

FONTI ICONOGRAFICHE

1

INTRODUZIONE

Le prime venerabili icone mariane furono effigiate immediatamente dopo le origini dell'Ordine ad opera di grandi artisti, quali Coppo di Marcovaldo, Cimabue, Duccio di Boninsegna ed altri, per le chiese più importanti dell'Ordine: Siena, Orvieto, Bologna e Firenze.

Rappresentano la "Maestà", cioè la Madre del Signore con il Bambino in braccio, sede e propositrice della Sapienza realmente incarnata, Regina di misericordia, sintesi della spiritualità dei Servi che si rapportano a Lei per raggiungere e offrire agli altri il Figlio.

Le icone dovevano essere normalmente collocate sull'altare maggiore. Ad esse si rivolgevano le "riverenze" o atti di ossequio previsti dalla legislazione dell'Ordine, in particolare la solenne *Salve Regina* al termine di compieta¹.

Sulla collocazione della Vergine nell'iconografia primitiva dei Servi, come *pianta di Jesse* in cui Cristo si è veramente incarnato entrando a far parte della storia umana, daranno testimonianza e colore, innestandola nel complesso del corso liturgico annuale, le miniature dei *Corali* di Siena e di Bologna, di poco posteriori alle tavole di Coppo.

La partecipazione di Maria ai misteri dell'incarnazione e della salvezza è espressa nella duplice raffigurazione dell'*Annunciazione*, inizio dell'opera redentrice² e di *Maria e Giovanni ai piedi della croce*³, nel segno di somma compartecipazione al mistero di assunzione e redenzione di tutte le colpe e di tutte le sofferenze dell'uomo.

Nei primi decenni del Trecento, mentre le immagini della *Madonna col Bambino* evolvono verso i moduli teneri e affettuosi del primo umanesimo, la sintesi storico-spirituale fissata nella *Legenda de origine* trova la sua espressione iconografica nella predella di Taddeo Gaddi, a Firenze, con Maria nelle vesti della vedovanza, che, affiancata da sant' Agostino, di cui i Servi seguono la *Regola*, e da san Pietro Martire, consigliere spirituale dei primi padri, accoglie il gesto di omaggio e dedizione dei primi Sette suoi Servi prendendoli insieme sotto la sua protezione.

Quasi contemporaneamente nell'affresco di Todi, dove riposa il suo corpo, Filippo Benizi, il *beato* per eccellenza dell'Ordine, appare quale interlocutore nel passaggio dal Purgatorio alla gloria del Paradiso, tra la Vergine delle "anime" purificate, incoronata e ammantata di stelle, e l'apostolo Pietro, clavigero del cielo.

I rilievi, poi, dell'*arca marmorea del beato Gioacchino*, l'umile frate laico senese, ci riportano alla quotidianità religiosa in cui la costante comunione con Dio induce a prendere su di sé i pesi e le sofferenze dei fratelli.

Le schede annesse permetteranno di documentare e visualizzare questi dati essenziali di riferimento.

Bibliografia:

D. M. MONTAGNA, *Le antiche icone mariane dei Servi (sec. XIII-XVI). Verso una riscoperta*, "Moniales Ordinis Servorum", 13/15 (1982-1984), pp. 13-20.

¹ *Madonna della Salve* è detta in Santa Maria dei Servi a Bologna un'icona della *Vergine della tenerezza*, attribuita al secolo XIII (ma forse del XV).

² Chiese della *Santissima Annunziata dei Servi* in Pistoia e Firenze.

³ Affresco di Giuliano da Rimini nella sala del capitolo nel convento di Forlì.

1. COPPO DI MARCOVALDO (noto tra il 1259 e il 1280)

Madonna in trono col Bambino o Maestà, detta del Bordone (1261).

Eseguita al tempo del priore generale Iacopo da Siena (1257-1265).
Siena, Santa Maria dei Servi.

La Madre di Dio, con veste scura a pieghe geometriche segnate in oro e un velo bianco sul capo, è rappresentata seduta su di un ricco trono con spalliera a lira, i piedi poggiati su di un cuscino. Volge lo sguardo mesto e dolce al devoto (il volto è stato però ritoccato da un pittore ducce-sco) e tiene con la sinistra, quasi del tutto coperta da un panno bianco con linee decorative rossastre, il Bambino cui sorregge delicatamente con la destra uno dei piedini.

Gesù, volto piuttosto verso la Madre, tiene nella sinistra il rotolo della legge e alza la destra in segno di benedizione. Ambedue hanno il capo circondato da aureola.

Anche ciò che prima era semplice grafia delle pieghe di tipo ornamentale, diventa elemento dinamico-pit-torico e definisce il volume. Il disegno è molto fluido ed assai limpido, le inserzioni tonali delicate e sempre ben accostate.

Emergono dallo sfondo dorato Michele e Gabriele, l'angelo della cacciata dell'uomo dall'Eden (*Gen 3, 24*) e l'angelo che annuncia la redenzione (*Lc 1, 26-38*): in Maria, infatti, il Verbo si è fatto carne (*Gv 1, 14*) e si è compiuta la salvezza. I due piccoli angeli sembrano fare con la mano un gesto di saluto e di venerazione e uno di loro sorregge un globo, simbolo del mondo.

Al tipo bizantino della *Panaghia Angeloktistos*, evocato nella *Madonna del Bordone*, il grande maestro, "il più significativo ed alto precedente fiorentino della pittura di Cimabue", ha saputo conferire intensa espressività fatta di maestà e dolcezza.



2. COPPO DI MARCOVALDO (noto tra il 1259 e il 1280)

Madonna in trono col Bambino (1268).

Eseguita al tempo del priore generale san Filippo Benizi (1267-1285).
Orvieto, Santa Maria dei Servi.

Lo stesso Coppo dipinge un'altra Madonna – la seconda delle sue tre opere certe – a Santa Maria dei Servi in Orvieto, probabilmente nel 1268.

Il tipo iconografico, pure in uno stile di esecuzione più evoluto anche se meno grandioso, è lo stesso del precedente; ma qui la Madre tiene il Bambino sulla destra e il suo capo, oltre che dall'aureola in rilievo, è coronato da diadema gemmato con fronde a colori. I due angeli, portanti una verga fiorita nella mano, si affacciano a mezzo corpo sui lati della spalliera del trono, ampliata. Una robusta plasticità ottenuta mediante dense ombre che sottolineano le sigle formali e i grafismi della tradizione bizantina, conferendo loro un'intensità espressiva e drammatica del tutto nuova, caratterizza lo stile di questo grande maestro.



La *Madonna in trono col Bambino* di Orvieto segue lo schema delle *Odighitrie* bizantine, superandolo però con la nitida e possente corposità, con le ombreggiature caricate, con la grossa linea incisiva che regge i volumi. Dove la linea si fa più puntuta, come nella raggiatura aurea delle vesti, essa assume un significato nuovo di movimento. La Vergine Maria, signora e regina, regge quale sede la Sapienza increata. Con l'inclinazione del capo e col gesto della mano indica Cristo benedicente e recante nella sinistra il rotolo della Parola di vita. Ella è rivestita del manto dorato che esprime la sua dignità di Madre di Dio. Il velo bianco, che le ricopre il capo, concentra la luce emergente dall'oro, segno dello Spirito santo, sul viso dolce e mesto⁴.

3. CIMABUE (noto tra il 1272 e il 1302)

Madonna in trono col Bambino, o Maestà (al 1287 ca.). Eseguita al tempo del priore generale fra Lotarino da Firenze (1285-1300 ca.).

Bologna, Santa Maria dei Servi.

Molto vicina al tipo iconografico delle tavole di Coppo di Marcovaldo, la *Madonna in maestà* di Bologna riflette intensa espressività, grande dolcezza e una nuova monumentalità. Cimabue vi introduce una novità compositiva: egli presenta l'immagine leggermente d'angolo, cosicché, nonostante lo sfondo d'oro, essa gode di profondità prospettica.

Dietro al trono, due angeli con ali dai bellissimi colori sfumati e con atteggiamenti simmetrici, insieme sorreggono e presentano all'orante la Madre di Dio, trono della misericordia.

La posizione del corpo di Maria, l'atteggiamento del Bambino, il peso evidente di lui che fa sollevare il ginocchio alla madre perché egli possa salire ad accarezzarle il volto, sono elementi di un rapporto decisamente umano e ricco di dolcezza, proiettato verso future interpretazioni del rapporto affettivo tra madre e figlio⁵.

Il Bambino, non benedicente, è in piedi, voltato verso la madre, aggrappato al manto lumeggiato d'oro ed ella con gesto delicato gli tiene un piedino tra le mani. Il cuscino rosso su cui siede Maria ne indica la dignità e alleggerisce la struttura dell'icona.

La profonda concentrazione del suo sguardo, l'evidenza quasi scultorea delle grandi pieghe trasversali e verticali della veste, a sottolineare il moto bilanciato delle ginocchia, il gesto delicato di Maria sono invenzioni geniali di un grande artista.

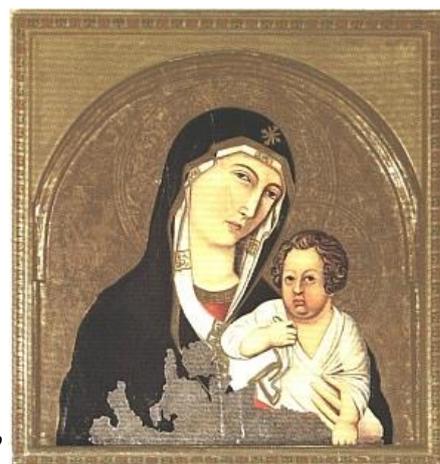


4. DUCCIO DI BONINSEGNA (noto tra il 1278 e il 1318)

Madonna col Bambino. Montepulciano, Santa Maria dei Servi.

La tavola in origine doveva mostrare la figura intera della Vergine.

Essa vi è raffigurata "inclinata leggermente sul Bambino, coperta da un ampio manto azzurro con una stella in fronte alla maniera greca e da un bianco velo di seta ricamata, che era una innovazione tutta toscana, gettato sui capelli e discendente molto,



⁴ Cf. A. M. DAL PINO, *Madonna santa Maria e l'Ordine dei suoi Servi nel primo secolo OSM*, 17 (1967), p. 22-24

⁵ Cf. R. D'AMICO, *Devozionalità e circolazione culturale nel Duecento a Bologna: la Maestà di Cimabue a Santa Maria dei Servi*, "Studi Storici OSM", 31(1981), p. 273.

sì che le avvolge e le incornicia gentilmente il bel viso, che è tutto dipinto di un bianco avorio con tocco di rosso nelle guance e con ombre delicate color cenere.

Il Bambino vivo e pensoso, seduto sul ginocchio sinistro di lei, fissa lo sguardo innocente sullo spettatore, mentre con la destra stringe un lembo del velo della Madre, nel modo in cui le donne si avvolgono nei loro scialli⁶.

Se, per un verso, l'arte di Duccio di Boninsegna può considerarsi come l'ultimo e supremo episodio della "maniera greca" nella pittura toscana, dall'altro essa, sia per la sua precoce assimilazione del gusto gotico per la linea ondulata e serpeggiante, sia per il suo ricco contenuto di umanità e per la sua immediatezza espressiva, appare degna di fiancheggiare l'opera novatrice di Cimabue e di Giotto e di aprire la via alla susseguente splendida fioritura della "scuola" di Siena.

La *Madonna col Bambino*, nell'ariosa leggerezza del portamento dolcemente regale, nel sinuoso linearismo del panneggio e nel limpido incanto dei colori di miniaturistica finitezza e preziosità rievoca il fascino poetico della grandiosa *Maestà* del duomo di Siena.

5. SEGNA DI BONAVENTURA (noto tra il 1298 e il 1327)

Madonna col Bambino. Siena, Santa Maria dei Servi.

Segna di Bonaventura, allievo e nipote di Duccio, ripete tipi e forme del maestro, traducendoli in modo personale, sia pure sul piano di una grande fedeltà ai modelli.

La sua interpretazione sottolinea gli aspetti lirici e decorativi dell'opera di Duccio, ricercando allungamenti stilizzati, accentuando caratteri di melanconia nei volti dei suoi personaggi.

Anch'egli deriva, come Duccio e Simone Martini, dai moduli del classicismo bizantino, ma, come si vede sul manto della Vergine, qui c'è un serpeggiare gotico del panneggio e un'altra ricerca di atmosfera.

La gamma cromatica si fa più varia e cantante mentre le stesure e gli appoggi restano condotti con procedimento di sfumato ed una delicatezza ed una preziosità di tocco esemplarissime.

Segna di Bonaventura persegue un atteggiamento più morbidamente umano dei caratteri, pur con un nuovo accento di pacata e severa monumentalità.

A lui, o almeno alla sua bottega, è dovuta anche una tavola della *Madonna col Bambino*, conservata nel Museo della Collegiata a Casole d'Elsa, appartenuta alla locale chiesa dei Servi di San Pietro e poi Santissima Annunziata (vedi tavola a p. 414).



⁶ Cf. R. TAUCCI, *Il convento di Santa Maria di Montepulciano e i suoi ricordi*, "Studi Storici OSM", 2(1934-1936), p. 27.

6. SIMONE MARTINI (1284-1344)

Madonna col Bambino, quattro santi e angeli (1325 ca.). Orvieto, Santa Maria dei Servi (ora a Boston, Gardner Museum).

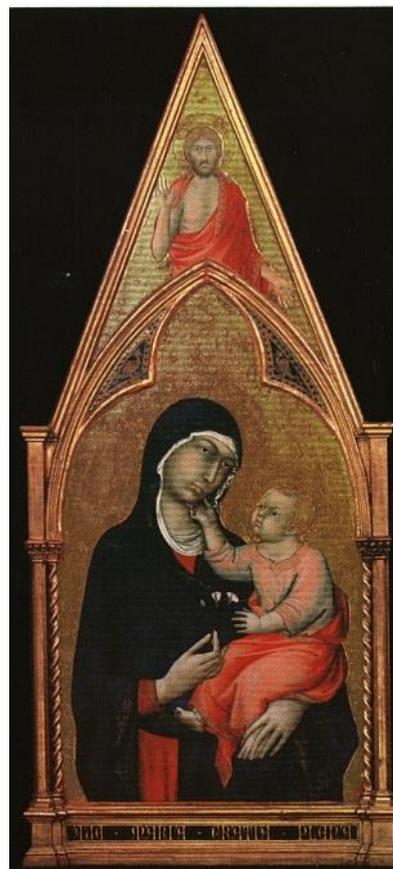
L'arte di Martini ondeggia, dolcemente inquieta, tra accenti di più rigoroso plasticismo e di più persuasiva spazialità e delicati intarsi di colorismo. I primi sono evidenti nella *Maestà* affrescata nella sala del Palazzo pubblico di Siena, in cui si esprime totalmente la nuova arte gotica, di un'eleganza dolce e fiorita. I secondi sono riscontrabili nel polittico della *Madonna col Bambino, quattro santi, il Redentore e quattro angeli nelle cuspidi*, che il pittore esegue per la chiesa dei Servi in Orvieto negli anni 1321-1325 con l'aiuto di Lippo Memmi.

È una delle sue più fulgide e preziose creazioni. In essa le figure a mezzo busto, con le loro infinite, sottilissime variazioni, sono come le variazioni di un "tempo" interiore.

L'icona, di straordinario fascino soprattutto per la bellezza del volto della Vergine, di grande evidenza realistica, dall'ovale perfetto, la pelle luminosa, le guance delicatamente arrossate e i grandi occhi luminosi persi in lontananza, riprende il tipo orientale dell'*Odighitria*.

Fuori dagli schemi è la forza plastica dello stupendo partito di pieghe del velo bianco che esce quasi di forza da sotto il manto azzurro notturno bordato di lumeggiature dorate, e la veste del Bambino di un rosa luminosissimo, segnato da intense sciabolate di luce e di colore.

Nel gesto delicato della Madre che porge tre rose al Figlio e ne riceve una carezza affettuosa è racchiusa tutta la raffinatezza dell'arte di Simone Martini e tutta la purità della sua pittura, che rimanda costantemente all'intensità della vita interiore e al valore trascendente dell'immagine dipinta.



7. LIPPO MEMMI (noto tra il 1317 e il 1356)

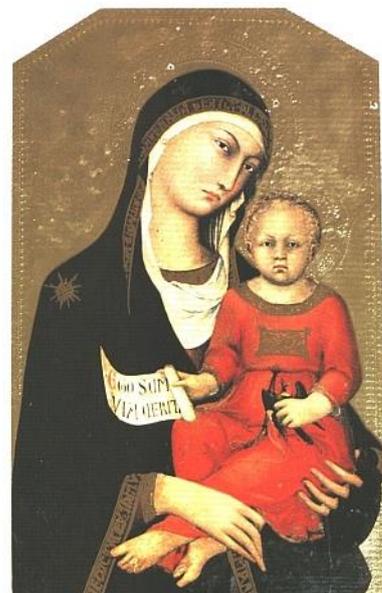
Madonna col Bambino. Siena, Santa Maria dei Servi.

La *Madonna del popolo* di Lippo Memmi è parte centrale di un polittico commissionato al pittore dagli stessi Servi: alla spesa per il dipinto che viene a costare più di "trecento lire", contribuisce con cento lire anche il Comune di Siena che si riunisce per la delibera nel Consiglio della Campana il 16 ottobre 1319.

Lippo Memmi, uno degli allievi più sicuramente definibili di Simone Martini, in questa *Madonna* riprende dal maestro schemi e particolari della *Annunciazione*, oggi al Museo degli Uffizi (Firenze).

Sulla spalla destra della Vergine compare lo stesso rosone decorativo, il manto incornicia il volto con le stesse listellature d'oro, mentre il fondo appare bulinato secondo la tecnica di Martini. Tutta la tipologia della Vergine è martiniana: il naso appuntito, il perfetto ovale del volto, gli occhi allungati. La mano destra, in particolare, risente del tipo martiniano affusolato, dolce, finissimo.

E dolce è il clima di umanità che in quest'opera viene fissato. Maria appare come il mistico trono della Sapienza, secondo la tipologia



orientale dell'*Odighitria*, riletta però con cadenze intime ed armoniose.

Preziosissima la nota di bianco del copricapo della Vergine, cadente in pieghe morbide e ben raccolte. Sul bordo del mantello oscuro è decorata in oro la formula *Ave Maria, gratia plena*⁷.

8. BERNARDO DADDI (noto tra il 1312 e il 1348)

Madonna del soccorso.

Firenze, Santissima Annunziata.

Del pittore fiorentino operante nella prima metà del secolo XIV, legato da principio all'arte di Giotto e accostatosi in seguito alla scuola senese, rimangono piccole immagini sacre, brillanti di tinte preziose accordate a purezza di stile, sobrietà di ritmi e malia di colore.

Nella *Madonna col Bambino*, che nel XVI secolo viene posta sull'altare della Cappella del Soccorso nella chiesa della Santissima Annunziata, egli perviene ad uno stile di colorismo fuso e musicale, di delicati ritmi compositivi e di poetiche cadenze spaziali, esprimendo con notevole coerenza un suo sentimento di tenue commozione religiosa e di pietà intima e umile.



9. GANO DI FAZIO (noto tra il 1302 e il 1317 ca.)

Tre rilievi con storie della vita del beato Gioacchino (1310 ca.).

Siena, Pinacoteca nazionale (già arca sepolcrale del beato in Santa Maria dei Servi in Siena).

Nei tre pannelli sono rappresentati i seguenti episodi:

- il giovane Chiamonte, umilmente genuflesso e tutto proteso verso l'ingresso semiaperto del convento sembra "impetrare la grazia di entrare"⁸. (Nell'interpretazione seicentesca si tratterebbe del beato che, tornato di notte dal visitare un infermo e non udito dai frati, avrebbe visto la porta d'ingresso cadere miracolosamente per terra. Il beato, tuttavia, indossa di fatto, nell'episodio, una veste secolare).

- Il miracolo della mensa. Di fronte ai frati seduti dalla parte interna, secondo l'uso di allora, il beato si accascia colpito dal male caduco. Si nota la tavola già mezzo rovesciata, il vasellame che vi rimane aderente, il gesto di soccorso e quello di ammirazione espresso dai fratelli presenti⁹.

- Il beato servendo all'altare come accolito, è colpito dalla stessa malattia all'elevazione dell'ostia e cade riverso mentre il cero che reggeva in mano rimane eretto¹⁰.

L'ultimo episodio, benché accaduto prima del precedente, è rappresentato nel terzo pannello, prestandosi il secondo, più popolato ed animato, a coprire la scena centrale. L'abito, portato dai frati, con la "capa" cucita sul petto per la lunghezza di un palmo e costituente un unico indumento con l'annesso cappuccio monastico, è del tutto conforme al testo delle *Constitutiones antiquae* sulle vesti.



10. ANONIMO UMBRO (metà del secolo XIV)

⁷ È appena il caso di ricordare l'uso di questa preghiera evocata nella *Legenda del beato Gioacchino da Siena*.

⁸ *Legenda del beato Gioacchino da Siena*, n. 3; per i tre rilievi cf. F. A. DAL PINO, *I tre rilievi con storie della vita del b. Gioacchino da Siena conservati presso la locale Pinacoteca*, in *Spazi e figure lungo la storia dei Servi di santa Maria (secoli XIII-XX)*, Roma 1997, p. 527-537.

⁹ *Ibid.*, n. 9.

¹⁰ *Ibid.*

La Vergine, il beato Filippo Benizi, san Pietro e le anime del Purgatorio, (1346).

Todi, San Marco (ora monastero di San Francesco).

Il monte del Purgatorio, descritto in parte secondo la “leggenda di san Patrizio”, è tagliato in sezione verticale, con sette grotte nelle quali le anime purganti si liberano dai sette vizi capitali.

Sulla vetta un santo vescovo, secondo alcuni Patrizio, lascia penetrare, attraverso un comignolo, dentro le caverne disposte su due piani, qualcosa che simbolicamente allude ai suffragi della Chiesa.

Prima dell’uscita, è visibile il ponte del Purgatorio, secondo la visione del monaco cassinese Alberico, del secolo XII. A sinistra, a breve distanza, si alzano le mura merlate di una città e sugli spalti appare il Redentore circondato da angeli in adorazione.

All’uscita dalla montagna le anime, rivestite di una bianca tunica, si presentano alla Vergine ammantata di bianco stellato che, in figura imponente, si piega ad incoronare di fiori una di esse, inginocchiata ai suoi piedi.

A fianco di Maria, Filippo Benizi, con la raggiera dei beati, con la sinistra innalza un ramo di mirto (per altri di ulivo) e con la destra guida un’anima già incoronata dalla Vergine a san Pietro che l’avvia alla porta del castello celeste, il Paradiso¹¹.



11. TADDEO GADDI (m. 1366)

Madonna dei Servi (1332-1334)

Predella della tavola dipinta per l’altare maggiore di Santa Maria di Cafaggio in Firenze, scomparsa¹².

«Nel mezzo della predella è rappresentato il momento in cui la Madre di Dio comanda ai sette santi Fondatori del suo Ordine di rivestire l’abito nero in memoria dei dolori da lei sofferti nella passione del Figlio suo; e così è composta la scena.

Nella parte centrale in piedi è la stessa beata Vergine, assistita ai lati da due angeli in forma umana. Alla destra è sant’Agostino con un libro in mano, perché da lui l’Ordine dei Servi prese la Regola; nella sinistra invece è san Pietro Martire, fautore dell’Ordine; da un lato, poco discosti appaiono tre religiosi rivestiti d’abito nero come vestivano i Servi di Maria in antico¹³; altri tre frati stanno dal lato opposto. Tutti sono genuflessi e guardano con grande devozione la beatissima Vergine Maria ai cui piedi, parimenti genuflesso, c’è un settimo frate dello stesso Ordine, al quale, come segno di imposizione dell’abito, la stessa Vergine beata, prendendo con la destra il proprio velo di color nero, glielo stende sopra le spalle».

Il dipinto che trascrive pittoricamente la *Legenda de origine* le è quasi contemporaneo, essendo stato eseguito intorno al 1334.

Ai lati della Vergine, insieme ai due angeli che rimandano al motivo iconografico bizantino caro a Coppo di Marcovaldo, si vedono il santo legislatore Agostino e san Pietro Martire, consigliere accreditato delle decisioni iniziali dei Sette primi padri.

La Vergine è in piedi e vestita – constatazione di grande importanza storica – come le leggi suntuarie di Firenze nei secoli XIV e XV stabilivano che vestissero le vedove: bende bianche chiuse sotto il mento, manto nero che ricopre la persona dalla testa ai piedi. Maria non reca il Bambino essendo appunto nello stato di vedovanza come dichiara il manto che la ricopre¹⁴.

Colui che è genuflesso a mani giunte, fa omaggio di sé e degli altri sei discosti, nei quali è

¹¹ Cf. E. M. CASALINI, *Iconografia di san Filippo Benizi*, in *Da una “casupola” nella Firenze del sec. XIII. Celebrazioni giubilari dell’Ordine dei Servi di Maria. Cronaca, liturgia, arte*, Firenze 1990, p. 109-111; cf. anche C. GRONDONA, *Todi storica e artistica*, Todi 1981^o, p. 200-207.

¹² La tavola è descritta e interpretata in un testo latino a stampa del 1717, qui tradotto.

¹³ Il testo in altra parte recita: «Il cappuccio piccolo e stretto, l’abito o scapolare più corto della tonaca, la cappa stretta».

¹⁴ Anche le opere di Coppo e di Duccio presentano Maria col manto e le vesti di colore nero, proprie dello stato di vedovanza, come si usava nel Medioevo: “*Or me date un manto nero* – fanno dire a Maria le laudi dell’epoca – *poi ch’io so si abbandonata et del mio Figlio vedovata*”.

certamente rappresentato tutto l'Ordine, e veste già l'abito completo dei Servi di Maria.

Il suo gesto è legato alla simbologia del manto e al rito dell'investitura feudale. La Vergine accetta il servizio che i Sette le offrono e ne diviene Signora, avvocata, patrona, mediatrice.

La Madonna del Gaddi ha davanti a sé dei “servi”, non una servitù; dei vassalli, cioè degli uomini liberi che volontariamente si mettono al suo servizio per ottenere un bene spirituale, ed ella come signora accetta il servizio e col gesto del manto si impegna nella protezione¹⁵.

SEGNA DI BONAVENTURA (noto tra il 1298 e il 1327), *Madonna col Bambino*.

Casole d'Elsa, Museo della Collegiata (già nella chiesa dei Servi di San Pietro e poi Santissima Annunziata).

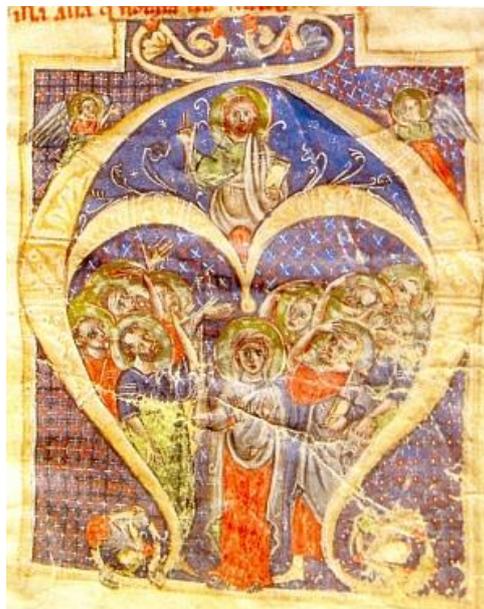


¹⁵ Cf. E. M. CASALINI, *La Madonna dei Servi*, Roma 1962 (*Studia historica minora*, II), p. 18-23.

3

CORALI

SIENA, SANTA MARIA DEI SERVI Corale *F*, *Antifonario diurno*, c. 1, (1271)



I domenica di Avvento, miniatura della lettera *A* (*Ad te levavi...*). In alto Dio Padre benedicente; in basso, nove santi che guardano in alto, con al centro una figura femminile, la Vergine probabilmente, che posa frontalmente (*Virgo mater Ecclesie*).

Corale *F*, *Antifonario diurno*, c. 21v., (1271)



Natività di Cristo, miniatura della lettera *P* (*Puer natus...*). Al centro, grande, la Madonna giacente; sopra, Cristo nella culla con ai lati due angeli; presso la mangiatoia, il bue e l'asino e un pastore; in basso, san Giuseppe e una donna che lava il bambino.

Corale *F*, *Antifonario diurno*, c. 205v., (1271)

Corale G, *Graduale dei santi*, c. 5, (1271)



Ascensione, miniatura della lettera V (*Viri Galilei...*). In alto, in una mandorla, figura del Redentore benedicente sorretta da due angeli; in basso, gli apostoli divisi in due gruppi da un arbusto foliato (tronco di Jesse) che s'innalza al centro; tra le foglie dell'arbusto, una croce bianca.

Corale G, *Graduale dei santi*, c. 5, (1271)



Purificazione, miniatura della lettera S (*Suscepimus Deus...*). In alto, due angeli separati da un arbusto foliato posto al centro; in basso, *Presentazione al tempio* con Giuseppe, Maria ammantata di nero, Simeone col bambino Gesù tra le braccia e Anna.

Corale G, *Graduale dei santi*, c. 28, (1271)



Assunzione di Maria, miniatura della lettera **G** (*Gaudeamus omnes...*).

In alto, estremità inferiore di una mandorla sorretta da due angeli e orlo della veste della Vergine, da cui scende un cingolo raccolto da uno degli apostoli; all'interno, gli apostoli, divisi in due gruppi, ai lati di un arbusto foliato.

Corale G, *Graduale dei santi*, c. 30, (1271)



Natività della Madonna, miniatura della lettera **S** (*Salve sancta Parens...*).

In alto, Cristo benedicente tra due angeli; sotto, gli apostoli gesticolanti verso l'alto, divisi in due gruppi da un arbusto foliato centrale (Maria germoglio del tronco di Jesse).



Responsorio del I notturno, miniatura lettera A (*Aspiciens...*). In alto, Cristo con aureola crociata; in basso, quattro personaggi, due con l'aureola e due senza, alzano le mani verso il Messia che deve venire; al centro del gruppo, un virgulto sovrastato da una piccola croce bianca, allusione esplicita al fatto che il Messia nascerà dalla Vergine Maria (*Is* 11, 1).

Già nella miniatura della festa della Natività di Maria è riassunto il tema di fondo: la Vergine di Nazareth, vera creatura e donna in pienezza, è nata per dare alla luce dalla stirpe di Davide e dal proprio sangue il Figlio di Dio fatto uomo per la salvezza dell'uomo, mentre il popolo d'Israele ancora invoca il Dio di Abramo perché invii dall'alto il promesso liberatore.

La dottrina d'una maternità reale (non apparente) viene esplicitata dalla simbologia della pianta di Jesse (cf. *Is* 11, 1), dalla quale proviene il fiore che è l'Emmanuele (*Is* 7, 14).

Ogni volta, quindi, che questa reale maternità di Maria e la reale umanità di Cristo lasciano adito nella figurazione al dubbio o all'equivoco, a Maria donna si sostituisce il germoglio di Jesse, che fiorisce in Gesù Salvatore degli uomini e produce il frutto (la crocetta bianca sulla pianta) della nostra redenzione.

E perché anche l'immagine di *Maria che presenta il Figlio al tempio* come sacrificio nuovo e nuova vittima efficace al Padre non crei equivoci sull'identità della vittima e dell'offerta, ecco che nella stessa miniatura della Presentazione due angeli sono rappresentati in venerazione della pianta di Jesse che fruttifica nella croce.

La Vergine indicata nel simbolo della pianta è presente nell'Ascensione, perché se in questa miniatura Maria fosse stata raffigurata come donna l'equivoco del Cristo angelico o fantasma – come predicavano certe eresie del momento – continuava a sussistere¹⁶.

Per l'Assunzione, la miniatura descrive l'itinerario di Maria verso il cielo in corpo e anima. Secondo gli apocrifi la cintura lasciata cadere dalla Vergine nel suo salire in alto, per l'apostolo Tommaso, è segno concreto di quella corporeità che s'invola dalla terra.

¹⁶ J. DELUMEAU, *Rassicurare e proteggere. Devozione, intercessione, misericordia nel rito e nel culto dell'Europa medievale e moderna*, Milano 1992.

L'altra indicazione da non perdere è che in questa *Assunzione* il virgulto, la pianta di Jesse non è più un simbolo ma un segno, un richiamo a quella che è stata una realtà, una missione che sulla terra ha ormai avuto il suo compimento. Ecco perché sulla pianta non brilla più la piccola croce bianca che abbiamo visto nelle altre miniature sopra il virgulto di Jesse.

Perché proprio i Servi di Maria in un periodo di tempo non datato – forse II decennio dopo la prima metà del secolo XIII – hanno usato una simbologia che, se era corrente nella letteratura del tempo, certamente non era molto diffusa iconograficamente?

La risposta è implicita nella *Legenda de Origine*, ove l'autore insiste a parlare di eresia e di san Pietro Martire, per determinare il tempo in cui nacque l'Ordine dei Servi e quindi dichiarare l'ortodossia dei primi Padri.

L'attacco dei nuovi manichei (Catari e Patarini) si rivolgeva naturalmente alla cristologia e di conseguenza alla maternità umana e divina della Vergine. Cristo non era Dio e nemmeno vero uomo, ma un angelo adottato da Dio e quindi con apparenza di uomo. Maria rimaneva dunque un semplice strumento, un elemento di passaggio senza nessun legame con quel Gesù Cristo che appariva nato da lei¹⁷.

S'intaccava quindi il dogma cristologico della salvezza.

È chiaro che i concili condannarono tali eresie. Il clima di difesa dell'ortodossia incide sulla sensibilità religiosa di un Ordine nato a Firenze – sempre un po' covo di eresia – nel nome della Madre di Dio e al suo servizio dedicato, intitolato e votato, preoccupato altresì di dichiarare l'esatta posizione della Vergine nella storia della salvezza.

La decisione quindi di manifestare in testi fondamentali di spiritualità come sono i corali e con un linguaggio figurativo nuovo la propria ortodossia cristologica e mariana, ci assicura di un apporto creativo alla cultura religiosa locale e non di una devozione passiva da parte dei Servi di Maria, a quarant'anni dalle loro origini.

Bibliografia

E. M. CASALINI, *La Madonna dei Sette santi*, in *I Sette santi nel 1 centenario della canonizzazione (1888-1988)*. Convegno di studio promosso dalla Pontificia facoltà teologica *Marianum* in collaborazione con l'Istituto storico OSM, Roma, 3-8 ottobre 1988, a cura di E. PE-RETTO, Roma 1990, p. 200-210, che rimanda frequentemente a A. M. GIUSTI, *Introduzione alla miniatura senese del Duecento*, tesi di laurea presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Firenze, anno acc. 1973-1974 (rel. M. G. Dupré Dal Poggetto); cf. anche P. M. BRANCHESI, *Libri corali del convento di S. Maria dei Servi di Siena (sec. XIII-XVIII)*, "Studi Storici OSM", 17 (1967), p. 128, 131-134.

¹⁷ Cf. M. PETROCCHI, *Storia della spiritualità italiana (sec. XIII-XX)*, Roma 1984.