

ENZO CAFFARELLI

LE «MADONNE COL BAMBINO» NELLA PITTURA ITALIANA  
(SECC. XII-XIX). PER UN PRIMO APPROCCIO  
ALLA DENOMINAZIONE DELLE RAFFIGURAZIONI MARIANE

*Abstract:* In the context of Marian iconography, this paper looks at Italian painting over a period of seven hundred years with special reference to images that portray the Virgin Mary with Child. The text proposes an analysis of various typologies of denomination; it attempts to investigate the reasons for the names in some cases and to verify the seriality of some names in a selection of works by painters of differing fame and popularity.

*Keywords:* anthroponyms, ideonym, Infant Jesus, Madonna with Child, names of painting, toponyms, Virgin Mary

La presenza della Madonna nell'iconografia cristiana è costante nel tempo, in Oriente come in Occidente, sia pure con caratteristiche differenti. Nel *mare magnum* di tale iconografia, ho limitato la mia analisi alla storia della pittura italiana, a un arco cronologico di otto secoli e alle sole immagini ritraenti la Vergine Maria insieme al Bambin Gesù.<sup>1</sup> E tuttavia, com'è facile intuire, si tratta di un repertorio vastissimo.

In ogni caso, avendo come obiettivo non certo una ricerca di carattere storico-artistico, ma semplicemente onomastico, ho cercato di raccogliere e commentare il maggior numero possibile di dati, certo selezionando molto le opere considerate.

Le opere d'arte, come si sa, nella grande maggioranza dei casi non hanno un titolo specifico attribuito dall'autore o dal committente. Gli artisti realizzano un compito avendo in mente una scena, un personaggio, un luogo, un simbolo, ecc. La lettura della rappresentazione dà spontaneamente all'opera il titolo oggi «ufficiale», ma in un primo tempo inesistente, perché sottinteso, ovvio, evidente, usato come sintesi o interpretazione del messaggio visivo.<sup>2</sup> Le denominazioni sono state altre volte attribuite da chi, per qualsiasi motivo, ha

<sup>1</sup> Con esclusione degli episodi di vita: Natività, Sacra Famiglia, Fuga in Egitto, Presentazione al Tempio, ecc. e delle cosiddette apparizioni a santi e beati, o loro visioni, dove pure quasi sempre Maria ha in braccio il Bambino.

<sup>2</sup> Cfr. tra gli altri ARTUR GAŁKOWSKI, *La (non) convenzionalità della crematonimia storica e contemporanea*, «Rivista Italiana di Onomastica», XX (2016), 1, pp. 111-124.

semplicemente inventariato e catalogato le opere. Il nome con cui un'opera passa alla storia può essere, dunque, banalmente la descrizione didascalica e generica di ciò che in un quadro, in un affresco, in una vetrata, in una miniatura, in una scultura, in un bassorilievo è rappresentato, ed è talora un singolo e minimo particolare che assume una funzione distintiva. Altre volte questo nome può far riferimento al luogo di ritrovamento o di conservazione dell'opera, o ai suoi committenti o proprietari; e dunque caratterizzarsi con un'apposizione che può coincidere con un toponimo o con un cognome.

Nel caso dell'iconografia mariana esistono comunque delle tipologie, filoni al cui interno vengono seguite precise regole, con il risultato che le immagini appaiono assai simili tra loro. Ciò è molto evidente nelle antiche (e meno antiche) icone bizantine, che possono classificarsi secondo i tipi seguenti: la *Brephocratousa* o «Madonna col Bambino, colei che porta il Bambino», che si articola in tre principali varianti legate ai suoi attributi prevalenti: la *Theotókos* 'Madre di Dio', la *Aeiparthenos* 'Semprevergine' e la *Panaghia* 'tutta santa'; poi la *Madonna Odigitria* 'condottiera, guida, colei che mostra la via';<sup>3</sup> la *Déesis* o Madonna 'della supplica'; la *Eleousa* e la *Glycofilousa* 'della tenerezza'; la *Tricherosa* o 'delle tre mani'.<sup>4</sup>

Anche nel mondo occidentale, sia pure con minor rigidità rispetto all'arte orientale, è possibile individuare alcuni filoni, ma ispirati da regole meno rigide. Fra questi la *Madonna col Bambino* genericamente intesa, la *Madonna in gloria*, la *Madonna orante*, la *Madonna della Misericordia* che sotto le ampie ali del suo mantello accoglie e protegge i fedeli, quando non intere città, la *Sacra conversazione*, ossia la rappresentazione della Madonna in trono, con il Bambino, circondata da Santi e Padri della Chiesa e spesso da angeli e bambini cantori, una tipologia già diffusa nell'arte paleocristiana.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Così chiamata in quanto la più antica immagine recante questo nome era venerata nel monastero «delle guide» di Costantinopoli. E si distingue il tipo *Odigitria Aristocratousa* dal tipo *Dexiocratousa* (la seconda regge il Bambino con la mano destra).

<sup>4</sup> Da un ex voto di S. Giovanni Damasceno, che appese una mano d'argento a un'icona per essere stato guarito dalla Vergine dopo l'amputazione ordinata dall'imperatore iconoclasta Leone III Isaurico. Possono ancora citarsi la *Agiosoritissa* o 'dell'urna sacra', detta anche *Chalcoprattissa*, dal nome di un tempio ubicato nei pressi del mercato del rame (*chalcos* in greco) o Madonna della *Paraclisis*, cioè 'della preghiera'; la *Blachernitissa*, Madonna orante cosiddetta dal santuario di Blacherne in cui se ne venerava il prototipo; la *Basilissa* o 'imperatrice', raffigurazione ieratica della gloria regale della Madonna, con la variante *Nikopeia* 'colei che dona la vittoria'; la *Galactotrophousa* o latinamente *Lactans* 'che allatta'.

<sup>5</sup> Tipici esempi di *Sacra conversazione* sono la *Madonna del Baldacchino* di Raffaello, dove gli angeli sorreggono il baldacchino che ricopre il trono e con all'intorno i santi Pietro, Bernardo da Chiaravalle, Giacomo il Maggiore e Agostino; la *Pala di Brera* (o *di Montefeltro*) di Piero della Francesca, con al centro Maria e Gesù bambino e ai lati i santi Giovanni Battista, Bernardino da Siena, Girolamo, Francesco d'Assisi, Pietro e Giovanni Evangelista (nonché il duca Federico da Montefeltro, inginocchiato e in armi come tradizione per il donatore di un'opera votiva, desideroso di essere inserito nella scena); e

Altre tipologie sono la *Madonna in trono con bambino (e santi)*, la *Madonna adorante il Bambino*,<sup>6</sup> l'*Annunciazione*, la *Natività con l'Adorazione dei Magi*, la *Presentazione* (al tempio), la *Visitazione*, la *Sacra Famiglia*, la *Fuga in Egitto*, la *Pietà* e la *Madonna Addolorata* in generale, l'*Assunzione*, la *Regalità* e la *Madonna in trono col Bambino*, la *Madonna delle Grazie*, la *Madonna del Soccorso*, la *Madonna della Consolazione*, la *Madonna del Latte*, la *Madonna dell'Umiltà*,<sup>7</sup> la *Madonna del Rosario*.<sup>8</sup>

Ci si può chiedere se i titoli che vengono dati alle azioni, ai risultati e agli effetti dell'ingegno umano, come appunto le opere d'arte, identificabili come *ideonimi*, costituiscano nomi propri. La domanda rimanda all'essenza del nome proprio nel contesto della lingua, al suo rapporto con il lessico generale e i lessici specialistici, ai processi di onimizzazione, lessicalizzazione e transonimizzazione. Va da sé che, se pensiamo alla *Gioconda* o a *Monna Lisa*, non si avrà difficoltà a considerarli nomi propri (del resto si tratta di una banale transonimia, da un antroponimo a un nome di oggetto). Anche un nome come *La perla* potrebbe essere accolto come proprio; ma circa la proprietà di *Natura morta con fagiani e colombe* parrebbe lecito avanzare qualche dubbio, per quanto alcuni studiosi considerino i nomi di quadri nomi propri senza distinguo.<sup>9</sup>

Sulla base anche di vari studi<sup>10</sup> mi sentirei di affermare che i titoli di tali opere possano considerarsi, più che un nome proprio *tout-court*, un sintag-

la *Pala Trivulzio* di Andrea Mantegna, in cui si riconoscono con ogni probabilità S. Giovanni Battista, S. Gregorio Magno, S. Benedetto fondatore dei monaci olivetani committenti e S. Gerolamo.

<sup>6</sup> In ginocchio a mani giunte, è un altro motivo ricorrente e assume una valenza eucaristica, con Gesù disteso per terra, presentato come vittima sacrificale per la salvezza dell'umanità.

<sup>7</sup> Anziché incoronata su un trono, Maria viene rappresentata per lo più seduta, per esempio su un cuscino in un giardino, con gli occhi bassi.

<sup>8</sup> Con in mano la corona, in genere mentre la porge a un santo o a un'altra figura; opere di questo tipo sono talvolta chiamate semplicemente *Rosario*, simbolo in genere preponderante: nel dipinto di Caravaggio, per esempio, il titolo non fa cenno alla grande colonna, importante sul piano non solo simbolico ma anche storico, perché ha fatto ritenere, insieme ad altri particolari, che la famiglia dei Colonna fosse la committente dell'opera e che il nobile vestito di nero all'estrema sinistra fosse Marcantonio Colonna, il trionfatore di Lepanto (non a caso la vittoria sui Turchi fu attribuita alle preghiere e legata alla diffusione del Rosario).

<sup>9</sup> Si vedano per es. BERNARD BOSREDON – IRENE TAMBA, *Titres de tableaux et noms propres, in Nom propre et nomination*, Actes du Colloque de Brest, 21-24 avril 1994, a c. di M. Noailly, Paris, Klincksieck 1995, pp. 123-135.

<sup>10</sup> WILLY VAN LANGENDONCK, *Theory and typology of proper names*, Berlin/New York, Mouton de Gruyter 2007; RICHARD COATES, *Where are the Limits of the Name? Some Remaining Issues with The Pragmatic Theory of Properhood*, in *Els noms en la vida quotidiana. Actes del XXIV Congrés Internacional d'ICOS sobre Ciències Onomàstiques*, a c. di J. Tort i Donada e M. Montagut i Montagut, Barcelona, Generalitat de Catalunya Departament de Cultura 2014, pp. 124-132; in rete: [www.gen-cat.cat/llengua/BTPL/ICOS2011/016.pdf](http://www.gen-cat.cat/llengua/BTPL/ICOS2011/016.pdf); JEAN-LOUIS VAXELAIRE, *Les noms propres. Une analyse lexicologique et historique*, Paris, Honoré Champion 2005.

ma o frase propria che non ha natura di nome proprio, ma che ne svolge le funzioni. D'altronde le denominazioni legate alle arti figurative oscillano tra proprietà e lessicità, e ciò è particolarmente evidente nel caso delle «Madonne con Bambino», che rispondono a una formulazione generica, solo in alcuni casi accompagnata da specificazioni.

Prendiamo come esempio le «Madonne col Bambino» in ambito italiano a partire dal XII-XIII secolo. Dal punto di vista del titolo dell'opera, possiamo distinguere tre prime tipologie:

a) *Madonna col Bambino tout-court*: per es. di Giotto, Gentile da Fabriano, Giambattista Tiepolo, Ambrogio Lorenzetti, Andrea Vanni, Giambellino, Domenico Veneziano, Berlinghiero Berlinghieri, Jacopo Bellini, Artemisia Gentileschi, Perugino, Paolo Uccello, Michelangelo Buonarroti, ecc.

b) *Madonna col Bambino e con altri personaggi, via via indicati, oppure con un aggettivo o participio legato a Gesù*: per es. *Madonna col Bambino benedicente* di Pinturicchio, *M. col Bambino e i santi Pietro e Sebastiano* del Giambellino, *M. col Bambino e quattro angeli* di Piero della Francesca, *M. col Bambino in gloria con i santi Girolamo, Francesco d'Assisi e Antonio Abate* del Moretto, *M. col Bambino tra i santi Stefano, Girolamo e Maurizio* di Tiziano, *M. col Bambino leggente* di Pinturicchio, *M. col Bambino ridente* di Giotto, *M. col Bambino scrivente e S. Girolamo* di Pinturicchio, ecc.

c) *Madonna di/del/da X*, dove X è una voce del lessico indicante un particolare significativo del dipinto: per es. *Madonna dagli occhi grossi* del Maestro di Tressa, *M. dai Cherubini rossi* del Giambellino, *M. dal Collo Lungo* del Parmigianino, *M. degli Alberetti* del Giambellino, *M. dei Candelabri* e *M. dei Garofani* di Raffaello, *Madonna dei Fusi* di Leonardo da Vinci (e aiuti), *M. dei Pellegrini* di Caravaggio, *M. del Baldacchino* e *M. del Cardellino* di Raffaello, *M. del Diadema blu* di Raffaello e Giovan Francesco Penni, *M. del Magnificat* di Sandro Botticelli, *M. del Passero* del Guercino, *M. del Pesce* di Raffaello, *M. della Colomba* di Piero di Cosimo, *M. della Gatta* di Giulio Romano, *M. della Melagrana* e *M. del Libro* di Sandro Botticelli, *M. della Misericordia* di Caravaggio, *M. della Pera* di Maestro veneto, *M. della Pergola* di Cima da Conegliano, *M. del Rosario* di Caravaggio, *M. del Roseto* di Domenico Veneziano, *M. del Voto* di Dietisalvi di Speme, *M. del Coniglio* di Tiziano, *M. della Quaglia* di Pisanello, *M. che legge* (o *leggente*) di Giorgione e, tutte di Raffaello, *M. del Velo* (o *di Loreto*), *M. della Rosa*, *M. della Seggiola*, *M. della Tenda*, *M. della Torre* (o *Mackintosh*), ecc.

Merita una riflessione il fatto che esperti di arte, e ancor più di religione, abbiano conferito a questi oggetti o ambienti o particolarità fisiche della Madonna ritratta uno o più valori simbolici. Tali valori hanno esaltato la

presenza del particolare giustificando, probabilmente in qualche caso a posteriori, il titolo con cui l'opera è passata alla storia.<sup>11</sup>

Il *cardellino* presente nel dipinto raffaellesco che dall'uccellino prende nome, per esempio, è considerato un rimando a Cristo attraverso le spine del cardo (da cui il nome dell'animale) che ricordano la corona della Passione. Una leggenda narra che un cardellino, volando sulla testa di Gesù nell'ascesa al Calvario, avrebbe tolto una spina dalla sua fronte, schizzandosi con una goccia di sangue del Salvatore e macchiandosi di rosso; di qui la maschera rossa che ne circonda il becco e la conseguente connotazione sacrificale, ma anche il colore del fuoco, l'unico elemento che non subisce corruzioni, proprio come Maria, che non è mai stata macchiata dal peccato né vittima di tentazioni carnali. In altre parole, la presenza del cardellino accanto alla coppia Madre-Figlio rappresenterebbe due accezioni antitetiche: innocenza e purezza da un lato, sofferenza e sacrificio dall'altro.

Analogamente, il *passero* del Guercino, che la Vergine tiene posato sull'indice teso della mano destra e guarda con partecipazione, simboleggia – al pari di altri piccoli uccelli – l'anima umana volata via dal corpo e in tal senso prefigura la Passione e soprattutto la Resurrezione di Cristo; quale espressione di libertà, il passero allude alla funzione salvifica di Cristo attraverso Maria.

La *melagrana* del Botticelli, tenuta dalla mano della Vergine e da quella del Bambino, è da un lato simbolo di fecondità, abbondanza e regalità (quest'ultima in quanto è un frutto con la coroncina), ma anche dell'unità della Chiesa (i chicchi sono tutti uniti nel guscio) e della Passione di Cristo (i grani rossi somigliano a gocce di sangue).<sup>12</sup>

La *seggola* è un elemento di raffinatezza legato alla committenza: l'opera di Raffaello fu commissionata da papa Leone X e la sedia è simile a quella usata dai pontefici. La *pergola*, come nel quadro di Cima da Conegliano, corrisponde all'*Hortus conclusus* delle *Litanie lauretane*, il «giardino serrato» simbolo della verginità di Maria, luogo sacro e recintato abitato da colei che è nata senza peccato e che s'intreccia con la vite, ossia Gesù.

Il *coniglio* è allegoria di fecondità e purezza a un tempo (per il colore bianco): lo tiene in mano la Madonna detta appunto *del Coniglio* di Tiziano, in un paesaggio rurale dove la Vergine ha come dama di compagnia Santa

<sup>11</sup> Per informazioni utili sulla simbologia dei quadri raffiguranti la Vergine (e su altre notizie relative ai dipinti) mi sono servito in primo luogo di MARTINA DEGL'INNOCENTI – STELLA MARINONE, *Maria*, Milano, Mondadori Arte 2008, e inoltre di numerosi siti in rete, a cominciare da *Wikipedia*.

<sup>12</sup> Lo stesso vale per la melagrana della *Madonna col Bambino* attribuita ad Antonello da Messina e detta *Salting* (dal nome del lascito di cui faceva parte).

Caterina d'Alessandria. La *quaglia* (del Pisanello) può essere un'allegoria dell'immortalità dell'anima in quanto metafora di Cristo.

Talvolta il nome dell'opera rappresenta una scelta all'interno di più possibilità: la *Madonna che legge* o *Leggente* del Giorgione potrebbe chiamarsi *del Libro*, come quelle del Botticelli, di Vincenzo Foppa e del Pontormo (il libro per eccellenza, la Sacra Scrittura, è simbolo di preghiera, di fede e ovviamente di sapienza, e la Vergine è invocata come *Sedes Sapientiae* nelle litanie); ma in quei tre casi il volume è posato su un ripiano o retto dalla mano del Bambino, mentre la Vergine del Giorgione è raffigurata proprio nell'atto di leggere il libro che tiene in mano. Tuttavia potrebbe anche chiamarsi *Madonna della Torre*, per la torre dipinta sullo sfondo e ben visibile dalla finestra che si apre al lato della figura di Maria. La torre è infatti un'allegoria celebrata fin dal *Cantico dei Cantici*, accostata poi all'idea delle bellezza fisica di Maria e soprattutto alla sua fermezza, sicurezza e inaccessibilità come donna; essa è inoltre segno di vigilanza e di ascesa, di elevazione spirituale, di via di comunicazione tra l'uomo e Dio. L'immagine della torre ricorre due volte nelle *Litanie lauretane* come *Turris eburnea* e *Turris davidica*.

Analogo significato assume la *scala*, che fin dal sogno di Giacobbe fu interpretata come prefigurazione della Vergine Maria, scala vivente attraverso la quale Cristo è sceso sulla terra e l'uomo ha potuto ricongiungersi a Dio. La più celebre *Madonna della Scala*, di Michelangelo, è un bassorilievo; la scala ha il suo equivalente simbolico nella torre. Il tipo iconografico presenta Maria nella sua funzione di *Theotókos*, Genitrice di Dio, dunque riunione di cielo e terra, del divino e dell'umano. Ma nel caso della *Madonna della Scala* di Andrea del Sarto più semplicemente la Vergine si trova alla sommità di tre gradini.

Nella botticelliana *Madonna del Magnificat* Maria, con il Bambino in braccio, viene incoronata mentre due angeli le porgono una penna e un libro: vi sono impresse le prime parole dell'inno mariano per eccellenza, in cui la Vergine ispirandosi alla tradizione veterotestamentaria celebra davanti alla cugina Elisabetta le meraviglie compiute in lei da Dio e conferma la speranza che l'ingiustizia della storia umana sia ribaltata da Dio nell'alto dei cieli, dove gli umili saranno potenti e gli affamati saziati.

Nella *Madonna dello Zodiaco* di Cosmè Tura, ai lati della Vergine col Bambino in braccio spiccano due grappoli d'uva sormontati da cardellini, rinvio duplice al sacrificio eucaristico di Gesù. Del cardellino s'è detto; quanto all'uva, ben presente nel Vangelo assieme ai concetti di 'vigna del Signore' e del rapporto vite-tralcio, essa si ritrova nel vino eucaristico. Inoltre uva bianca e uva nera insieme alludono al sangue e all'acqua fuoriusciti dal costato del Cristo crocifisso. Solo sullo sfondo – e peraltro in gran parte perdutosi col tempo – si intravede nel dipinto di Cosmè Tura uno zodiaco

profilato in oro (si riconoscono i segni dell'Acquario e dei Pesci), che pure ha un valore allegorico, alludendo al ruolo di Cristo come cronocratore, signore del Tempo cosmico.

Altrove il particolare divenuto segno distintivo dell'opera e quindi parte del suo titolo, è poco visibile: nella *Madonna della Candeletta* di Carlo Crivelli, l'oggetto è tenuto dalla mano destra del Bambino e non spicca nell'economia del dipinto. La candela è tuttavia un altro simbolo mariano importante, umile e semplice, ma di valenza mistica e religiosa: la sua fiamma è allegoria di vita, sviluppo, bellezza associato alla purezza di Maria e a Gesù, luce che illumina le genti.<sup>13</sup>

Lo stesso può dirsi per la *Madonna della Rosa* di Raffaello: il fiore è piccolo e poggiato in basso su un ripiano, appendice minima di una scena che vede coprotagonisti S. Giuseppe che osserva e S. Giovannino mentre porge a Gesù un cartiglio in cui si riconoscono alcune lettere che si presume facilmente siano parte del titolo «Agnus Dei».<sup>14</sup> Tuttavia è noto come la rosa sia uno dei simboli mariani per eccellenza, quale regina dei fiori, inarrivabile per bellezza, forma, colore e profumo. E, da S. Bernardo in poi, essa è associata all'aggettivo *mistica*, in quanto destinata a trascendere realtà e valori terreni.<sup>15</sup>

Con la rosa, sono simboli mariani il *roseto* e il *rosario*, inteso questo non più solo come ghirlanda di piccole rose, ma come collana di grani che guida il fedele nella preghiera. La *Madonna del Rosario* di Lorenzo Lotto raffigura la Vergine che offre la corona a S. Domenico mentre il Bambino si sporge verso S. Caterina da Siena, secondo una tradizione secolare che giunge fino alla notissima raffigurazione della *Madonna di Pompei*; compagno inoltre S. Esuperanzio, patrono di Cingoli, la cui Confraternita del Rosario commissionò l'opera datata 1539, e i santi Maria Maddalena, Tommaso d'Aquino (o Vincenzo Ferrer) e Pietro da Verona, e infine S. Giovannino. Lo sfondo della pala è caratterizzato da 15 tondi su tre file a semicerchio, rappresentanti le scene dei 15 misteri classici – dall'alto, i gloriosi, i dolorosi e i gaudiosi – abbinati alla recita del Rosario.

Un altro fiore simbolico è il *garofano*, che Maria e il Bambino sembrano scambiarsi nella raffaelliana *Madonna dei Garofani*; tali fiorellini rossi sono il simbolo del sangue della Passione e inoltre del matrimonio di Cristo con la Chiesa rappresentata dalla stessa Maria. La *pera* offerta al Bambino dalla

<sup>13</sup> Si pensi al ruolo della candela nella devozione popolare e alla festa della Purificazione di Maria e della Presentazione al Tempio di Gesù Bambino, detta della *Candelora*.

<sup>14</sup> La critica moderna attribuisce questa rosa a un'aggiunta successiva, come dimostrerebbe la mancanza dell'intera striscia inferiore nelle non poche repliche del nostro dipinto a olio.

<sup>15</sup> *Rosa mystica* è un'altra delle litanie lauretane e Maria viene spesso paragonata a una rosa bianca per la verginità e vermiglia per la carità.

madre nella tempera di un maestro veneto, che si conserva a Cesena, è un'allegoria dell'accettazione da parte di Cristo del sacrificio per la redenzione dell'umanità. Poco visibile è anche il pesce nella *Madonna del Pesce*, ancora di Raffaello, che peraltro non dovrebbe essere, qui, il tipico simbolo di Cristo, ma un'allusione alla storia di Tobio.<sup>16</sup>

In altri casi l'elemento distintivo è più evidente e il suo valore simbolico è più nitido e incontrovertibile. Nella leonardesca *Madonna dei Fusi*, o meglio *dell'Aspo*, il Bambino gioca sorridente con un aspo – bastone con due assicelle perpendicolari alle estremità, dunque a forma di croce, per avvolgergli le matasse di lana filata – tenendolo e fissandolo con intensità: il tema sembra prefigurare la Passione.

Si può parlare anche di una gerarchia di segni: nella *Madonna col Bambino che regge una mela* la denominazione evidenzia il simbolo del peccato originale, ma il Crivelli vi ha dipinto altre allegorie legate alla Passione e alla redenzione umana, come il già ricordato garofano e il rubino che adorna la collana sulla fronte da Maria, mentre i temi della verginità, dell'umiltà e della fecondità sono richiamati rispettivamente dalle perle, dalle violette e dalle pesche. In un altro dipinto di Carlo Crivelli un gran numero di oggetti allegorici sono accumulati nell'unico nome *Madonna della Passione*: si tratta di due cardellini, della scala con cui Cristo venne depresso, della lancia di Longino (colui che secondo la tradizione trafisse il costato di Gesù), della colonna della flagellazione con il gallo che ricordò a Pietro il suo tradimento, le fruste, la corona di spina e la croce.

Anche i colori assumono un particolare valore. Il Giambellino ha dipinto una *Madonna dai Cherubini rossi*: gli angioletti, in figure di putto, sono al centro di una discussione per il loro insolito colore (anziché il blu), che spetterebbe ai serafini; ma il profeta Ezechiele sosteneva che rappresentassero il fuoco a protezione del cammino dei viventi.

Talvolta, ma raramente, il nome è costituito da una caratteristica fisica della Vergine. Ne è un esempio la *Madonna dal collo lungo* del Parmigianino: il collo s'accosta all'idea di colonna – rappresentata alle spalle di Maria – come emblema di forza e integrità e dunque al concetto dell'Immacolata Concezione. Il collo allungato in modo pressoché innaturale, così gli arti del Bambino, intende anche richiamare il candore della gola della concepita senza peccato. Un esempio solo in apparenza simile è quello della duecentesca *Madonna dagli occhi grossi*: il nome non fa infatti riferimento al

<sup>16</sup> Tobio, personaggio biblico, è raffigurato davanti alla Vergine col Bambino, con l'arcangelo Raffaele e San Girolamo: nel libro di Tobia si legge che Raffaele l'avrebbe aiutato a catturare un pesce velenoso, grazie alla cui bile il giovane avrebbe sanato la cecità del padre.

volto della donna ritratta, bensì agli ex voto tondeggianti che le erano appesi intorno.<sup>17</sup>

Talora le caratteristiche puramente artistiche delle varie opere possono avere un riflesso significativo sull'intitolazione: si cita per tutti la *Madonna dei Pellegrini*, dove Caravaggio descrive in modo originale la compassionevole umanità della scena, acuita dalle vesti sudice e lacere dei due pellegrini. Ci sono anche casi in cui l'elemento paesaggistico che dà nome all'opera non assume alcun valore simbolico: come nella *Madonna degli Alberetti* – due piante sullo sfondo, ai lati dei personaggi, di foggia originale – del Giambellino.

Le altre tipologie di denominazione del repertorio qui considerato contengono toponimi e microtoponimi urbani e nomi personali o di famiglia. Si tratta di quei dipinti che, talvolta per distinguersi da altri dello stesso autore o della stessa tipologia, o per specifici motivi storici, vengono indicati con il luogo in cui sono conservati – città o struttura museale o simile – oppure con il nome o più spesso il cognome della persona o della famiglia che ha commissionato o posseduto l'opera (e raramente ne è ancora in possesso) prima di una donazione a un museo o di una confisca o cessione. Possiamo dunque parlare di:

d) *Madonna di T*, con T genericamente toponimo o microtoponimo; per es. *Madonna del Palazzo della Ragione* di Bramantino, *M. di Bogotà* di Raffaello, *M. di Borgo San Lorenzo* di Giotto, *M. di Castelfiorentino* di Cimabue, *M. di Corridonia* di Carlo Crivelli, *M. di Foligno* di Raffaello, *M. di Manchester* di Michelangelo Buonarroti, *M. Sistina* e *M. di Pasadena* di Raffaello, *M. di Pontassieve* del Beato Angelico, *M. di San Giorgio alla Costa* di Giotto, *M. di Senigallia* di Piero della Francesca, *M. di sotto gli organi* di Berlinghiero Berlinghieri, *M. di Stalingrado* di Kurt Reuber, *M. di Tressa* del Maestro di Tressa, *M. Rucellai* (o dei *Laudesi*) di Duccio di Buoninsegna, ecc.

e) *Madonna di A* o *Madonna A*, con A antroponimo; per es. *Grande Madonna Cowper* e *Piccola Madonna Cowper*, *M. Aldobrandini* (o *Garvagh*), *M. Bridgewater*, *M. del Granduca*, *M. Colonna*, *M. Connestabile*, *M. di Casa Santi*, *M. Diotallevi*, *M. d'Alba* tutte di Raffaello, *M. Bardi* di Sandro Botticelli, *M. Benois* e *M. Dreyfus* di Leonardo da Vinci, *M. del Beccuto* di Paolo Uccello, *M. Kleinberger* di Bramantino, *M. Martello* di Paolo Uccello, *M. Pisa* del Maestro della Sant'Agata, *M. Salting* di Antonello da Messina, ecc.

In tutti questi casi siamo di fronte a una denominazione esterna al dipinto, al contrario di quel che avviene nei gruppi di denominazione interna di cui

<sup>17</sup> Legati all'offerta da parte dei Senesi per ottenere protezione nell'imminente battaglia di Montaperti del 1260.

si è fin qui parlato. Con qualche eccezione e con qualche caso «misto», si può affermare che di ciò che viene raffigurato nei quadri di queste tipologie non ha influenzato in alcun modo il nome dell'opera.

Il rapporto tra opera d'arte e località è dei più vari. In genere si tratta della città o dell'edificio – chiesa, cappella, palazzo, museo – in cui l'opera si conserva o fu conservata (il titolo indica dunque presenza/appartenenza oppure provenienza). La *Madonna di sotto gli organi* indica l'antica posizione del quadro nel Duomo di Pisa. La *Madonna Rucellai* si conservò per tre secoli e mezzo nell'omonima cappella di S. Maria Novella a Firenze, ma è detta anche *dei Laudesi* dalla compagnia che la commissionò. Nella *Madonna del Bordone* non è rappresentato il tipico bastone dei pellegrini: essa è custodita nella cappella dedicata al bordone in S. Maria dei Servi a Siena. La *Madonna del Palazzo della Ragione* si trovava sulla facciata di tale edificio milanese. La *Madonna della Vallicella* è la pala dell'altare maggiore di S. Maria in Vallicella a Roma, nota come «Chiesa Nuova».

La *Madonna di Foligno* fu un ex voto del segretario di papa Giulio II per il miracolo che aveva visto la sua casa fulignate illesa dopo un fulmine o il lancio di una palla infuocata. La *Madonna di Manchester* è così detta solo perché fu esposta per la prima volta, in una mostra, nella città inglese nel 1857. La *Madonna di Stalingrado* fu disegnata da un militare tedesco, medico e pastore protestante, durante la battaglia di Stalingrado nel 1942.

Il fatto che numerose opere siano identificate con la loro penultima residenza prima di giungere in un museo o pinacoteca lascerebbe presagire che le denominazioni siano moderne, ma non esclude automaticamente che nel passato le stesse opere potessero avere, almeno in qualche caso, una sorta di titolo anch'esso specifico e non solo genericamente descrittivo.

Un sottogruppo di ciò che si è appena descritto, ricchissimo in Italia, concerne le icone per lo più ritrovate in modo inusuale o straordinario, o provenienti da luoghi remoti, intorno alle quali è nato e si è consolidato un culto specifico e sono sorti santuari mariani. In vari casi l'autore è ignoto, anche se la tradizione popolare attribuisce un dipinto a figure notissime, come S. Luca evangelista. In questi casi la Madonna prende il nome dal luogo del ritrovamento o da un oggetto, per esempio un contenitore, o comunque dalle circostanze in cui l'icona è stata rinvenuta, che coincide poi col nome del santuario costruito per ospitare la sacra immagine.

L'interesse psico- e sociolinguistico di queste denominazioni va al di là della toponomastica, del lessico e delle arti, perché, specie nell'Italia meridionale, con punte in Campania, Sicilia e Puglia, i toponimi/agionimi mariani sono divenuti anche nomi personali femminili (e alcuni, in misura minore, anche maschili). Contempliamo in questo gruppo di opere: Madonna di *Valverde*, della *Madia*, *Sipontina*, di *Tindari*, di *Montevergine*, dello *Sterpeto*, di *Leuca*, ecc.

Si può dire, nella gran parte di tali casi, che si è avuto un passaggio da un toponimo/microtoponimo a un secondo elemento agionimico (che accompagna cioè il titolo di Madonna) e, in parallelo, a un socionimo quale il nome di un santuario o di una chiesa, luogo di aggregazione (di fedeli); tale elemento co-agionimico rappresenta la tappa intermedia di un processo transonimico ancor più ampio, che conduce all'antroponimo (e talvolta, come capita per alcuni agionimi, anche a ulteriori fasi del percorso onimico, per esempio a un crematonimo, a un naonimo, a un marchio commerciale).

Quando il titolo contiene un antroponimo si tratta in genere di cognomi di committenti o collezionisti o donatori o ancora individui o famiglie che hanno per qualche tempo posseduto l'opera. Non ingannino certi nomi di famiglia, come *Del Beccuto* (nessun riferimento a un eventuale raffigurazione zoologica) o *Pisa* (che non è la città); anche *Martello* è un cognome, così come *Monti*, appartenente al cardinal Cesare, grande collezionista.

Alcune Madonne col Bambino possiedono più d'un nome, e in questi casi le denominazioni non solo possono afferire a tipologie differenti, ma anche rispecchiare vicende storiche più o meno complesse, di carattere perfino teologico. È il caso di una celebre pala del Caravaggio, la *Madonna dei Palafrenieri*, detta anche *Madonna con Bambino e Sant'Anna* o *Madonna della Serpe*. La prima denominazione deriva dalla committenza vaticana per l'altare della Confraternita dei Palafrenieri in San Pietro; la seconda dalla presenza della Vergine col figlio e la madre; la terza dalla raffigurazione di un serpente schiacciato contemporaneamente dal piede di Gesù e da quello di Maria. È noto che l'opera fu censurata o che comunque rimase solo poche settimane esposta per volontà, pare, del papa Paolo V. Per quanto gli storici tendano a ritenere che la vera ragione della rimozione sia stato l'omicidio di cui s'era macchiato il Caravaggio, con la sua conseguente latitanza, o che sia stata forse la bramosia del «cardinal nepote» Scipione Borghese, al quale la pala fu poi rivenduta per una modesta cifra, sono state formulate altre ipotesi relativamente a tale «censura». La prima: la presenza di un bambino troppo cresciuto per essere raffigurato completamente nudo. La seconda: la generosa scollatura della Madonna per la quale avrebbe posato come modella la nota prostituta Lena, modella caravaggesca anche per la *Madonna dei Pellegrini*. La terza: la sciatteria e la vecchiaia di una distaccata Sant'Anna, una caratterizzazione che andava ben al di là della questione estetica: infatti i Palafrenieri e i cardinali cui costoro erano legati videro nella scelta del Caravaggio una negazione del ruolo della grazia, rappresentata da Sant'Anna, nella redenzione. La quarta: la questione del serpente all'epoca al centro di un contenzioso fra Cattolici e Protestanti sull'interpretazione dell'Antico Testamento – l'azione spettava infatti a Maria secondo gli

uni e a Gesù secondo gli altri. I cardinali videro probabilmente nel dipinto un coinvolgimento eccessivo di Gesù nell'uccisione del serpente, tanto da considerare l'opera eretica.<sup>18</sup> È pertanto plausibile che tali alterne vicende abbiano condizionato la denominazione dell'opera, conservata nella Galleria Borghese a Roma, e che dunque il nome multiplo sia il riflesso di come la pala caravaggesca sia stata variamente interpretata.

Il titolo della raffaellesca *Madonna del Velo* o *di Loreto* o *Madonna Brocca* ha invece una spiegazione semplice: in questo olio su tavola la Vergine solleva dal figlio un velo trasparente che simboleggia il sudario e quindi la Passione; *Loreto* ricorda che una copia, già scambiata per l'originale, si conserva presso la Santa Casa; l'ultima denominazione deriva dal fatto che fu proprietaria del dipinto, a Magenta Milanese, la famiglia Redenaschi *Brocca*.

Un doppio nome si risolve talora facilmente in direzione del meno comune: la *Madonna del Libro*, ancora di Raffaello, è assai più nota come *Madonna Connestabile*, così chiamata perché è per la prima volta documentata come proprietà della famiglia perugina dei Connestabile. In altre situazioni la conoscenza della storia del dipinto è essenziale per capire l'esatta origine della denominazione. Nella *Madonna d'Alba* non si allude alle prime luci del giorno, ma al Duca d'Alba che portò la tela a Madrid. Nella *Madonna del Belvedere*, ancora di Raffaello, il nome non indica il bel paesaggio lacustre con l'orizzonte in alto alle spalle dei personaggi, ma il viennese Palazzo del Belvedere, dove l'opera venne a trovarsi dal 1773, trasferita nelle collezioni imperiali.

Ci sono poi casi in cui la denominazione è unica ma non chiara nella motivazione e varie ipotesi più o meno plausibili sono state avanzate per spiegarne l'origine. Consideriamo un'altra opera raffaellesca, la *Madonna Sistina*: è probabile che sia stata dipinta per il convento di San Sisto a Piacenza, ma c'è chi ritiene che il nome derivi da Sisto IV (l'opera sarebbe stata commissionata per la tomba di Giulio II, Giuliano della Rovere, della stessa famiglia dell'antenato Sisto IV).<sup>19</sup> C'è una terza ipotesi: che il quadro sia stato realizzato per i Della Rovere ma che i monaci piacentini l'abbiano acquistato dopo la morte di Giulio II.

<sup>18</sup> Pio V aveva attribuito quel ruolo ad entrambi, ma i cardinali rimasero divisi e solo nel 1854 Pio IX, proclamando il dogma dell'Immacolata Concezione, avrebbe ripreso senza indugi quella stessa suggestiva iconografia.

<sup>19</sup> La presenza nel dipinto dei santi Sisto e Barbara non dirime la questione: erano infatti particolarmente venerati a Piacenza; ma nello stesso tempo San Sisto era il protettore del primo papa Della Rovere e Santa Barbara è la confortatrice dell'ultim'ora, dunque appropriata per un ornamento funebre; inoltre, a sostegno dell'ipotesi oggi meno condivisa, vi è la presunta somiglianza di S. Sisto con Giulio II (oltre alle ghiande dello stemma dei Della Rovere sul piviale, rovesciate) e quella della Madonna con Giulia Orsini, nipote del papa.

Anche in uno dei casi di rappresentazioni nella cui denominazione non figura la voce *Madonna* o un suo altro epiteto mariano, *La Perla* (con ogni probabilità di Giulio Romano su disegno di Raffaello), occorre conoscere la vicenda. Invano si cercherebbe una perla nel dipinto, come in altri casi un cardellino o un garofano. Fu infatti Filippo IV di Spagna che, acquistando il quadro all'asta bandita da Oliver Cromwell dopo la morte di Carlo I d'Inghilterra, lo definì «La perla delle proprie collezioni», da cui la denominazione odierna. E la versione – parziale – conservata nella modenese galleria Estense è detta, per semplice analogia, *La Perla di Modena*.

L'ultima citazione introduce il gruppo *f*): le Madonne col Bambino nella cui denominazione non figura la voce *Madonna*, ma un altro epiteto mariano. È il caso di opere come: *Bella Giardiniera* (*Belle Jardinière*) di Raffaello, *Gonfalone della Giustizia* del Perugino, *Maestà* di Duccio di Buoninsegna, *Pala del Carmine* di Pietro Lorenzetti, *Vergine delle Rocce* di Leonardo da Vinci, *Vergine delle Rose* di Stefan Lochner, *Zingarella* o *Madonna col Bambino* di Dosso Dossi, ecc.

Se n'è riportata una lista ridottissima (come peraltro non esaustivi sono gli altri grappoli di esempi citati sopra), perché la presenza della Madonna impronta un numero enorme di opere dell'arte cristiana e perché in questo capitolo l'attenzione si è concentrata sulle Madonne con Bambino che costituiscono solo una porzione delle icone mariane.

In conclusione, ritengo la mia proposta un primo e ancora grezzo approccio alla materia, degna invece di molti approfondimenti per la possibilità di discutere alcuni aspetti squisitamente linguistici e soprattutto per collegare più strettamente l'onomastica alle arti figurative.

*Biodata*: Enzo Caffarelli ha fondato e dirige dal 1995 la «Rivista Italiana di Onomastica» e ha coordinato il «Laboratorio Internazionale di Onomastica» dell'Università di Roma «Tor Vergata», dove è stato professore a contratto tenendo corsi di Onomastica.

enzo.caffarelli@alice.it