Claudia Cieri Via

La Madonna della Misericordia: tradizione iconografica e tradizione cultuale

Nell'ambito dell'iconografia mariana la Madonna della Misericordia trova particolare affermazione nella tradizione cultuale e figurativa del XIV e del XV secolo in particolare in territorio umbro-marchigiano e veneto. Le origini della Madonna della Misericordia risalgono al mondo orientale bizantino; fra le prime testimonianze letterarie si colloca la *Vita di Sant'Andrea Salio Costantinopolitano,* scritta alla fine del X secolo, dove viene descritta la Vergine del mantello. Il luogo di affermazione dell'immagine della *Mater Misericordiae* divenne dunque Costantinopoli, dove la presenza di comunità di francescani, benedettini e cistercensi giustifica la diffusione dell'iconografia in occidente proprio grazie a tali ordini.

L'iconografia della Madonna della Misericordia si fa infatti risalire al *Dialogus miraculorum* di Cesare d'Heisterbach, un monaco cistercense della diocesi di Colonia verso il 1230, come è testimoniato dai sigilli; ma ben presto tale primato venne rivendicato dai domenicani (Zanobi Strozzi, miniatura del Graduale Firenze S. Marco, Fig. 1) che sottolinearono il carattere votivo di protezione contro la peste dell'immagine cultuale, come si evince dalla frequente presenza della figura del Padre eterno che dall'alto lancia le frecce (miniatura dello Spiegel des menschlichen Bestandniss, Ratisbona 1400, Fig. 2).

Il valore cultuale e devozionale della Madonna della Misericordia in ambito umbro è verificato fra l'altro dal caso dell'affresco di Parri Spinello in S. Maria delle Grazie ad Arezzo (1435-40) (Fig. 3).Voluta da S. Bernardino infatti tale immagine doveva avere una specifica funzione votiva-cultuale, tanto da sostituire la fonte pagana dalle acque curative che lo stesso Bernardino fece distruggere, per collocare al suo posto la cappella di S. Maria delle Grazie.

A tale tradizione cultuale-popolare era legato anche il polittico della Misericordia di Piero della Francesca, conservato nel Museo Civico di San Sepolcro (Fig. 4), fra le opere più documentate dell'artista come testimoniano le carte rintracciate nell'Archivio di Stato di Firenze e nell'Archivio comunale di San Sepolcro. Queste infatti hanno fatto luce sulla committenza del polittico, la confraternita di Borgo San Sepolcro; sul luogo ori-

ginario di destinazione: l'altare maggiore della chiesa della confraternita della Misericordia; ma anche sui problemi di datazione, legati sia ai lasciti della famiglia Pichi per la commissione del polittico sia ai documenti che definiscono uno spazio di tempo in cui l'opera venne eseguita, fra l'11 Giugno 1445 al 1462, ed infine sulla storia del polittico e delle sue trasformazioni: dalla distruzione della struttura originaria alla trasformazione dell'altare in una macchiana barocca nel 1798, alla sua ricomposizione in occasione del 4° centenario della morte dell'artista nel 1892, fino all'ultimo restauro degli anni Sessanta.

Il polittico presenta una struttura tradizionale, secondo una tipologia francescana, in cui viene esaltato il ruolo di intercessione dei santi, ed una impostazione didascalica volta a comunicare visivamente un preciso messaggio dottrinario e devozionale. Gli elementi portanti e significativi del polittico si rintracciano secondo una corrispondenza di allineamenti, verticali ed orizzonali. In primo luogo nelle tavolette esterne del polittico accanto all'angelo dell'Annunciazione e alla Vergine Annunciata sono collocati San Benedetto e San Francesco a rappresentare gli ordini monastici originari del territorio umbro, i primi ad attestarsi a San Sepolcro. Nelle tavolette laterali sono rappresentati a coppie S. Gerolamo e S. Agostino - i due Dottori della Chiesa - S. Domenico e S. Antonio - rispettivamente appartenenti all'ordine dei Predicatori e dei Minori; infine Sant'Arcano con il vasetto delle reliquie e Sant'Egidio - i fondatori del Borgo - incorniciano, come fattori esterni dell'opera e per l'appunto contestuali, la struttura del polittico, che si definisce nei due stemmi della Confraternita della Misericordia alla base di detta cornice. All'apice nella cimasa è rappresentata una Crocefissione e al di sotto l'Annunciazione, mentre in basso nella predella sono disposti in sequenza narrativa alcuni episodi della passione: l'orazione nell'orto, la flagellazione, la sepoltura, il *Noli me tangere,* le Marie al sepolcro. Nella zona centrale del polittico due coppie di Santi, Sebastiano e Bernardino, in posizione più esterna fanno riferimento alla peste, a suggerire la finzione votiva del polittico, mentre più all'interno S. Giovanni Battista e S. Giovanni Evangelista affiancano la *Mater Misericordiae* e ne definiscono il ruolo di Madre di Cristo e di protettrice del genere umano. Entrambi i Santi sono inoltre da riferire al contesto dell'opera: San Giovanni Evangelista è il protettore di San Sepolcro, a lui era stata infatti dedicata la prima chiesa del Borgo; San Giovanni Battista è invece il protettore di Firenze, città cara ai Pichi, che nel 1441 aveva assunto il controllo politico di San Sepolcro.

La scelta della Madonna della Misericordia, come immagine cultuale e votiva al centro del polittico, risponde ad una tradizione ben precisa, vincolata anche dal contratto che legava Piero della Francesca a conformarsi all'iconografia del preesistente altare della Misericordia, eseguito

nel 1430 su disegno di Ottaviano Nelli di Gubbio, dipingendo *"quelle immagini e figure e ornamenti nella maniera a lui illustrata dal priore e dai consiglieri della confraternita e dai loro successori in carica ed altri eletti"*.

Il modello doveva probabilmente inserirsi nella tradizione di tale iconografia, che nell'ambiente umbro-marchigiano ebbe una notevole diffusione a partire dal xm secolo in rapporto alla presenza degli ordini mendicanti, come testimonia la tavola di Lippo Menni, la cosidetta Madonna dei Raccomandati, nel Duomo di Orvieto (Fig. 5). Il carattere didascalico della *Madonna della Misericordia* trovava infatti facile recezione nell'ambito di una società contadina che poteva verificare in tale immagine un diretto e quasi fisico rapporto con la Vergine nel suo ruolo di mediatrice con la divinità.

A tale tradizione cultuale popolare era legata anche la committenza di Piero: la confraternita della Misericordia di Borgo San Sepolcro, come rivela il *Laudario della Misericordia di S. Sepolcro,* datato 8 Agosto 1448. Le confraternite infatti avevano assunto un ruolo primario nella diffusione del tema, come dimostra il pannello senese della collezione Campana nel Museo di Cherbourg. Il valore votivo e cultuale dell'immagine della Misericordia veniva in particolare esaltato proprio nei gonfaloni (Girolamo di Giovanni,Madonna della Misericordia, gonfalone, Camerino, Pinacoteca, Fig. 6) e nelle lastre dedicatorie delle confraternite, come ad esempio nel portale della chiesa della Misericordia ad Ancona (Fig. 7), in cui l'iconografia della Madonna rispetta rigorosamente la gestualità della Vergine che con le sue mani scosta il mantello sotto al quale si rifuggiano i confratelli: le mani, di dimensioni fuori dal naturale della *Madonna della Misericordia* hanno un ruolo fondamentale nella funzione di tale immagine: è S. Bernardo a riferire che *"nelle mani risiede la grazia della Misericordia." (Laudibus Virginis Mariae).*

Tale positura delle braccia di Maria si possono assimilare a quella dell'immagine dell'Orante nella tradizione paleocristiana, il cui significato di intercessione è verificabile anche nella figura del Buon Pastore nella produzione scultorea sepolcrale, per ritrovarsi nell'iconografia della *deesis* bizantina (Novgorod XV sec.), che deriva il proprio significato dal verbo *"deomai"*/intercedere. Tale atteggiamento viene assunto dall'immagine della Vergine nella tradizione bizantina (Ravenna, S. Maria in Porto, rilievo marmoreo; Ravenna, Cappella arcivescovile, mosaico) ed in particolare nella iconografia della *Panagia Platytera* (Mosca Galleria Tretiakow, XII sec., Fig. 8)). La presenza del Bambino nella mandorla in questa iconografia sta ad indicare il ruolo di Maria *Mater Theou,* vale a dire Madre della Sapienza incarnata, come era stato stabilito dal Concilio di Efeso del 431. Tale iconografia, nelle chiese bizantine dedicate alla sapienza (S. So-

fia a Costantinopoli), era dunque connessa con la *Sedes Sapientiae*. La *Sapientia* era per i cristiani il titolo per eccellenza del Verbo incarnato. Il tema è sviluppato nell'antico Testamento e fu successivamente interpretato come una profezia su Cristo; S. Ippolito ricondusse il passo del *Libro dei Proverbi,* dedicato a Salomone, all'incarnazione del Verbo, in cui Maria rappresenta la sede della Sapienza incarnata e dunque l'*Ecclesia.* Un'immagine della *Panaghia Platytera* è infatti collocata fra Salomone e l'*Ecclesia* nella miniatura di una Bibbia siriaca del VI secolo, conservata nella Bibliothèque Nationale di Parigi (Fig. 9). Nei *Miracoli de la Vierge* di Gautier de Coincy (XIV sec., Paris Bibliothèque Nationale,) Maria seduta sul trono salomonico è collocata sopra la Crocefissione. Maria-Sapientia, rappresentata insieme alle sette virtù nella cappella vescovile di Gurk (1264), assume anche l'iconografia della *Misericordia* nella miniatura da *Le Livre des Proprieté des Choses* del XIV sec. (Paris, Bibliotheque S. Genevieve)

L'iconografia della *Platytera* trova una certa diffusione soprattutto in ambiente veneto (Maria dei segni, marmo bizantino da Costantinopoli, 13° sec.,Venezia, S. Maria Mater Domini, Fig. 10; Paolo da Venezia, Venezia, Accademia, 14° sec. Bartolomeo Buon, Madonna della Misericordia, Londra Victoria and Albert Museum (Fig. 11)) e di conseguenza anche lungo la costa adriatica fino a pervenire nelle Marche e di qui nell'Umbria. In queste regioni il tipo della *Platythera* trova soluzioni solo essenzialmente votive, per cui l'immagine di Cristo nella mandorla non solo permetteva di mantenere quella iconografia della Maria-Orante che scosta il mantello, elemento fondamentale per l'idea immediata di rifugio tanto che nella tradizione popolare la Madonna della Misericordia viene definita *Maria cum mantello,* ma la presenza del Bambino rendeva più efficace il ruolo di mediazione della Vergine, come nella Madonna della Misericordia di Gradara o del Belvedere Ostrense, Fig. 12-13).

È in questo ambiente che già nel XIV secolo si diffonde anche il tipo della Madonna della Misericordia con il bambino in braccio (Parri Spinello, Madonna della Misericordia, Arezzo, Fig. 14), secondo un modello probabilmente riconducibile anch'esso ad un prototipo bizantino: la *Panagia Hodigitria,* la Vergine che mostra il cammino; essa porta sul suo braccio sinistro il bambino benedicente. Tale iconografia, che richiedeva l'intervento degli angeli per scostare o sorreggere il mantello della Vergine, trovava una più immediata rispondenza nella tradizionale tipologia della Madonna con Bambino nelle pale d'altare del tempo dove, nel recupero in particolare dei modelli bizantini, si tendeva a sottolineare il ruolo di Maria in rapporto all'Incarnazione di Cristo attraverso un diffuso simbolismo. A partire dalle madonne squarcionesche, come quella di Carlo Crivelli (Verona, Museo di Castelvecchio), dove la presenza di frutti in-

sieme agli strumenti della passione rende la semplice iconografia della Madonna con Bambino più ricca di significati redenzionali, all'altare del Santo di Donatello a Padova. Qui la Madonna è seduta su un trono salomonico qualificato come tale dalle sfingi, sul retro del quale la rappresentazione del peccato originale a rilievo si pone assialmente non solo rispetto al trono di Maria, *sedes sapientiae,* ma alla Crocefissione. In termini analoghi nella pala di S. Zeno di Andrea Mantegna la Vergine col Bambino è posta su una sorta di sepolcro a verificare, in rapporto ad un'allegoria dell'Incarnazione, il passo di S. Ambrogio: *"Qui natus olim ex Vergine nunc e sepulcro nasceris".*

La Madonna della Misericordia mantiene viceversa il suo carattere icastico nel trasmettere anche attraverso la forma stessa il suo contenuto. La Madonna della Misericordia di Piero, che si adegua alla tradizione iconografica, come dimostra la continuità con la tavola di Niccolò di Segna (Fig. 15), rivela in alcuni tratti una precisa conoscenza della tradizione orientale e dei suoi significati. La riduzione della mandorla col Bimbo, nella Madonna veneziana conservata al Museo Correr, a fermaglio di chiusura del mantello, che nel caso di una scultura veneziana, proveniente da S. Tomà arriva a simboleggiare l'ostia (Figg. 16-17), costituisce una raffinata riduzione semantica che elimina ogni carattere descrittivo e didascalico dell'immagine. Di origine bizantina sembra essere anche il piccolo velo che ricopre il capo di Maria: si tratta di una raffinata citazione del *pallium,* vale a dire un velo corto e leggero che copriva il capo e le spalle delle donne nella tradizione bizantina per divenire un pesante ed ampio mantello nel mondo romano; il pallio derivava dal *maphorion,* una celebre reliquia venerata a Costantinopoli, che proteggeva la città contro i barbari eretici, contro la peste, contro i terremoti e le guerre civili. L'immagine della Vergine *Skepé* trova continuità nella *Pokrov* slava (Mosca, Galleria Tretiakow, 15° sec.). In origine il mantello della Vergine si riconduceva ad un significato biblico; Alberto Magno nella Bibbia mariana paragona il mantello della Vergine al drappo di porpora del tabernacolo (Esodo, XXV) e a quello che avvolgeva l'arca dell'alleanza. Nella tradizione occidentale esso assume un significato, oltre che di protezione, giuridico in rapporto al rito di adozione e di matrimonio.

La corona, che spesso costituiva un elemento che contribuiva alla devozione dell'immagine, trovando riferimento nell'Antifona dell'XI secolo: *"Alma Regina del ciel coronata a lo Spirito Santo consacrata, noi ti preghiam con umili baci che tu distenda il tuo nobil manto sopra questa devota compagnia, recovarando l'angoscioso pianto che questo popol che ti prega tanto ..."*, perde, nel polittico di Piero, ogni carattere che si configuri visivamente rilevante ai fini devozionali, come invece nella Madonna di S. Maria dell'Arzilla (Fig. 18). La corona si può riferire al-

l'incoronazione di Maria; la derivazione dalla *deesis* fa dell'Incoronazione una manifestazione del ruolo di co-redenzione di Maria; posta sul trono accanto a Cristo Maria viene raffigurata generalmente con le mani congiunte sul petto in un atteggiamento di *humilitas,* che rimanda all'episodio dell'Annunciazione, come nella pala di Carlo Crivelli (Milano, Brera), o con le mani aperte nell'atteggiamento dell'orante (come nel mosaico di Jacopo Torriti a S. Maria Maggiore) a sottolineare il ruolo di intercessione e dunque la derivazione dell'*Incoronazione* dalla *deesis* bizantina, in cui l'icona di Maria accanto a quella di Cristo ed insieme a S. Giovanni sono collocate sull'*iconostasi,* ad indicare il ruolo di intercessione nei riguardi della divinità (S. Marco, Venezia, XIV sec.; S. Neophistos, Cipro, XII sec.)

Pochi personaggi si affollano sotto al manto della Vergine nel polittico di Piero, disposti secondo la tradizione: le donne sulla destra, probabili ritratti, non sono riconoscibili, mentre sulla sinistra fra gli uomini è ritratto, oltre ad un rappresentante della confraternita con il suo cappuccio nero, lo stesso artista e probabilmnte quel Gerolamo Pichi, fra i "finanziatori" del polittico, che troviamo inginocchiato nel contemporaneo dipinto di Piero davanti a S. Gerolamo, conservato a Venezia nelle Gallerie dell'Accademia.

I due personaggi più giovani collocati di tre quarti e dunque poco riconoscibili potrebbero anche essere due sposi che chiedono protezione "submantello" della Vergine. L'iconografia della *Mater Misericordiae* è stata infatti ricondotta all'immagine della *Concordia* nella medaglistica classica (Aureo traianeo, Fig. 19), mentre il *pallium* assume la funzione di "velatio nuptialis" nella tradizione cristiana secondo S. Ambrogio (Cristo pronubo, Dumbarton coll.). Sembra evidente che la pala della Misericordia di San Sepolcro, concepita e commissionata nel rispetto del luogo e della tradizione religiosa-devozionale e dunque iconografica si adegui alle esigenze individualistiche dei committenti-finanziatori, secondo una tendenza che trova riscontro nell'affresco di Ghirlandaio nella Chiesa d'Ognissanti a Firenze, dove, sotto al manto della Vergine sono rappresentati i membri della famiglia Vespucci: a destra le donne e a sinistra gli uomini secondo una disposizione che rende facilmente riconoscibili le coppie dei personaggi ritratti.

La Madonna della Misericordia di Borgo San Sepolcro si evolve dunque rispetto all'irnmagine votiva popolare-devozionale che sicuramente caratterizzava il suo precedente come connotazione comune alla maggior parte degli esemplari contemporanei, per assumere un carattere aulico e quasi intellettuale. L'accorgimento prospettico che sposta sul fondo l'immagine imponente della Vergine rispetto ai Santi, accentua nell'effetto tridimensionale, il valore di struttura architettonica dell'immagine sacra che

viene ad assumere così il valore di tabernacolo-tempio cui si lega il significato simbolico di *Ecclesia.* La rigidità e la forma geometrica della Madonna trova un riferimento testuale in Alberto Magno: *"Colem eius dicitur quasi columna quia rigidum est et rotundum et caput supportat, sicut columnam capitelum sicut Maria numquam fuit inclinata per peccatum, sed semper erecta (De corporali pulchritudine Mariae).* L'essenzialità della figura della Vergine e la riduzione dei personaggi trasforma infine la *Mater omnium* in *Mater paucorum* fino a diventare *Mater unius* nella pala della Vittoria di Andrea Mantegna al Louvre.

In tale assetto poco popolare la Madonna pierfrancescana dallo sguardo abbassato piuttosto che diretto verso il pubblico, come negli esemplari coevi, è assimilabile alla tipologia delle Madonne nelle Annunciazioni di Piero (Arezzo, S. Francesco); lo sguardo abbassato della Vergine è tipico dell'*humiliatio,* una delle cinque condizioni spirituali attribuibili a Maria nell'Annunciazione da Roberto Caracciolo nello *Spechio de la fede* (Venezia 1495); l'Annunciazione rappresentata sotto la Crocefissione, è una manifestazione dell'Incarnazione di Cristo, come veniva visualizzato nel Messale dl Hildesheim del 1160. Un'interpretazione della Madonna della Misericordia in un contesto cristologico si trova nello *Speculum humanae salvationis,* un'opera scritta nella prima metà del Trecento che espone la storia universale dal peccato originale alla redenzione attraverso l'incarnazione e la morte di Cristo. Particolare importanza assume in questo contesto il ruolo di mediatrice e di protettrice di Maria nei confronti del genere umano. Nel capitolo 38 Maria - *Mater Misericordiae* è rappresentata come protettrice *("Maria est nostra defensatrix et protectrix")* in rapporto a tre episodi dell'antico testamento dove ritornano i *topoi* della *turris* e dell'*aedificium* come elementi di protezione equiparabili al valore simbolico del mantello della *Mater Misericordiae* (Fig. 20). Invece nel folio precedente, in cui si evidenzia il ruolo di mediatrice nei confronti dell'ira divina *("Maria mediatrix nostra placat iram Dei contra nos")* Maria è in rapporto alla visione di S. Domenico.

Il polittico di San Sepolcro dunque, perso ogni carattere votivo-popolare, sta a testimoniare un passaggio dalla mariologia alla cristologia, attraverso una consapevolezza del significato originario della Madonna della Misericordia di ascendenza orientale, come rivela anche la collocazione della stessa fra il Battista, il precursore di Cristo, e S. Giovanni Evangelista, che nell'*Apocalisse* profetizzava il ruolo di Maria *sponsa Agni* et *Ecclesia* nel mistero dell'Incarnazione.

Maria, i cui abiti rivelano i colori della passione e morte di Cristo, è posta assialmente rispetto all'episodio della sepoltura, che risponde ancora ad un modello di ascendenza bizantina in cui Nicodemo e Giuseppe di Arimatea stanno per deporre il corpo di Cristo sul sarcofago alla presenza di

Maria, Giovanni e Maddalena. Il tema della sepoltura non solo è legato al mistero dell'Incarnazione, come scrive S. Ambrogio, ma è legato anche alla funzione delle confraternite di seppellire i morti, oltre ad essere un aulico riferimento al Borgo in rapporto al Santo Sepolcro, gestito per tradizione dai francescani.

I Santi più esterni accanto alla Vergine sono un chiaro riferimento alla peste secondo una tradizione molto diffusa in rapporto alla iconografia della Madonna della Misericordia (Benedetto Bonfigli, Gonfalone di S. Benedetto al Prato, Perugia, S. Francesco al Prato, Fig. 21), il cui ruolo di mediatrice era fondamentale in occasione di questo flagello. Il valore cultuale dunque della Madonna della Misericordia, come rifugio *sub mantello,* presso gli Ordini dei Minori e i Terziari veniva facilmente esteso ad una più ampia accezione della peste in senso spirituale o in un più specifico riferimento alle eresie, per configurarsi in termini più dottrinari nel XV secolo anche in rapporto alla predicazione bernardiniana, ma soprattutto in rapporto all'evoluzione del culto della Madonna in termini cristologici.

Il riferimento della Madonna della Misericordia alla *Panagia Platythera,* che si può ricondurre ad un testo liturgico di S. Basilio in cui si dice che Dio ha creato il seno della Vergine abbastanza largo per contenere il Cristo Incarnato, trova un esplicita esemplificazione in un bassorilievo del XIII secolo nella chiesa veneziana di S. Maria Mater Domini, per trovare continuità in una pala d'altare del XIV secolo che si conserva all'Accademia di Venezia, dove la Vergine protegge sotto il suo manto i membri di una confraternita.

Strettamente connessa con tale tradizione è l'immagine di Maria ricettacolo di Cristo. Il tema di Maria gravida viene visualizzato tanto in connessione con Salomone che con la *Mater Misericordiae* in un'illustrazione dell'*Apocalisse* di S. Giovanni che si conserva a Monaco (Staatsbibliotheque); più diffuso nella cultura tedesca fra '300 e '400 il tema della Maria gravida è spesso in rapporto alla Visitazione (Graduale di Karlsruhe, Galleria di Bamberg, Fig. 22). Il tema trova scarsa diffusione nella cultura artistica italiana che rappresenta Maria discretamente allusiva alla sua gravidanza, come nel dipinto di Nardo di Cione a Firenze (S. Lorenzo) o in quello del maestro di S. Martino alla Palma dove in particolare la presenza accanto alla Vergine di un francescano ricollega tale tema alla Madonna della Misericordia. L'affresco di Piero ripropone in chiave devozionale l'immagine di Maria - *Mater Theou,* della *Platytera;* in questa chiave si può interpretare il mistero della Madonna del Parto di Piero della Francesca a Monterchi, rivelato dagli angeli che sollevano, come una cortina regia bizantina, i lembi della tenda sotto la quale è collocata la Vergine.

Il mistero dell'Incarnazione di Cristo è visualizzato anche in alcuni avori francesi del 13° secolo in cui all'intemo della Madonna, che presen-

ta il Bambino in grembo, sono raffigurati alcuni episodi della passione di Cristo come nell'esemplare del Museo del Louvre a Parigi (Fig. 23-24) dove è rappresentato Cristo davanti a Pilato, Cristo che porta la Croce, la Flagellazione, le Marie al sepolcro, il *Noli me tangere* e la Resurrezione; alcuni di questi episodi sono presenti anche nella predella del polittico di Piero, dove forse non a caso la selezione delle scene tende a privilegiare le occasioni in cui gli uomini hanno rivelato i loro limiti umani rispetto alla divinità di Cristo. Tali episodi vengono citati nel *Laudario della città di Borgo,* un codice di 4 quaderni membranacei di cui 2 su 4 sono interi, composto attualmente di 26 carte, datato 8 Agosto 1448, ma probabilmente composto alla metà del XIV secolo, forse in occasione della peste del 1348. La data è viceversa riferibile alla peste che fra il 1435 e il 1457 aveva decimato la zona aretina, come è documentato nel Registro mortuario dell'archivio della confraternita in Arezzo. La prima laude si apre *"In festa annunctiationis sanctae Mariae"*, in cui si sottolinea la *conturbatio,* la *cogitatio,* la *interrogatio* la *humiliatio* e la *meritatio,* momento che definisce l'avvenuta incarnazione di Cristo nel ventre della Vergine rendendo quest'ultima *advocata,* cioè mediatrice: *"Allora la Vergin Maria in Gesù fu ingravidata. Et pregalla tutti quanti che per noi deggia orare de nostri peccata tanto suo fgliolo deggia pregare che ne deggio perdonare liei chiamam per avocata."* La terza laude che tratta essenzialmente della passione e resurrezione di Cristo mette in luce essenzialmente i limiti umani degli stessi apostoli che non erano in grado di capire la divinità di Cristo e la sua resurrezione: *"Aidar no lo podemmo quanto da li gruderi fu pilliato; da lui ne dipartemmo et ciascheduno remase sconsolato e desso fo legato e fo menato a guisa de ladrone"*. La laude si conclude con la resurrezione di Cristo descritta attraverso l'episodio delle Marie al sepolcro. La IV laude è dedicata alla Vergine e al suo ruolo di ricettacolo di Cristo dove vi sono precisi riferimenti al *Cantico dei Cantici* (4, 12-15) *(templo sacrato a deo desposata, imperatrice radificata, fonte e sorgente),* per concludere ancora con una invocazione a *Maria advocata;* la V° e la VI° laude sono essenzialmente dedicate all'opera di redenzione di Cristo, per il tramite dell'incarnazione *" nel mio ventre degno";* nelle successive laudi il tema della passione si interseca con quello dell'incarnazione con il costante appello alla Madre annunziata: *"Laudate sempre voi siate a tutte l'ore intercedente madre del Signore onnipotente Cristo Salvatore per cui la gente fu recuperata"*. L'ultima laude è una confessione del popolo o dei confratelli che si riconoscono peccatori sui quali si è abbattuta una pestilenza: *"Tu sei madre ed avocata dei peccatori appellata tu se' vergine beata sempre piena di clementia, tu partoristi il salvatore"* ed infine conclude con una invocazione a S. Sebastiano *"O beato Sebastianao tucti quanti a te chiamamo e cum lacrime preghiamo che tu lievi la pestilenzia. E*

Gesù nostro Signore tu se' nostro Redentore donace grazia o Salvatore dei peccati penitentia".

Tale testo può forse aver costituito un riferimento per il polittico della Misericordia di Piero della Francesca, il cui programma iconografico, sapientemente articolato, non esprime una finalità puramente devozionale, ma anche dottrinale sensibile tanto alla presenza della tradizione e della chiesa orientale quanto al progressivo passaggio dalla mariologia alla cristologia. L'evoluzione della *Mater Misericordiae* nella *Madonna del Rosario,* a partire dal 1475 in seguito alla predicazione di Alanus de la Roche, prevedeva, nell'aggiunta del rosario, non solo un potenziamento per ottenere i benefici, quanto un più esplicito e tangibile riferimento alla passione di Cristo (Fig. 25). La presenza del Bambino, già in alcune immagini della Misericordia, si fa attiva figura di intercessione, mentre sempre più frequente è la contestualizzazione di questa immagine in un programma cristologico. Se al rosario venne attribuito un potere miracoloso per combattere le eresie protestanti, l'immagine della Madonna del Rosario condivide a distanza di anni lo stesso declino della Madonna della Misericordia quando le ragioni dottrinarie divennero più urgenti rispetto a quelle tradizionalmente devozionali della cultura quattrocentesca.

Bibliografia

Agnoletti, E., *La Madonna della Misericordia e il Battesimo di Cristo di Piero della Francesca,* Borgo San Sepolcro 1977.

Banker, J., *Death in the Community,* The University of Georgia Press, Athen-London 1987.

Battisti, E., *Piero della Francesca, Electa,* Milano 1992.

Belting-Ihn, C., *Sub Matris Tutela",* Heidelberg 1976.

Borri Cristelli, L., *Iconografia della Mater Misericordiae nella committenza della fraternita aretina,* in "Atti e memoria dell'Accademia Petrarca di Lettere, Scienze, ed Arti", LI, 1989, pp. 257-289.

Cieri Via, C., *Il polittico della Misericordia di Piero della Francesca. Tradizione iconografica e tradizione cultuale,* in *Città e Corte nell'Italia di Piero,* a cura di C. Cieri Via, Marsilio Venezia, 1996.

De Tolnay, C., *Conceptions religieuse dans la peinture de Piero della Francesca* in "Quaderni di arte antica e moderna", 3, 1963.

Deschamps, P., *La Vierge au manteau dans les peintures murales de la fin du moyen age* in Scritti di Storia dell'arte in onore di Mario Salmi, 11, Roma 1962, pp. 175-85.

Hubbard, N.J., *Sub Pallio: The sources and development of the iconography of the Virgin of Mercy,* Ph.D., Evanston Illinois 1984.

Lechner, G. M., *Maria gravida. Zum Schwangerschaftsmotiv in der bildenden Kunst,* Munchen-Zurich 1981.

Lathoud, R. P. D., *Le Théme iconographique de la Pokrov dela Vierge* in *L'art byzantin chez les Slave,* II, 2, Paris 1932, pp. 302-14.

Levin, W. R., *Studies in the imagery of Mercy in late medieval italian Art,* Ph. D. University of Michigan, 1983.

Lightbown, R., *Piero della Francesca,* Milano 1989.
Miscellanea. Notizie del progetto di ricomposizione del polittico della Misericordia a SanSepolcro, in "Archivio storico dell'arte", V, 1892, p. 297.
Notizie della ricomposizione del polittico della Misericordia in "Arte e Storia", 25.12.1892, p. 232.
Perdrizet, P., *La Vierge de la Misericorde. Etude d'une theme iconographique,* Paris 1908.
Piero della Francesca. La Madonna del Parto. Restauro e Iconograf a, Marsilio Venezia 1993.
Radler, G., *Die Schreinmadonna "Vierge Ouvrante" von den bernhardinischen Anfaengen bis zur Frauenmystik* in Deutschordensland Kunstgeschichtliches Institut der Johanen Wolfgang Goethe Universitaet, Frankfilrt 1990.
Scaramella, P., *Le Madonne del Purgatorio. Iconografia e religione in Campania tra Rinascimento e Controriforma,* Genova 1991.
Schneider, L. *Piero della Francesca's Polypthic della Misericordia and divine Maternal Imagery,* in "Storia dell'arte", 1984, pp. 157-169.
Simi Varanelli, E., *Linguaggio figurativo e linguaggio sacro. Contributo essenziale della pittura marchigiana dei secoli XIV E XV L'evoluzione dottrinaria della figura della Madre di Dio* in "Antiqua", 3, 4, 1986, pp.17-43
Solvey, L., *L'Origine de la Vierge de la Misericorde. Etude d'un theme iconographique,* Paris 1908.
Sussmann, V., *Maria mit dem Schutzmantel* in "Marburger Jahrbuch", 1929, pp. 285-351.
Valazzi, R., *Alcune immagini della Madonna della Misericordia in area marchigiana* in *Piero e Urbino. Piero e le Corti rinascimentali,* a cura di P. dal Poggetto, Marsilio, Venezia 1992, pp. 409-418.
Verdier, P., *Le Couronement de la Vierge. Les origines et les premières developments d'un thème iconographique,* Paris 1980.
Weiss, A., *Die Madonna Platytera, Entwurffur ein Christentum als Bildoffenbarung anhand der Geschichte eines Madonnenthemas,* Koningstein 1985.

Nota biografica - Claudia Cieri Via è nata a Roma nel 1945 e si è laureata in Storia dell'arte all'Università di Roma "La Sapienza", dove è attualmente professore di Iconografia e iconologia. Le sue ricerche sono essenzialmente dedicate alla storia dell'arte e della cultura nell'età rinascimentale (studi su Bellini, Mantegna, Signorelli, Piero di Cosimo, Piero della Francesca, Raffaello, Tintoretto) e ai problemi teorici e storiografici dalla fine dell'Ottocento al contemporaneo (studi su Jacob Burckhardt, Aby Warburg e la tradizione del pensiero iconologico).