



Fig. 1. Giovanni del Biondo, *Vergine dell'Apocalisse con santi e angeli*, sec. XIV, Pinacoteca Vaticana.

GIANNI CIOLI

LA VERGINE DELL'APOCALISSE DI GIOVANNI DEL BIONDO

ARTE MACABRA E PIETÀ CRISTIANA

Nella prima sala della Pinacoteca Vaticana è conservata una piccola tempera su tavola¹ singolarmente suggestiva per un particolare originale e inquietante – la raffigurazione di uno scheletro nella predella (fig. 1).

La tavola è attribuita a Giovanni del Biondo² e raffigura la Madonna col Bambino circondata da una corte celeste. Nel catalogo della Pinacoteca Vaticana curato da W.F. Volbach l'opera, con evidente riferimento alla corona di dodici

¹ Le misure sono 75,4 x 43,4 cm. La tavola policroma su fondo oro è corredata da una cornice originale complessa e parzialmente integrata: una esterna rettangolare ne racchiude una interna a cuspide con colonnine tortili.

² Si hanno notizie di lui dal 1356 al 1398 circa. Originario del Casentino, svolse la sua attività per lo più a Firenze. Formatosi probabilmente nella bottega degli Orcagna sviluppò il proprio stile, fatto da forme massicce, schemi iconografici arcaicizzanti e forte caratterizzazione fisionomica.

stelle posta sulla testa nimbata della Madonna e alla falce di luna sotto il suo piede destro,³ è intitolata *Vergine dell'Apocalisse con santi e angeli*.⁴

La Vergine, il Bambino e la corte celeste

La madre di Dio è rappresentata in piedi con il Bambino in braccio. È vestita di una tunica rossa trapunta in oro e avvolta in un mantello blu scuro, foderato di ermellino, simbolo di purezza e di regalità; un velo trasparente le copre la capigliatura bionda.

Il Bambino, anch'egli biondo, è avvolto in un manto giallo che lascia scoperto il petto e le braccia piamente incrociate, particolari che, richiamando l'iconografia di Gesù morto, vogliono forse alludere al mistero pasquale. Il piccolo è accostato teneramente alla guancia della madre. Gli occhi del figlio e della genitrice giungono quasi a toccarsi, in un ardito angolo prospettico: i loro sguardi, carichi di una luce gioiosa, si compenetrano con grande intensità. Il pittore ha voluto forse così alludere alla profonda comunione degli affetti tra madre e figlio, nonché alla perfetta intesa delle loro volontà: il Figlio ascolta le parole di Maria, serva obbediente della Parola, che intercede per i figli di Dio. Ella esorta i cristiani ad accogliere la volontà del Signore e, nel contempo, chiede al Signore di accogliere l'invocazione dei cristiani (cf. Gv 2,1-5).

I due sono attornati da otto santi:⁵ a destra Maria Maddalena o Maria egiziana, completamente ricoperta dai propri capelli, Caterina d'Alessandria con la corona regale e la ruota del martirio, una santa con un cuore ardente in mano,⁶ Chiara con uno stelo di gigli bianchi;⁷ a sinistra Stefano con dalmatica, libro e vessillo, Antonio abate barbuto, munito di bastone e con il *tau* impresso sul mantello, Lorenzo con la graticola e la palma, e Francesco con il saio dell'ordine, le stigmate e il volto asceticamente affilato.

Secondo uno stilema ricorrente in analoghe raffigurazioni tardo medioevale,⁸ i membri della corte celeste appaiono tutti rivolti verso il centro della compo-

³ Cf. Ap 12,1: «Nel cielo apparve poi un segno grandioso: una donna vestita di sole, con la luna sotto i suoi piedi e sul suo capo una corona di dodici stelle».

⁴ W.F. VOLBACH, «Giovanni del Biondo (doc. 1356-1368). Vergine dell'Apocalisse con santi e angeli. 1355-1360 ca.», in *Catalogo della Pinacoteca vaticana. II: Il Trecento Firenze e Siena*, Città del Vaticano 1987, p. 17.

⁵ Cf. *ibid.*

⁶ Affascinante, ma non del tutto convincente, l'ipotesi di P.J. Vinken nel suo saggio sulla forma del cuore, che identifica la figura in questione con la personificazione della Carità: quello di Giovanni del Biondo sarebbe «the earliest example being the (flaming) heart in the hands of Caritas» (*The Shape of the heart*, Amsterdam 2000, p. 43). Pur non convincendo del tutto per l'incongruenza d'insieme data dalla presenza di una personificazione in un gruppo di persone reali, l'ipotesi trova un suo senso perché, in effetti, la Carità è la ragione autentica della santità (cf. 1Cor 13,1-13).

⁷ Cf. M. LEVI D'ANCONA, *The Iconography of the Immaculate Conception in the Middle Ages and Early Renaissance*, New York 1957, p. 26; E. ZOCCA, «Chiara da Assisi, santa. Iconografia», in *Biblioteca sanctorum*, III, Roma 1963, pp. 1208-1217. Sorprende l'identificazione con santa Caterina da Siena proposta da W.F. Volbach, (*Catalogo della Pinacoteca vaticana*, II, 17) che datando il dipinto 1355-1360 circa, lo collocherebbe in un tempo in cui la santa, nata nel 1347, era al massimo ancora adolescente; cf. «Caterina Benincasa, santa», in *Biblioteca sanctorum*, III, pp. 966-1035.

⁸ Cf. G. CIOLI, «L'incontro dei tre vivi e dei tre morti nel dittico dell'Accademia delle Belle Arti di Firenze. Spunti per una lettura teologica», in *Vivens homo* 14 (2003)2, p. 249.

sizione in atteggiamento contemplativo e intercedente, tranne uno, Antonio abate, che guarda l'osservatore. Con tutta probabilità, la sua funzione è quella di catturarne l'attenzione coinvolgendolo emotivamente nella scena e allo stesso tempo offrendosi come garante dell'intercessione dei santi, al cui novero appartiene. Si tratta insomma di una sorta di mediatore che richiama lo spettatore al senso della raffigurazione che, come vedremo, accosta all'ineluttabilità della morte la speranza nell'accoglienza dell'anima tra i beati.

Sullo sfondo, due angeli sostengono un drappo damascato rosso e oro. Sotto la pedana su cui è collocata la Madonna vi sono due stemmi uguali con un leone d'argento in campo rosso e nero.

Nei due pennacchi all'estremità superiore della tavola, costituiti dall'iscrizione della cornice a cuspidi nella cornice rettangolare esterna, è raffigurata l'Annunciazione: a sinistra l'angelo Gabriele biancovestito, a destra la Vergine che accoglie devotamente il raggio inviato dallo Spirito in forma di colomba.

Singolare e di non facile identificazione è la scena raffigurata sopra la testa incoronata della Vergine. Due figure a mezzo busto emergono da una nuvola: una è nimbata, munita di ali e con la testa coperta da un manto blu, l'altra è senza nimbo e in atteggiamento orante con le mani giunte. La prima tiene la mano sinistra appoggiata sulla spalla della seconda e con la destra avvicina uno strumento astiforme alle sue labbra. L'incontro reciproco degli sguardi delle due figure richiama e rafforza quello più intenso raffigurato sotto fra la Madre e il Bambino, di cui si è detto.

Singularmente inquietante è, infine, l'immagine raffigurata sulla predella: uno scheletro in posizione orizzontale non completamente scarnificato infestato da vermi o serpenti e da altri animali repellenti. All'altezza del capo e dei piedi dello scheletro s'intravedono rispettivamente due figure umane in scala ridotta, tratteggiate in maniera stilizzata. A un'osservazione attenta, l'uomo vicino al capo del morto pare un religioso, quello dalla parte opposta, accompagnato da un cane, sembra un cacciatore. Il religioso, barbuto, indica lo scheletro con lo sguardo rivolto all'osservatore, il cacciatore appare comprensibilmente sorpreso e spaventato.

Lo scheletro, l'eremita e il cacciatore

Che significato dare allo scheletro nell'economia del dipinto?

Mirella Levi D'Ancona, che interpreta la tavola di Giovanni del Biondo come una rappresentazione dell'Immacolata Concezione, ravvisa nel cadavere le spoglie d'Adamo e lo legge come un'allusione al trionfo della Vergine sulla morte.⁹ Bernard Berenson lo definisce invece semplicemente come «*imago mortis*».¹⁰ Lorenzo Lorenzi lo collega all'imperversare della peste nera nella Firenze della seconda metà del '300.¹¹

Le due figure del cacciatore e del religioso, più esattamente di un eremita, lasciano tuttavia intendere che la raffigurazione dello scheletro vuole primaria-

⁹ *The Iconography of the Immaculate Conception*, 26-27.

¹⁰ *Italian Pictures of the Renaissance. Florentine School*, I, London 1963, p. 86.

¹¹ «Più di ogni altra immagine, questo scheletro simboleggia la vittoria della malattia e lo strazio della mente e del corpo che avvolge l'appetato»: L. LORENZI, «La pittura di morte a Firenze al tempo dei terribili fatti del 1348», in *Città di vita* 51 (1996), p. 146.

mente alludere alla leggenda dell'*Incontro dei tre vivi e dei tre morti*, storia ben nota nell'Europa tardo-medievale sia nella forma della rappresentazione pittorica che in quella del racconto poetico.¹² Essa narra di tre cacciatori – nobili o re – imbattutisi in tre cadaveri, e degli ammonimenti che questi rivolgono ai vivi sulla fugacità della vita. Il monito sull'ineluttabilità del trapasso e della conseguente decomposizione del corpo può riassumersi in questi termini: “noi fummo come voi, voi sarete come noi”. Espresso in origine direttamente dai defunti, il *memento mori* nella pittura italiana viene spesso¹³ mediato dalla figura dell'eremita che reca un cartiglio.¹⁴ Nel dipinto di Giovanni del Biondo il riferimento alla leggenda dei tre vivi e dei tre morti appare del tutto plausibile. Si deve tuttavia riconoscere che il pittore ha operato una notevole stilizzazione: vi è un solo morto, come pure un solo cacciatore; l'eremita poi non è munito di cartiglio e, quindi, il *memento mori* è sottinteso, o meglio direttamente affidato all'impressionante raffigurazione del cadavere in decomposizione.

In tutte le raffigurazioni dell'*Incontro* il vero destinatario del *memento* è colui che guarda l'opera. La raffigurazione è probabilmente una sorta di specchio in cui l'osservatore è chiamato a vedersi già morto attraverso la contemplazione della conseguenza più immediata ed empiricamente constatabile del trapasso, il disfacimento del corpo. Il vivo scorge non la morte in senso astratto o generico, «ma la morte di sé»,¹⁵ la propria morte, ed è spinto a interrogarsi sul significato della vita e della speranza nella salvezza donata da Dio. Per questo la leggenda dei tre vivi e dei tre morti, pur essendo originariamente un tema profano, è tanto spesso abbinata a soggetti sacri.¹⁶

Nella tavola dei musei vaticani notiamo come lo sguardo rivolto all'osservatore dell'eremita nella predella, sia reduplicato da quello, sovrastante e già menzionato, di sant'Antonio abate anch'egli, forse non a caso, eremita.

La scelta di raffigurare soltanto un morto e non tre è forse dovuta a esigenze di adattamento alle specifiche dimensioni della predella, ma può dipendere anche dall'intento del pittore di attribuire ulteriori significati allo scheletro. Analogamente a quanto è presumibile per quello raffigurato ai piedi della *Trinità* di Masaccio,¹⁷ posteriore di circa sessant'anni, non si può escludere che quello dipinto da Giovanni del Biondo possa alludere, oltre che alla leggenda dell'*Incontro* e al relativo *memento*, alle spoglie di Adamo, come vorrebbe la *Levi D'Ancona*, o a una generica immagine della morte, come suggerisce Berenson, oppure al ricordo di uno o più defunti sepolti nei pressi della originaria colloca-

¹² Cf. C. SETTIS FRUGONI, «Il tema dell'incontro dei tre vivi e dei tre morti nella tradizione medioevale italiana», in *Atti dell'Accademia nazionale dei Lincei. Classe di scienze sociali, morali, storiche e filologiche*, serie VIII, 13 (1967) 3, pp. 145-251.

¹³ Forse a partire dall'affresco di Bonamico Buffalmacco nel Camposanto di Pisa.

¹⁴ Nel dittico di Bernardo Daddi, conservato al museo dell'Accademia di Belle Arti di Firenze, di fronte ai tre cavalieri, l'eremita indica i morti mostrando un cartiglio nel quale si legge: «COSTORO FURONO RE COME VO[I] E IN QUESTO MODO SARETE VO[I]».

¹⁵ Cf. P. ARIÈS, *Storia della morte in occidente dal medioevo ai giorni nostri*, Milano 1978, pp. 17-49.

¹⁶ CIOLI, «L'incontro», pp. 255-262.

¹⁷ ID., «“Io fu[i] g[i]a quel che voi s[i]ete...”. Immagini della morte nella *Trinità* di Masaccio», in *Vivens homo* 15 (2004)1, pp. 167-175.

zione del dipinto se, come è probabile, era la pala di un altare collegato a una tomba di famiglia.¹⁸

In quest'ultimo caso, lo scheletro dipinto avrebbe avuto una funzione analoga a quella dei defunti raffigurati nelle cosiddette tombe *transi*, particolare tipologia sepolcrale sviluppatasi nei paesi d'oltralpe a partire dall'ultimo scorcio del secolo XIV.¹⁹ Si tratta di monumenti funebri scultorei costruiti su due o più livelli: nel piano più basso è raffigurato il defunto in stato di decomposizione più o meno avanzato, mentre nel livello superiore esso appare in un sembiante vitale, giacente come in un sonno sereno o inginocchiato in atteggiamento orante, o in entrambe le posture nelle tombe più complesse.²⁰

La funzione di queste raffigurazioni impressionanti e dei relativi *memento mori* era probabilmente anche quella d'invitare l'osservatore alla preghiera di suffragio per l'anima del defunto lì sepolto.²¹ Pure lo scheletro raffigurato da Giovanni del Biondo potrebbe dunque aver avuto una funzione analoga. In effetti i particolari macabri della figura rammentano fortemente quelli di alcune tombe di area germanica, che risalgono tuttavia al secolo successivo.²² Tale tipologia è comunque già attestata negli affreschi del Camposanto di Pisa,²³ nonché nella predicazione XIV secolo e nella letteratura devota ad essa collegata.²⁴

L'orante e la figura alata

L'analoga riscontrata fra il dipinto di Giovanni del Biondo e le tombe *transi* induce a porre in relazione la piccola figura dell'orante nella parte superiore con lo scheletro dipinto in basso. Se il pannello era il corredo di una tomba

¹⁸ Così inducono fra l'altro a ritenere i due stemmi raffigurati, sopra la predella, ai piedi della Vergine.

¹⁹ I primi esempi di tombe *transi* compaiono nella svizzera francese e nel sud della Francia durante l'ultimo scorcio del secolo XIV. Nel XV secolo il fenomeno tocca le terre di lingua tedesca e l'Inghilterra. Sebbene questa tipologia sepolcrale non abbia trovato fortuna in Italia, secondo alcuni autori essa potrebbe avere tratto ispirazione dalle rappresentazioni italiane dell'*Incontro dei tre vivi e dei tre morti* che avrebbero impressionato i viaggiatori francesi, di passaggio a Pisa o a Vezzolano. Cf. K. COHEN, *Metamorphosis of Death Symbol. The Transi Tomb in the Late Middle Ages and the Renaissance*, Berkley-Los Angeles-London 1973, pp. 36-37.

²⁰ Come la tomba del cardinale Jean de Lagrange († 1402), già nella chiesa di Saint Martial ad Avignone e di cui rimangono i resti al museo Calvet nella medesima città. E. HERTLEIN, *Masaccio's Trinität. Kunst, Geschichte und Politik der Früheren Renaissance in Florenz*, Firenze 1979, p. 59.

²¹ Cf. COHEN, *Metamorphosis of Death Symbol*, pp. 47.62-77.

²² Cf. *ibid.*, pp. 77-83.

²³ Cf. CIOLI, «L'incontro», p. 259 nota 44.

²⁴ «Andiamo tutti quanti e consideriamo (...) se mai si sentì sì fastidioso puzzo di carogna corrotta, tanto spiacevole e abbominevole di tanto orrore, quanto sono le carni degli uomini e delle femmine, state alcuno tempo sottoterra, innanzi che si consumino affatto: senza le brutture e le cose orribili che di quelle carni fracide nascono; che di tutto il corpo s'ingenerano fastidiosi vermini; di certe membra dell'uomo come dicono i savi esperti, nasce uno scorpione [scorzone: cf. A. LEVASTI (ed), *I mistici del duecento e del trecento*, Milano-Roma 1935, 740] serpentino, velenoso e nero; e di quelli della femmina nasce una botta velenosa, fastidiosa e lorda. E di ciò pare che parlasse il savio Ecclesiastico quando disse: – *Cum mortuus fuerit homo, haereditabit serpentes, et bestias, et vermes* – : Quando l'uomo sarà morto il suo retaggio saranno serpi, bestie e vermini»: JACOPO PASSAVANTI, *Lo specchio di vera penitenza*, introduzione e testo a cura di M. Lenardon, Firenze 1925, p. 308.

gentilizia, come ipotizzato, lo scheletro potrebbe essere il corpo del defunto li sepolto e l'orante la sua anima, come nelle tombe *transi*. Se invece il dipinto non aveva una diretta funzione sepolcrale lo scheletro e la piccola figura sovrastante potrebbero comunque alludere alla generica condizione dei defunti nell'escatologia intermedia: corpi e anime separati in attesa della risurrezione alla fine dei tempi. In questo caso il dipinto poteva avere una funzione catechetica e devozionale illustrando le dottrine sui novissimi e rammentando la giusta pietà verso i defunti.

La figura alata che accompagna l'orante e che potrebbe risultare determinante per l'esatta interpretazione iconologica del pannello non pare invece trovare analogie in altre opere, tanto meno nelle tombe transalpine. Come già descritto, la figura alata, col capo coperto e onorato dall'aureola, emerge da una nube e avvicina uno strumento alle labbra dell'orante. Richard Offner e Klara Steinweg interpretano la scena come un'allusione alla vocazione di Isaia (Is 11,6-7), con l'angelo – semplificazione iconografica del serafino – che purifica le labbra del profeta con un carbone ardente.²⁵ Tuttavia, la figura alata col capo coperto dal velo più che a un angelo, a parte le ali, fa piuttosto pensare a una donna. Per questa ragione Edgard Hertlein la registra semplicemente come «personaggio femminile alato che accoglie un defunto in cielo».²⁶ Mirella Levi D'Ancona giunge a vedervi la raffigurazione di Maria che purifica dal peccato.²⁷ Anche la Levi D'Ancona legge la scena come un riferimento a Is 11,6-7 e alla simbologia del carbone ardente, ma ritiene che il pittore abbia sostituito il serafino con la Vergine Maria. Il sorprendente particolare delle ali di cui la Madonna appare munita si spiegherebbe, secondo la studiosa, come un riferimento ad Ap 12,14: «ma furono date alla donna le due ali della grande aquila». L'interpretazione confermerebbe l'interesse di Giovanni del Biondo per una lettura mariologica del dodicesimo capitolo dell'Apocalisse,²⁸ ma rischia di apparire forzata in quanto fuori contesto. L'identificazione di tale figura con la Vergine può comunque arricchire di significato il parallelismo del gioco degli sguardi sopra evidenziato: Maria, che nella raffigurazione centrale comunica con il Figlio fissando i propri occhi in quelli di lui, nella scena sovrastante si volgerebbe al defunto incrociandone lo sguardo supplichevole e facendosi, così, mediatrice fra il Figlio e l'anima orante.

L'interpretazione dello strumento astiforme come una pinza per avvicinare il carbone ardente alle labbra di colui che deve essere purificato appare del tutto plausibile: nel cielo, evocato dalla nube, l'anima verrebbe accolta e definitivamente purgata dalla stessa Madre di Dio che, dotata di ali, le volerebbe incontro. Non si può tuttavia escludere che l'immagine possa invece alludere a una sorta di nutrimento, metafora della misericordia celeste, che l'anima, im-

²⁵ *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting by Richard Offner and Klara Steinweg, Section IV, Volume V: The Fourteenth Century. Giovanni del Biondo, Part II*, Locust Valley-New York 1969, p. 88; cf. Is 6,6-7: «Allora uno dei serafini volò verso di me; teneva in mano un carbone ardente che aveva preso con le molle dall'altare. Egli mi toccò la bocca e disse: "Ecco, questo ha toccato le tue labbra, perciò è scomparsa la tua colpa e il tuo peccato è espulso"».

²⁶ *Masaccio's Trinität*, p. 55.

²⁷ *The Iconography of the Immaculate Conception*, pp. 26-27.

²⁸ Cf. *supra* nota 3.

boccata con una sorta di cucchiaio o di forchetta, riceverebbe in virtù delle preghiere di suffragio.

L'identificazione della figura alata e nimbata con la Vergine è suggestiva, sebbene improbabile anche soltanto per la mancanza di altri riscontri iconografici. È tuttavia possibile un'ulteriore ipotesi: la donna potrebbe essere l'immagine personificata della pietà cristiana che intercede per i defunti e li affida alla misericordia divina contribuendo alla loro purificazione. L'uso di raffigurare le disposizioni umane a scopo parentetico, personificandole attraverso figure femminili o maschili, era del resto assai frequente nell'arte medievale: basti pensare alla diffusione dell'iconografia delle virtù e dei vizi per insegnare, esortare ed ammonire.²⁹ Nel caso della tavola di Giovanni del Biondo l'eventuale raffigurazione della pietà poteva avere lo scopo di muovere l'osservatore a suffragare il defunto con la preghiera, le buone opere e soprattutto con la cura di far celebrare l'eucaristia. Dopo aver meditato sulla miserevole condizione, richiamata dalla putrefazione dello scheletro, dell'uomo peccatore di fronte alla morte, l'osservatore poteva contemplare l'efficacia della propria pietà per i defunti nella scena dell'anima purificata, o nutrita, e accolta in cielo dalla figura alata.

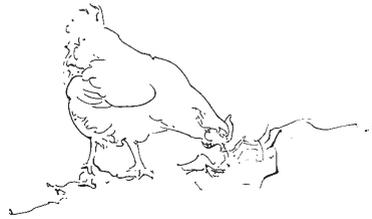


Fig. 2. Ugolino di prete Ilario, *I doni dello Spirito Santo*, sec. XIV, Duomo di Orvieto Cattedrale.

²⁹ Cf. J. O'REILLY, *Studies in the Iconography of the Virtues and Vices in the Middle Ages*, New York 1988.

L'identificazione della figura alata con la personificazione della pietà cristiana può forse trovare un qualche sostegno nel raffronto con gli affreschi realizzati da Ugolino di Prete Ilario nel duomo di Orvieto, databili dal 1370 al 1384:³⁰ in uno degli spicchi della volta della tribuna si trova la raffigurazione personificata dei sette doni dello Spirito Santo comprendente, ovviamente, il dono della pietà. È interessante notare che i doni, investiti da sette raggi color della fiamma irradiati da un disco su cui campeggia una colomba nimbata, si presentano come figure dall'aspetto angelico, dotate di aureola circolare e di ali (fig. 2).

Se la figura alata viene interpretata come una personificazione, non viene comunque meno la centralità della devozione mariana che il dipinto intende veicolare. La scena della figura alata e dell'orante deve in ogni modo essere interpretata come l'immagine dell'anima che viene purificata dalla preghiera tramite l'intercessione di Maria. Lo scheletro, quale *memento mori*, farebbe da contrappunto alla speranza nella salvezza dell'anima, evocando anche l'attesa della risurrezione finale e, soprattutto, avrebbe la funzione di richiamare l'osservatore alla preghiera di suffragio per chi lo ha preceduto nel passaggio della morte.³¹ Arte macabra e pietà cristiana trovano nel pannello di Giovanni del Biondo un connubio particolarmente efficace.



³⁰ Cf. Z.A. COX, *Ugolino di Prete Ilario, Painter and Mosaicist. A Dissertation in the Department of Fine Arts Submitted to the Faculty of the Graduate School of Arts and Science. In Partial Fulfilment of the Requirements for the Degree Doctor of Philosophy at the Institute of Fine Arts New York University*, New York 1977; G. CIOLI – AG.M. FORTUNA, «Fra timore e speranza. Temi escatologici nei rilievi della facciata e nei cicli pittorici del duomo di Orvieto», in *Vivens homo* 18 (2007)1, pp. 147-150.

³¹ Una tipologia analoga la ritroviamo anche in una *Madonna dell'umiltà* di Andrea di Giusto Manzini, attualmente alla Galleria dell'Accademia delle Belle databile intorno al 1440, nel cui prededellino è raffigurato uno scheletro con l'iscrizione: «RESPICE FR[ATER] Q[UA]JLIS ERIS: FUI S[I]C[UT] TU ES».