

JOHANNES TRIPPS

SULLA PRATICA DI CELARE ED ESIBIRE LE MADONNE GOTICHE – LE IMMAGINI MIRACOLOSE DELLA MADONNA A FIRENZE E IL LORO CONTESTO STORICO

L'obiettivo di questo contributo è ricostruire un contesto storico intorno alle immagini miracolose di Maria dipinte nella città di Firenze e nell'area circostante, immagini che venivano esibite al pubblico attraverso una ingegnosa "messa in scena". Quando si trattava di escogitare giochi meccanici al servizio di queste misteriose rivelazioni la fantasia sembrava non conoscere limiti; a tratti si ha addirittura l'impressione che Firenze abbia assunto la parte di figlia dell'antica Bisanzio.

Giovanni Villani, nella sua *Cronica* (VIII, Cap. CLV) scritta tra il 1300 e il 1348, riferisce che il 3 luglio del 1292 una immagine della Madonna, collocata su un pilastro della Loggia del grano di Orsanmichele, cominciò a compiere miracoli. L'afflusso di fedeli fu enorme, tanto che di lì a poco si costituì una confraternita, la Compagnia dei Laudesi, che si prendeva cura del dipinto.

Non è possibile accertare se quell'immagine di Maria fosse un affresco o un dipinto su tavola¹, in ogni caso già dagli *Statuti* della confraternita del 1294 risulta che la Madonna doveva essere coperta con una tenda per due ragioni: da una parte in virtù della sacralità dell'immagine stessa, dall'altra parte per proteggerla, durante la settimana, da sporcizia ed eventuali danni che potevano esserle arrecati quando in Orsanmichele c'era il mercato. Questa tenda si poteva sollevare. Il dipinto veniva scoperto durante le cerimonie religiose della confraternita e il sabato dopo l'ora Nona, quando le attività commerciali venivano sospese per il fine settimana. La Vergine restava visibile dal sabato pomeriggio alla domenica sera; lo stesso accadeva in occasione di tutte le altre festività. Tuttavia essa poteva essere mostrata in qualsiasi momento da uno dei capitani, dal preposto o dal camerlengo della confraternita a persone che per motivi di devozione ne facessero richiesta. Quando il dipinto veniva scoperto si dovevano sempre accendere due ceri.²

¹ Giovanni Villani, *Cronica*, Lib. VIII, Cap. 155, edito da Francesco Gherardi-Dragomanni, Vol. I, Firenze 1844, p. 479. Brendan Cassidy, *Orcagna's Tabernacle in Florence, Design and Function*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 55, 1992, pp. 80-211. Gert Kreytenberg, *Orcagna, Andrea di Cione: ein universeller Künstler aus Florenz*, Mainz 2000, pp. 100-101.

² XIII. ***Che non si mostri o vero si schuopra la figura de la detta nostra Donna senza torchi accesi.*** *Anche ordiniamo e fermiamo, a la referenza de la detta nostra Donna Vergine madonna santa Maria, perché sempre la sua devotione crescha e multiplichi e vada inamzi, che i capitani, o il proposto di loro, o vero li camarlinghi, od alcuno di loro cum parola del proposto; o se 'l proposto non si potesse in quell'ora avere, cum parola d'alchuno de' capitani, siano tenuti e debiano che qualunque ora e quante fiate si levasse lo velo, o s'abassasse, o si schoprisse la figura de la detta nostra Donna per*

Tutto ciò suona come una descrizione dell'adorazione delle icone mariane acheropite a Bisanzio, per esempio di quella del monastero di Odegon, conservata in una teca, analogamente alle immagini acheropite di Cristo come il *Mandylion* (Sacro Volto) di Edessa. La miniatura di foglio 39v del *Salterio e Breviario greco-latino* del Kupferstichkabinett di Berlino (78 A 9, sec. XIII), raffigurante l'icona del monastero di Odegon, tramanda la collocazione della *Madonna Odigitria* e le trasformazioni di cui era oggetto. Essa era collocata sotto un ciborio, normalmente celata da una cortina. Nella miniatura la tenda appare tuttavia arrotolata in alto, sopra l'icona, in modo che la Madonna risulti visibile a coloro che sono venuti per venerarla.³ Era consuetudine scoprire l'icona ogni martedì, quando essa veniva portata fuori dalla chiesa per essere esposta alla venerazione dei fedeli. Il Giovedì santo l'imperatore la trasportava nella cappella della Chalke, dove restava fino al Lunedì di Pasqua insieme con l'icona della *Madonna Nikopoia*.⁴

Torniamo però a parlare di Firenze: il 10 luglio 1304 un seguace dei Guelfi Neri appiccò il fuoco alle case degli avversari politici, causando così un grande incendio del quartiere, durante il quale anche la loggia di Orsanmichele venne aggredita dalle fiamme. Non è più possibile stabilire con certezza se la Madonna miracolosa, gravemente danneggiata, si sia salvata e sia poi stata restaurata o se ne sia stata dipinta un'altra in forme antiche. L'unica cosa certa è che le copie del dipinto successive all'incendio del 1304 riproducono una Madonna dallo stile intenzionalmente arretrato. Attraverso questo stratagemma veniva così garantito il consenso dei fedeli.⁵

divotione di persone che la volessero vedere, di fare acendere sempre due torchi ne la botega de la Compagnia, e così acesi portarli dinanzi da lei quando ella si scoprisse o si mostrasse; e tanto tenerli acesi quanto stesse scoperta. E per pocho o picholo spatio di tempo la facciano stare in quell'ora schoperta."

XIII. Di fare stare coperta la tavola di messer santo Michele Anche ordiniamo e fermiamo che, cum ciò sia cosa che per cagione del mercato del grano, e per altre cose che si fanno nella detta piazza sotto la loggia, la tavola di messer santo Michele s'inpolveri e si guasti, li capitani siano tenuti di farla stare coperta, a ciò che si conservi ne la sua bellezza, e non si guasti; salvo che 'l sabato diponona, disfatto il mercato, a debiano fare discoprire e stare discoperta per tutto il die de la domenica. E così si faccia per le feste solenne che mercato non vi si faccia."; cfr. L. Del Prete, *Capitoli della Compagnia della Madonna d'Orsanmichele dei secoli XIII e XIV*, Lucca 1859, p. 7.

³ Hellmut Hager, *Die Anfänge des italienischen Altarbildes, Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte des toskanischen Hochaltarreabels*, München 1962 (= *Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana*, Vol. XVII), p. 43 e fig. 41, con l'indicazione erronea che si tratta del Salterio Hamilton. In realtà si tratta però della miniatura (27,0 x 22,0 cm, acquarello e guazzo su pergamena) del Salterio e Breviario greco-latino 78 A 9. fol. 39 verso (scuola greco-bizantina, secolo XIII). Ringrazio sentitamente Andreas Heese del Kupferstichkabinett di Berlino per la correzione.

⁴ Hager 1962 (come nota 3), p. 46 e segg. Gerhard Wolf, *Salus Populi Romani. Die Geschichte römischer Kultbilder im Mittelalter*, Weinheim 1990, p. 142.

⁵ La tavola della Maestà a S. Maria Maddalena in Pian di Mugnone e l'affresco della Maestà nella Sala delle Udienze del Palazzo dell'Arte della Lana a Firenze; inoltre una miniatura del Maestro delle Effigi domenicane nell'Archivio di Stato di Firenze; vedi Luciano Bellosi, *Una precisazione sulla 'Madonna di*

Per completezza prendiamo in considerazione il documento iconografico più famoso: la miniatura di foglio 79r del cosiddetto Maestro del Biadaiole nello *Specchio umano* di Domenico Lenzi. Questa cronaca narra avvenimenti occorsi tra il 1325 e il 1335, dovrebbe però essere databile, per ragioni stilistiche, intorno al 1340. La miniatura mostra il dipinto collocato nel tabernacolo creato da Arnolfo di Cambio.⁶

Anche la *Madonna delle Grazie* dipinta da Bernardo Daddi, che sostituì quella raffigurata nel codice del Biadaiole, e che quindi doveva essere la terza versione, in virtù della sacralità dell'immagine fu raffigurata in forme del tutto antiquate, per non dire addirittura retrograde. Di questo tornerò a parlare in seguito.

Per la venerazione del tabernacolo con la Madonna miracolosa - quello stesso raffigurato nello *Specchio umano* - la rubrica X degli *Statuti dei Laudesi* del 10 agosto 1333 descrive rituali che seguono, in tutti i punti essenziali, quelli che avevano già luogo prima dell'incendio del 1304. I membri della confraternita dovevano vegliare giorno e notte, nei giorni feriali e nei giorni festivi, ai piedi dell'immagine miracolosa. Essi accoglievano le offerte e alimentavano le lampade che ardevano di fronte al tabernacolo.

Durante il giorno un dipendente della confraternita doveva trovarsi sempre all'interno del tabernacolo, senza poter uscire fino a che un altro non fosse entrato al suo posto e ad ogni entrata e uscita la porta del tabernacolo doveva venire chiusa a chiave.

La rubrica XXX stabilisce inoltre che l'immagine della Madonna dovesse essere coperta con uno o più veli di seta. Il dipinto veniva mostrato la domenica e nei giorni di festa, ma anche quando nella loggia del grano si tenevano delle prediche.

Quando l'immagine era scoperta, di fronte ad essa dovevano ardere due ceri; se qualche estraneo voleva vederla al di fuori dei tempi stabiliti, la Madonna poteva essere scoperta per breve tempo con il permesso di uno dei capitani o del preposto della confraternita.⁷

Tra il 1352 ed il 1359 o, più precisamente, il 1360 fu eretto il tabernacolo di Andrea Orcagna che ancor oggi possiamo vedere.⁸ Esso racchiude la *Madonna delle Grazie* nella

Orsanmichele', in: *Scritti di Stori della Arte in onore di Ugo Procacci*, a cura di Maria Grazia Ciardi Dupré Dal Pogetto e Paolo Dal Pogetto, Milano 1977, pp. 152-156 (rist. in „I vivi parean vivi“, *Scritti di storia dell'arte italiana del Duecento e del Trecento*, Florenz 2006 (= Prospettiva, Nn. 121-124, 2006), S. 341-346). Richard Offner, *The Fourteenth Century. The Works of Bernardo Daddi*. Sez. III, Vol. III, riveduto e completato da Miklós Boskovits in collaborazione con Enrica Neri Lusanna, Firenze 1989 (= *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting*, by Richard Offner and Klara Steinweg, continued under the direction of Miklós Boskovits and Mina Gregori), pp. 61, 312-323.

⁶ Firenze, Biblioteca Laurenziana, Tempi 3, fol. 79r; vedi Boskovits/Neri Lusanna 1989 (come nota 5), p. 312.

⁷ Kreytenberg 2000 (come nota 1), pp. 101-102.

⁸ Il tabernacolo è datato 1359, tuttavia l'Orcagna concluse i lavori nell'estate del 1360; vedi Kreytenberg 2000 (come nota 1), p. 99.

versione dipinta da Bernardo Daddi intorno al 1347. Probabilmente la grave alluvione del 1333 aveva danneggiato a tal punto il dipinto precedente che alla fine fu necessario provvedere ad una nuova versione. Tuttavia, per continuare a garantire l'accettazione del pubblico la tavola di Bernardo Daddi è stata dipinta secondo un linguaggio pittorico arcaico e tutte le conquiste nella resa degli effetti spaziali vi sono negate.⁹

Anche questa immagine della Madonna poteva essere celata o scoperta e il tabernacolo dell'Orcagna ricorda, nella sua struttura interna, una graticcia accessibile su tutti i livelli. Il tabernacolo è chiuso sul lato est dall'imponente rilievo con la *Dormitio* e l'*Assumptio Virginis*, opera dell'Orcagna compiuta con l'aiuto di Francesco Neri Ubaldi, detto il Sellaio.¹⁰ Il retro di questo rilievo è rivolto verso il retro della tavola raffigurante la *Madonna delle Grazie* di Bernardo Daddi. Nello spazio compreso tra i due corre una stretta scala a chiocciola che conduce ad una piattaforma al di sotto della cupola. Per aprire e chiudere gli altri tre lati del tabernacolo, da questa piattaforma era possibile manovrare delle saracinesche o delle grate, che tuttavia non si sono conservate.¹¹ Esse venivano issate e abbassate con l'aiuto di corde o di stanghe.¹² Sono ancora ben riconoscibili, nella chiave di volta delle arcate, le aperture quadrate attraverso le quali passavano queste corde. Le grate scorrevano all'interno di guide scolpite con cura negli archi del tabernacolo e, quando esso era aperto, scomparivano nel sottosuolo attraverso delle fessure nel pavimento. La modanatura inferiore dello zoccolo interno della balaustra e gli anelli a rilievo a metà dei fusti delle colonne, sebbene di pietra, attraverso un complesso meccanismo possono rispettivamente rientrare e scorrere, per consentire alla grata di scivolare senza impedimenti nella fessura del pavimento.¹³

Questo meccanismo predisposto per muovere le grate di metallo ricorda il modo in cui viene scoperta l'immagine miracolosa della *Madonna Nera* a Czestochowa. Durante la messa, ad

⁹ Si sono conservati due pagamenti: un anticipo di quattro fiorini d'oro, datato 1° marzo 1346 (1347 s.c.) e un acconto che ammonta anche a quattro fiorini d'oro del 16 giugno 1347; vedi Boskovits/Neri Lusanna 1989 (come nota 5), pp. 61, 312-323. Licia Bertani, La "Madonna delle Grazie" di Bernardo Daddi, in: Licia Bertani/Muriel Vervat, La Madonna di Bernardo Daddi negli "horti" di San Michele, Livorno 2000, p. 15.

¹⁰ Kreytenberg 2000 (come nota 1), pp. 126-130.

¹¹ Claudio Pisetta/Giulia Maria Vitali, Nuove acquisizioni sul tabernacolo di Andrea Orcagna attraverso il rilievo interpretativo, in: Diane Finiello Zervas (a cura di), Orsanmichele a Firenze, Modena 1996 [= *Mirabilia Italiae*, V, collana diretta da Salvatore Settis], pp. 381-384 con sezione longitudinale No. 193.

¹² Claudio Pisetta/Giulia Maria Vitali, Il tabernacolo dell'Orcagna in Orsanmichele, in: G. Spagnesi (a cura di), Esperienze di storia dell'architettura di restauro. Acta enciclopedica No. 8, Roma 1983 (= XXI congresso di storia dell'architettura, 1983), pp. 75-81. *Ibidem* 1996 (come nota 11), pp. 391-399.

¹³ Vedi a questo proposito Pisetta/Vitali 1996 (come nota 11), pp. 391-399 con sezioni No.195 e 196. In Kreytenberg 2000 (come nota 1) le sezioni No. 227-228 e le foto dei particolari No. 230-233. Gli archi del tabernacolo hanno una luce di 3,90 m., la balaustra che lo cinge è alta 1,50 m., le fessure nel pavimento hanno una profondità di 1,34 m., cfr. Kreytenberg 2000 (come nota 1), pp. 105-106 e Pisetta/Vitali 1996 (come nota 11), p. 397 con le misurazioni precise.

uno squillo di tromba, lo sportello scorrevole di lamina d'argento che la protegge (creato nel 1673) non affonda nel pavimento, come a Firenze, ma viene sollevato verso l'alto per mostrare l'icona ai pellegrini.¹⁴

Anche l'affresco miracoloso dell'*Annunciazione* nella chiesa della Santissima Annunziata a Firenze disponeva di una simile protezione. Esso fu dipinto nel 1252; la legenda narra che i Serviti ne avevano affidato l'esecuzione al monaco e pittore Bartolomeo. Invano costui si sforzava di rappresentare il volto di Maria. Mentre era al lavoro si addormentò sul ponteggio; al suo risveglio la Madonna aveva i più soavi lineamenti e si sparse la voce che un angelo o lo stesso Evangelista Luca avesse portato a termine il dipinto.¹⁵ Intorno al 1360 l'intero affresco fu "restaurato", probabilmente da Iacopo di Cione.¹⁶ L'immagine della Madonna, a causa del suo potere taumaturgico, veniva sempre celata, ad eccezione delle solenni festività e delle celebrazioni della messa.

Un decreto della Signoria proibiva ai Serviti di scoprire l'affresco senza la sua autorizzazione, poiché la Signoria, in qualità di organo politico, voleva assicurare la sua influenza sui privilegi religiosi.¹⁷

Eppure già nel 1448 i Medici, al tempo di Piero, cominciarono ad intervenire direttamente sull'immagine sacra: proprio su loro commissione lo scultore Pagno di Lapo Portigiani da Fiesole eresse, su disegno di Michelozzo, quello stesso tabernacolo che ancor oggi racchiude l'affresco. Il tabernacolo fu solennemente consacrato nel 1452.¹⁸

Nel 1687, a protezione dell'affresco, la granduchessa Vittoria de' Medici fece dono di una vetrata di cristallo che poteva essere meccanicamente ribaltata da un lato. Inoltre venne fatta una copia dell'affresco miracoloso, che fu posta davanti a questo. L'affresco stesso anche in seguito fu visibile solo in rare occasioni.¹⁹

¹⁴ Hans Dünninger, Gnad und Ablass - Glück und Segen. Das Verhüllen und Enthüllen heiliger Bilder, in: Jahrbuch für Volkskunde, N.S. 10, 1987, pp. 140-141. Per la vasta bibliografia su Czestochowa si faccia riferimento a Jan Golonka Ospe, Werke der Augsburger Goldschmiedekunst in den Sammlungen des Tschenstochauer Heiligtums, in: Studien zur europäischen Goldschmiedekunst des 14. bis 20. Jahrhunderts. Festschrift für Helmut Selig zum 80. Geburtstag am 12. Februar 2001, a cura di Renate Eikermann et al., München 2001, pp. 149-168.

¹⁵ Stefanie Renner, Die Darstellung der Verkündigung an Maria in der florentinischen Malerei. Von Andrea Orcagna (1346) bis Lorenzo Monaco (1425), Bonn 1996 (= Studien zur Kunstgeschichte, Vol. I), p. 93.

¹⁶ Ibidem, pp. 92, 98-99, con una sintesi della discussione critica riguardo l'attribuzione dell'opera a Jacopo.

¹⁷ Ibidem, p. 94. Luciano M. Zornetta, "Tre laude alla SS. Annunziata de' Servi in Firenze del sec. XV", in: Studi Storici dell'Ordine dei Servi in Firenze 13, 1963, p. 195.

¹⁸ Renner 1996 (come nota 15), pp. 94-95.

¹⁹ Dora Liscia Bemporad, L'oreficeria, in: Tesori d'arte dell'Annunziata di Firenze, catalogo della mostra a cura di Paola Semoli e Claudio Strocchi, Firenze 1987, pp. 303-304.

Sappiamo cose simili a proposito di altri due dipinti di Madonne. Uno di essi, a Foggia, fino al 1711 era celato dietro sette cortine e fu poi coperto, ad eccezione del viso, con lastre d'argento; l'altro, che si trova all'Impruneta, presso Firenze, è racchiuso in un doppio tabernacolo ligneo. Gli sportelli del tabernacolo esterno sono dipinti, quelli del tabernacolo interno sono coperti da un panno bianco ornato con oro e perle sopra il quale è appeso un più fine e trasparente velo.²⁰

In una lettera del 1882 Carl Justi accenna che nella cattedrale di Siviglia l'immagine miracolosa della "Virgen de la Antigua", risalente probabilmente al XIII secolo, era celata da una cortina.²¹

Poiché sul tabernacolo di Orsanmichele non si notano graffi, nè tanto meno segni di colpi che possano essere riferiti alla presenza di grate metalliche, è anche ipotizzabile che esso venisse chiuso con delle tele dipinte fissate su sottili telai. Dalle dettagliate indagini di Pisetta e Vitali tuttavia non è emersa la minima indicazione che il tabernacolo sia mai stato chiuso e aperto secondo le modalità volute dall'Orcagna e dai suoi committenti. Tutto lascia piuttosto pensare che alla fine si sia optato per una soluzione più semplice, quella di chiudere i tre lati aperti del tabernacolo con delle tende.²²

Al contrario, la *Madonna delle Grazie* nella versione di Bernardo Daddi deve essere stata dotata di una protezione che si poteva ribaltare o togliere, poiché a destra e a sinistra del dipinto, nella cornice marmorea, sono tuttora evidenti i buchi nei quali era fissata una grata o comunque un dispositivo di protezione a circa 10 cm. di distanza dalla superficie del dipinto stesso.²³ Forse si trattava di ante ribaltabili, come nel caso dell'icona della *Salus populi romani* di Santa Maria Maggiore a Roma.²⁴

Un ulteriore esempio, seppure più modesto, dell'uso di cortine impiegate per chiudere un tabernacolo è documentato nel Duomo di Firenze.

Il 26 aprile 1504 il pittore Biagio, insieme a Monte del Flora di Giovanni, viene pagato per aver dipinto una tenda con stelle gialle e figure di angeli. Questa tenda era destinata al tabernacolo, dipinto da Bernardo Rosselli nel 1501, che ancora nel XVIII secolo si trovava sul lato destro della controfacciata del Duomo fiorentino.²⁵

²⁰ Stephan Beissel, *Wallfahrten zu Unserer Lieben Frau in Legende und Geschichte*, Freiburg im Breisgau 1913, p. 158.

²¹ Carl Justi, *Spanische Reisebriefe*, Bonn 1923, p. 207. Dünninger 1987 (come nota 14), p. 143.

²² Pisetta/Vitali 1996 (come nota 11), pp. 397-398.

²³ *Ibidem*, pp. 396-397.

²⁴ Wolf 1990 (come nota 4), p. 106.

²⁵ Susanna Partsch, s.v. Biagio, in: *Allgemeines Künstlerlexikon - Allgemeine Künstlerdatenbank*, Vol. X, München 1995, p. 393.

Sia Pisetta e Vitali sia Kreytenberg spiegano la pratica di coprire la Madonna di Orsanmichele piuttosto come una forma di protezione, poiché il tabernacolo si trovava all'interno della loggia aperta del mercato del grano. Questa loggia fu completamente chiusa solo nel 1412, anche se Kreytenberg fa notare che il mercato del grano era già stato spostato nel 1364.²⁶

La tradizione della “messa in scena” delle immagini della Madonna ci porta però ad altre conclusioni: quella di velare le immagini sacre è un’usanza antichissima e nel mondo bizantino ha una lunga tradizione basata sull’*Apparitio Dei*.²⁷ Anna Comnena (1083-post 1148), figlia dell’Imperatore bizantino Alessio I, descrive nella sua *Alessiade* il costante prodigio che aveva luogo nella chiesa delle Balcherne a Costantinopoli: ogni venerdì, all’ora dei Vesperi, lentamente si sollevava il velo di seta che copriva l’icona della *Theotokos Blacherniotissa* per riabbassarsi altrettanto misteriosamente soltanto il giorno successivo, alla stessa ora. Se il prodigio non si compiva o si verificava in altri giorni, questo fatto veniva interpretato come un cattivo presagio. Nel 1107 l’Imperatore Alessio I interruppe una campagna militare contro il Principe normanno Bohemud poiché da tempo si aspettava invano che il prodigio si verificasse e partì per la guerra solo quando il velo finalmente si sollevò.²⁸

Proprio i dipinti non fatti da mano umana, in virtù della loro sacralità, dispongono di una forza tale che una prolungata contemplazione può a volte diventare pericolosa; è questa la ragione per cui l’icona del *Salvatore* del Sancta Sanctorum a Roma durante l’esposizione al pubblico viene coperta con un velo trasparente. Secondo una fonte del XIII secolo questa icona provocava un tremore in coloro che la contemplavano troppo intensamente. Sotto questo aspetto tali immagini seguono i loro antichi precursori, infatti già il *Palladium* dell’antica Roma poteva colpire con cecità coloro che lo osservavano.²⁹

Ma anche le Madonne dipinte nel XV secolo, proprio come le antiche Madonne miracolose, acquisivano una più intensa aura se si riduceva il tempo in cui esse erano visibili: così nel Duomo di Orvieto un “armario”, simile ad una cassa-reliquiario, nascondeva l’affresco della *Madonna in trono con il Bambino* di Gentile da Fabriano. Dapprima esso era dotato di

²⁶ Pisetta/Vitali 1996 (come nota 11), p. 397.

²⁷ Johann Konrad Eberlein, *Apparitio regis - revelatio veritatis. Studien zur Darstellung des Vorhangs in der bildenden Kunst von der Spätantike bis zum Ende des Mittelalters*, Wiesbaden 1982, pp. 11, 34, 150-151.

²⁸ Dünninger 1987 (come nota 14), pp. 141-142. Annemarie Weyl Carr, *The Mother of God in Public*, in: Maria Vassilaki (a cura di), *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art*, Catalogo della mostra nel Museo Benaki di Atene (20 ottobre 2000 - 20 gennaio 2001), Atene-Milano 2000, pp. 325-337.

Per una visione d’insieme sulla bibliografia degli ultimi anni relativa al tema „icone miracolose della Madonna“ cfr. Alexei Lidov, *Miracle Working Icons of the Mother of God*, in: *ibidem*, pp. 47-57.

²⁹ Wolf 1990 (come nota 4), p. 41.

battenti lignei, le cui chiavi dovettero essere più volte rinnovate; alla fine i battenti furono sostituiti con una cortina che Pier Matteo d'Amelia dipinse nel 1481.³⁰

Date queste premesse si pone ora la seguente domanda: in che modo si “metteva in scena” la partecipazione dei dipinti della Vergine alle riunioni? La famosa *Madonna dei Linaioli* di Fra' Angelico prendeva parte alle sedute della corporazione? All'inizio dell'adunanza le ante del tabernacolo venivano aperte in modo che le consultazioni avessero luogo al cospetto della Vergine? Il trittico veniva di nuovo chiuso a conclusione dei lavori, quando la riunione si scioglieva?³¹ Gli *Statuti dell'Arte di Linaioli* del 1318 enumerano una serie di festività in occasione delle quali i membri della corporazione dovevano riunirsi, non è tuttavia possibile trarne alcuna conclusione riguardo alle modalità di apertura e chiusura del tabernacolo di Fra' Angelico.³²

Una simile domanda si pone ulteriormente, questa volta però non a proposito di una Madonna ma della raffigurazione di un Santo patrono: il 1° ottobre 1508 Battista Gogo e Francesco Zurla, i Provvisori della comunità di Crema, conclusero un contratto con Vincenzo Civerchio, al quale affidarono l'esecuzione di un dipinto su tela che raffigurasse San Marco tra le figure della Giustizia e della Temperanza. Questo dipinto era destinato alla parete principale della Sala del Consiglio del Palazzo Comunale di Crema. Il 3 gennaio 1509 fu deliberato l'acquisto di lino colorato per confezionare una cortina come protezione del dipinto, e inoltre di una sbarra per reggere la tenda, di anelli di ferro e di quant'altro fosse necessario allo scopo: “*pro conservatione picture posite in capite salle magne conscilii... cortina ponendo ante dictam picturam, cum virga et annullis fereis aliisque rebus necessariis pro aptatione ipsius cortine*”.

33

Riassumendo, l'*Annunciazione* della Santissima Annunziata è l'unica tra le immagini miracolose della città di Firenze e dell'area circostante che fino ad ora abbia potuto mantenere il suo contesto liturgico e paraliturgico, e che quindi sia rimasta presente nella memoria culturale. Tutte le altre sono scomparse dalla memoria collettiva nel momento in cui le confraternite o i conventi che le custodivano persero il loro potere o vennero soppressi. Al contrario l'affresco della Santissima Annunziata, a partire dalla metà del XV secolo, fu

³⁰ L. Fumi, *Il duomo di Orvieto e i suoi restauri*, Roma 1891, pp. 395-396. Andrea de Marchi, *La tavola d'altare*, in : Max Seidel (a cura di), *Storia delle Arti in Toscana, Il Trecento*, Firenze 2004, p. 44.

³¹ A questo proposito vedi D. Cole Ahl, *Fra Angelico*, New York 2008, pp. 87-89. F. Sartini (a cura di), *Statuti dell'Arte dei rigattieri e linaioli di Firenze (1296-1340)*, Firenze 1940, pp. 139-181.

³² Sartini 1940 (come nota 31), p. 164, Cap. XXXII.

³³ M. Marubbi, *Vincenzo Civerchio. Contributo alla cultura figurativa cremasca nel primo Cinquecento* (Monografie di 'Arte Lombarda', I maestri, 2), Milano 1986, pp. 149-150; 166, Documento No. 13.

strettamente legato al casato dei Medici e poi al Granducato di Toscana, una simbiosi che gli ha assicurato fino all'età moderna il suo posto nella "Mnemosyne".

Sentiti ringraziamenti alla Dott.ssa Lara Avezza per la traduzione in italiano di questo articolo.

<<http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2010/1237/>>

<urn:nbn:de:bsz:16-artdok-12379>