



SIMULACRI DELL'INVISIBILE. "CULTURA LIGNEA" ED ESIGENZE DEVOZIONALI NELLA CAMERINO DEL RINASCIMENTO

Giuseppe Capriotti

Camerino, città dei legni dipinti

Nonostante la decennale parentesi repubblicana (1434-1443) e gli sconvolgimenti causati dalla campagna militare di Cesare Borgia (1502-1503), la città di Camerino è segnata, sin dal terzo decennio del XIV secolo, dal governo della famiglia Da Varano, che detiene un potere di tipo signorile fino al 1539¹. La cittadina appenninica raggiunge il momento di massimo splendore culturale e artistico sotto il dominio di Giulio Cesare da Varano (1443-1502)² che, pur essendo principalmente un condottiero, continua a favorire lo sviluppo culturale della signoria, già iniziato dai suoi predecessori, e polarizza intorno a sé una serie di importanti iniziative artistiche, recentemente oggetto di un vivace rilancio degli studi³. Mai in contrasto con l'autorità temporale della signoria, anche l'azione del potere vescovile⁴, che tra il 1482 e il 1508 coincide di fatto con quello varanesco, visto che Giulio Cesare riesce a far nominare vescovo della città suo nipote Fabrizio da Varano⁵, contribuisce probabilmente a trasformare Camerino in una piccola capitale del Rinascimento italiano. Sullo sfondo di una fervida dinamicità economica, principalmente mercantile, che, garantendo una situazione di particolare benessere, supporta e alimenta la fioritura artistica⁶, la "marca di Camerino" tra Quattrocento e Cinquecento si caratterizza per una produzione straordinariamente variata di immagini che oggi definiamo opere d'arte. Dalla piccola pieve di campagna alla cattedrale, quasi ogni chiesa conserva ancora i relitti di una complessa *facies* culturale che, nonostante il perduto, è testimoniata da importanti cicli di affreschi o da semplici *ex voto*, da una prodigiosa ricchezza di dipinti su tavola, da oreficerie e da un nutrito gruppo di simulacri lignei policromi che da tempo sono al centro del dibattito storico-artistico e sui quali vorremmo proporre alcune riflessioni, soprattutto per quel che concerne la loro funzione devozionale e il loro rapporto con la cultura religiosa del tempo.

Oltre che per l'elevata quantità dei manufatti conservati, il *corpus* di sculture raccolte da Raffaele Casciaro già

nel 2002 sotto la convenzionale etichetta di "Maestro della Madonna di Macereto" (che ora può essere sciolta almeno in tre nomi noti, cioè Domenico Indivini, Lucantonio di Giovanni e Sebastiano d'Appennino)⁷ colpisce per la sua straordinaria omogeneità stilistica che si manifesta in una limitata varietà di soggetti, quasi esclusivamente *Crocifissi*, *Madonne col Bambino* (sedute o in piedi), immagini di *Santi* (in primo luogo san Sebastiano⁸, ma anche santa Caterina, santa Lucia, san Rocco). Su un vasto territorio che valica in certi casi i limiti segnati dai possedimenti varaneschi o dalla diocesi camerina e che va da Macerata a Sanseverino Marche, da Camerino a Visso, fino ad alcune città della Valnerina, queste botteghe di maestri di legname, dagli anni settanta del XV secolo fino agli anni trenta del XVI secolo, si confrontano serratamente nel proporre soluzioni tecniche, linguistiche e iconografiche poco dissimili che caratterizzano sostanzialmente quasi tutto il gruppo di statue, rendendo fallimentare addirittura la tradizionale pratica attribuzionistica basata sul dettaglio morelliano, che in molti casi si ritrova identico, o quasi, in opere ricondotte da documenti o da circostanze indiziarie ad artisti diversi. Questa standardizzazione della produzione, verificatasi prima dell'*epoca della riproducibilità tecnica*, è con ogni probabilità generata da diversi fattori. In primo luogo da peculiari dinamiche di bottega e in seguito anche da esigenze legate al culto.

Molto più della pittura, la scultura lignea è infatti particolarmente conservativa nei suoi stili, schemi e modelli, forse in relazione a un sapere artigianale specifico (assemblaggio dei legni, riporto delle misure, tecniche di policromatura e doratura) che passa da maestro ad apprendista⁹ e che in alcuni casi impone anche il mantenimento di alcune soluzioni stilistiche. Ad esempio, un elemento che si ritrova praticamente identico in tutto l'insieme di sculture, cioè la realizzazione dei capelli con l'alternanza di fenditure profonde e di solchi più in superficie al fine di creare ciocche piatte su cui stendere la foglia d'oro¹⁰, è dovuto con ogni probabilità proprio alla fortuna di una trovata tecnica che

1. Domenico Indivini (?),
Bambinello della beata Battista.
Camerino, convento delle clarisse.
Foto prima del restauro



rende più facile un'eventuale doratura della chioma. La continuità tra la bottega di Domenico Indivini e quella del suo allievo prediletto Sebastiano d'Appennino è estremamente significativa a questo proposito, perché l'erede del settempedano mantiene non solo la gestione dell'impresa del maestro e le sue modalità di posizionamento dei prodotti sul mercato, ma addirittura ne ripropone anche lo stile, la tecnica e il livello qualitativo sia nella scultura sia nei cori¹¹.

Oltre a questa motivazione, che è tutta interna alle tecniche dell'operare artigianale, la conservazione dello stile e degli schemi iconografici è sicuramente legata a esigenze di tipo devozionale. Ai fini di questo discorso, prima di ogni altra considerazione, sarà molto utile rievocare la distinzione proposta da Salvatore Settis tra immagine *rappresentativa* e immagine *narrativa*: alla prima spetta la *salutatio*, cioè l'adorazione, alla seconda invece la *memoria*, cioè il compito di raccontare una storia nel dettaglio, facendo riferimento alla capacità di ricordare dell'osservatore¹². Secondo questa lezione, la statua di culto, che può essere considerata un'immagine *rappresentativa*, dal momento che chiede solo d'essere venerata, acquista autorevolezza proprio nel suo inserirsi in una tradizione consolidata, nel suo "adeguarsi alle im-

magini dello stesso tipo che l'hanno preceduta"¹³, nel suo ripetere uno schema figurativo ritenuto efficace al fine di favorire l'intervento salvifico del santo o della Vergine¹⁴. In molti casi, infatti, la scultura cultuale, che doveva essere facile da riconoscere e da ricordare, veniva prodotta sull'esempio di un simulacro precedente, o su un prototipo particolarmente famoso, al quale l'artista doveva a volte adeguarsi addirittura "per contratto". Proprio per questo motivo le statue di culto si rinnovano molto più lentamente delle immagini narrative.

A queste considerazioni se ne può aggiungere una terza: la standardizzazione iconografica e stilistica, che caratterizza ad esempio le numerose "repliche" della *Madonna di Macereto* o le molteplici statue di *San Sebastiano*, trova forse una giustificazione nel legame che questi manufatti avevano con le procedure rituali che venivano compiute su di loro o intorno a loro. Se dunque, come giustamente ha osservato Hans Belting, per comprendere appieno il significato delle immagini di culto è assolutamente necessario reinserirle all'interno dei loro contesti religiosi, studiando i luoghi in cui erano collocate, i modi secondo i quali la liturgia ne guidava l'uso e insieme ne controllava gli effetti e i rapporti che esse stabilivano con inni e altri testi religiosi¹⁵, è possibile pensare che dietro la riproducibilità artigianale delle sculture lignee ci sia un rapporto diretto con quella ripetitività che caratterizza ogni rito e che secondo Durkheim rafforzava il senso di appartenenza a una comunità e ai suoi valori¹⁶. Esiste una causa comune alla ripetitività della preghiera (come ad esempio nel rosario, che si andava strutturando in quel momento storico), alla riproduzione ossessiva di *ex voto* raffiguranti lo stesso soggetto, principalmente *Santi* taumaturghi e *Madonne col Bambino*, e alla stereotipia delle sculture lignee di cui la mostra offre un ampio catalogo? Per il momento non siamo in grado di dare delle risposte esaurienti a questi interrogativi, dal momento che tra tali fenomeni esistono sicuramente affinità, ma anche innegabili differenze: la preghiera è caratterizzata da una forma di ripetitività che può essere svolta anche individualmente, l'iterazione degli *ex voto* in una chiesa si giustifica nella prassi cultuale condivisa di una comunità, in cui ogni singolo apporta il suo contributo, la serialità delle statue è riscontrabile invece solo su un vasto territorio, dal momento che in genere non si trovano due statue di medesimo soggetto nello stesso edificio o addirittura nello stesso borgo.

In tutti questi casi, comunque, la preghiera o la commissione di immagini scolpite o dipinte divenivano modi per suggellare l'atto di raccomandazione che il devoto contraeva con la divinità¹⁷. Oltre a essere una fonte inesauribile per la ricostruzione della vita materiale dei ceti popolari¹⁸, l'*ex voto*, nella sua forma di affresco votivo sulla parete di una chiesa o in quella di tavoletta da esporre nel santuario a seguito della grazia ricevuta, rappresenta comunque il bisogno di una specifica classe sociale di

2. *San Sebastiano*.
Santuario della Madonna di Casalicchio di Tofe di Montemonaco (Ascoli Piceno).
Foto durante il restauro

captare attraverso l'immagine l'intercessione salvifica del santo o di manifestare pubblicamente il momento privato dell'ottenimento del miracolo, chiedendo alla comunità un riconoscimento del proprio contatto col "sacro"¹⁹. La stessa urgenza porta alcuni individui a lasciare in sede testamentaria finanziamenti specifici per la costruzione di simulacri lignei. Tra tutti gli esempi possibili, citiamo solo un testamento emerso grazie alle ricerche di Sabina Biocco e legato alla realizzazione di un *San Sebastiano*, che è attualmente conservato nella chiesa del Suffragio di Matelica e che non fa parte del gruppo stilistico del Maestro della Madonna di Macereto. Nel marzo del 1490, il pittore matelicese Luca di Paolo prescrive che venga realizzata "in cappella Sancti Sebastiani de Matelica unum sanctum Sebastianum intagliatum quem portari debeat in processione in quo reliquit quatuor florenos"²⁰. In linea con una prassi abbastanza diffusa all'epoca, la statua viene dunque "donata" alla comunità da un uomo vicino alla morte, come estremo tentativo di raccomandare la propria anima a Dio. Secondo uno schema attentamente studiato da Marcel Mauss nelle società di tipo tradizionale²¹ e brillantemente applicato all'economia medievale e moderna da Todeschini²², il "dono" sollecitava l'interlocutore a un contro-dono (che nel nostro caso sarà consistito nella richiesta a Dio della salute fisica o della salvezza eterna) e serviva a stabilire un rapporto tra sé stesso, la comunità e la divinità. Allo stesso modo, lasciando il *San Sebastiano* ligneo, il testatore non solo si rendeva meritevole dinanzi all'Eterno e agli uomini, ma faceva anche in modo che i suoi concittadini continuassero a ricordarsi di lui e a pregare per la sua anima di fronte all'immagine.

Simulacri da invocare

Per cercare di inquadrare meglio la forza emotiva e persuasiva della statua cultuale inserita nel rito, abbiamo tentato di ricostruire la temperie culturale all'interno della quale operavano gli artisti e i committenti di questi simulacri, verificando la possibilità di utilizzare come fonte alcuni testi di umanisti che gravitavano nella corte di Giulio Cesare da Varano. In nessuno di questi scritti è emerso in realtà un rapporto diretto con la scultura lignea, ma qualche volta certi autori ci hanno comunque aiutato a comprendere come venissero guardate e concepite le immagini.

Un personaggio centrale nel panorama della letteratura umanistica camerte è sicuramente il vescovo Fabrizio da Varano, singolare figura di intellettuale del Rinascimento italiano non ancora messa a fuoco dagli studi e di cui necessariamente dobbiamo tracciare un breve profilo. Nato con ogni probabilità tra il 1457 e il 1460 da Rodolfo IV (cugino di Giulio Cesare) e Camilla di Niccolò d'Este, Fabrizio da Varano²³, che la storiografia settecentesca vuole essere allievo di Ludovico Lazzarelli, il grande umanista settempedano²⁴, di cui il nostro era più probabilmente un intimo amico, completa la sua for-



mazione a Perugia tra il 1474 e il 1475, come testimonia una lettera inviata da Giulio Cesare a Lorenzo de' Medici, nella quale il Signore di Camerino prega il Magnifico "di permettere che Bernardino Lippi da Arezzo, avvocato generale della Curia della Marca d'Ancona e scudo di tutti i fiorentini in questa provincia, mandi a studiare a Perugia, piuttosto che a Pisa, un suo figliolo di 17 anni dimorante nella corte varanesca, affinché sia affezionato compagno al nepote di Giulio, il *magnifico Fabrizio* che lo zio intende mandare allo studio di Perugia"²⁵. In questo periodo Fabrizio stringe un felice sodalizio con alcuni dei maggiori umanisti del *Gymnasium perugino*²⁶, in particolare con Alfano Alfani (intellettuale particolarmente eminente nella vita politica e culturale di Perugia)²⁷ e con Francesco Maturanzio (figura centrale dell'umanesimo umbro, noto agli storici dell'arte per aver redatto il programma iconografico del nobile collegio del Cambio affrescato da Perugino)²⁸, coi quali mantiene a lungo cordiali rapporti d'amicizia, documentati da diversi componimenti latini²⁹. Dopo aver ricoperto la carica di protonotario apostolico presso Sisto IV e dopo esser stato nominato dallo stesso papa, su iniziativa di Giulio Cesare da Varano, vescovo di Came-

rino nel 1482³⁰, Fabrizio frequenta la seconda Accademia Romana di Pomponio Leto³¹, riconosciuta da Sisto IV nel 1478, dopo la persecuzione operata sugli accademici da Paolo II³². In questo periodo partecipa probabilmente alle escursioni archeologiche promosse dall'Accademia tra i monumenti antichi, acquisendo una discreta conoscenza di Roma, riversata in alcuni suoi scritti³³. A queste frequentazioni si aggiungono la conoscenza diretta di Isabella d'Este, documentata da una lettera dell'11 ottobre 1494, nella quale il vescovo risponde a una missiva inviatagli dalla stessa marchesa di Mantova, che aveva visitato Camerino nell'aprile del 1494 e che ora gli chiede di inviarle un suo bizzarro componimento³⁴, e rapporti di lavoro col grande editore Aldo Manuzio, che nel 1505 tratta con lui per acquistare un esemplare di Ateneo e che nel 1507 ha intenzione di stampare alcuni *opuscoli di Virgilio* che lo stesso Fabrizio avrebbe dovuto correggere³⁵. Dai suoi scritti editi emerge infatti la figura di un letterato imbevuto di cultura classica, impegnato in prima linea in dispute filologiche, immerso insomma in quell'umanesimo "paganico" che è tipico dell'Italia del Rinascimento.

In che modo la formazione, la produzione letteraria e la carica vescovile di Fabrizio da Varano, che intrattiene relazioni con una raffinatissima collezionista d'arte come Isabella d'Este e con l'autore del programma iconografico del collegio del Cambio di Perugia, cioè Maturanzio, hanno contribuito alla specifica fioritura artistica della città di Camerino? Forse proprio per rispondere a questa domanda Feliciangeli riferiva dubitativamente al "buon gusto di Fabrizio" la commissione del portale della sagrestia di San Venanzio a Camerino³⁶ e, forse sempre per lo stesso motivo, Bittarelli legava ipoteticamente il nome di Fabrizio, che era anche commendatario dell'abbazia di San Benedetto *Saxi Latronis*, cui era unita la pieve di Pievefavera e Valcimarra³⁷, alla realizzazione del *San Sebastiano* ligneo proveniente dalla parrocchiale di Valcimarra (cat. 34)³⁸. Anche se è innegabile che tra Pievefavera, Valcimarra, Croce e Castiglioni di Croce, territori particolarmente cari alla famiglia Da Varano sin dal XIII secolo³⁹, si concentri un numero molto alto di sculture lignee appartenenti al gruppo allargato del Maestro della Madonna di Macereto, per il momento non è possibile in alcun caso fare delle ipotesi di committenza.

Nonostante ciò, un paio di componimenti di Fabrizio da Varano ci sembrano particolarmente utili al fine di decodificare come egli concepisse e guardasse le immagini, avviandoci, attraverso una giustificazione colta, alla comprensione del valore assunto dai legni dipinti agli occhi dei devoti. Facciamo riferimento a due scritti, nei quali il vescovo di Camerino descrive, riportando in auge l'antico genere dell'*ekfrasis*, una statua di Venere posseduta dal duca di Urbino⁴⁰. Anche se non sappiamo se si tratti di un'opera realmente esistita, cosa che comunque non è da escludere, i due brani, seppur all'interno di un gioco letterario, testimoniano l'interesse che Fa-

brizio aveva non solo per il soggetto rappresentato, cioè Venere, ma anche e specificatamente per la scultura. Nel componimento più lungo, il vescovo Fabrizio, prima di iniziare la descrizione, che come ogni *ekfrasis* doveva essere "talmente vivida da indurre l'immaginazione del lettore a ricomporre nella mente l'immagine descritta come quadro o come bassorilievo"⁴¹, afferma: "Exprimit ars totam parva sub imagine Cyprin / Qualis ab Ideao iudice visa fuit". La Cipride, che l'arte plastica ha espresso in una piccola immagine, non è dunque una qualsiasi Venere, ma è esattamente quella che vide Paride, il giudice Ideo, quando la scelse. Si tratta dunque della "vera" immagine della dea. Dopo aver descritto le diverse parti della scultura, alla fine del testo, l'autore ritorna sul medesimo concetto dicendo "Omnia sunt vere Veneris", vale a dire "tutte le cose raffigurate appartengono veramente a Venere", perché l'arte ha saputo rendere l'autentico simulacro della dea. E chiude il componimento dicendo: "nunc ipse tuendo / contraxi a gelido marmore pene faces". Attraverso l'atto del guardare, l'autore è turbato dalla scultura, dal gelido marmo, che provoca in lui una reazione emotiva, come se fosse colpito da fiamme. Sulla linea dell'impalcatura concettuale del neoplatonismo, la statua, mediante gli occhi, penetra nell'animo⁴².

Il secondo testo, un distico, è totalmente incentrato sul ribadire la stessa concezione: "Ars clausit Venerem parva sub imagine totam; / Quanta salo emersit marmore tanta nitet". Cioè: non solo l'arte ha racchiuso tutta Venere in una piccola immagine, ma addirittura quella che risplende nel marmo è identica a quella emersa dai flutti del mare.

Da questi scritti, gli unici finora rintracciati che abbiano un rapporto con la produzione artistica, ci sembra di poter affermare che Fabrizio da Varano condividesse col suo intimo amico Ludovico Lazzarelli⁴³ la medesima concezione neoplatonica dell'immagine come impressione sensibile dell'Idea⁴⁴. L'umanista settempedano, infatti, dopo aver comprato a Venezia nel 1471 un ciclo di figure di divinità (della serie dei cosiddetti "tarocchi del Mantegna"), scrive un'opera, il *De gentiliū deorum imaginibus*, nella quale le immagini, cioè lo spunto da cui è partita l'intera composizione, hanno un ruolo fondamentale: esse non sono strumenti ludici da mettere in mano a gente ignorante che non porta loro rispetto, non sono una semplice rappresentazione di qualcos'altro, ma sembrano essere l'esatta incarnazione di una potenza spirituale che si manifesta tra gli uomini, o meglio strumenti stessi della rivelazione del divino⁴⁵. Che il camerino conoscesse queste figure e le collegate ricerche di Lazzarelli è testimoniato da una medaglia, conservata al British Museum di Londra, sul cui *recto* è ritratto Fabrizio, con la scritta "FABRITTIUS VARANEUS CAMERS APO. PROTONOTARI", e sul cui *verso* è raffigurata, secondo l'iconografia dei "tarocchi del Mantegna", la musa Euterpe, con la scritta Euterpe in greco e col motto "DILECTANS

CALAMOS DULCITER ORE CIET". Se tale medaglia può essere datata tra il 1471 (quando Fabrizio diventa protonotario) e il 1482 (anno in cui diviene vescovo di Camerino)⁴⁶, la sua fusione ha coinciso con la presenza di Ludovico Lazzarelli presso la corte di Giulio Cesare da Varano, verso gli anni settanta del XV secolo, quando egli stava lavorando sulle figure degli dei⁴⁷.

Inserendosi dunque entrambi in quel filone di cultura neoplatonica che informa l'umanesimo cristiano italiano e che è stato attentamente studiato da Gombrich⁴⁸, Ludovico Lazzarelli e Fabrizio da Varano sembrano attribuire all'immagine un valore particolarmente importante, non tanto perché essa può sostituire ciò che rappresenta, ma soprattutto perché essa giunge quasi a identificarsi con la stessa potenza spirituale che risiede nell'Aldilà, fino a provocare un effetto diretto sull'animo umano mediante la percezione visiva. Nell'interpretazione cristiana, infatti, i due mondi dell'universo platonico erano stati legati "attraverso il mistero dell'Incarnazione e la dottrina della Rivelazione"⁴⁹. Svelando agli uomini la perfetta immagine di Dio, l'incarnazione del Verbo, osserva Giovanni Pozzi, era divenuta "il fondamento teologico sul quale l'immagine" aveva trovato "la sua legittimazione accanto alla parola"⁵⁰. Questa concezione, che è vincente nella riflessione occidentale sull'immagine, è stata evidenziata da studiosi di diversi ambiti disciplinari. Nella sua vasta indagine sulla santità, André Vauchez ha ad esempio dimostrato come l'immagine, che nasce proprio dal bisogno di incarnare il "sacro", sia un eccellente ripetitore della potenza del santo, un *analogon* delle sue spoglie mortali davanti alle quali i fedeli possono compiere i loro voti. Non solo si cominciò precocemente a "considerare l'immagine alla pari delle reliquie", ma addirittura col tempo la raffigurazione artistica "acquisì un potere taumaturgico autonomo e divenne essa stessa sede della potenza" del santo, capace di salvare l'uomo attraverso il miracolo⁵¹. Più dell'icona dipinta, il simulacro realistico, che ha un innegabile valore "magico" aggiunto, è in grado di introdurre nella vita quotidiana dei fedeli una potenza che non appartiene alla dimensione umana, cioè di rendere presente l'invisibile⁵². Dopo l'importante rito della consacrazione, durante il quale la divinità viene invitata a risiedere nell'immagine⁵³, la figura evoca negli occhi e nella mente dell'osservatore l'autorità cui essa direttamente rimanda e con cui l'uomo intende stabilire una vera e propria comunicazione: la statua di culto è dunque un *limen*, una soglia, lo strumento attraverso il quale una potenza invisibile dell'Aldilà viene presentificata nel mondo umano⁵⁴. In questo modo il vescovo Fabrizio cerca di dare una spiegazione razionale, filosofica, a quello che egli prova davanti alla scultura e alle reazioni del pubblico di fronte all'immagine.

È proprio questa concezione, condivisa secondo un'elaborazione colta da eminenti figure della corte dei Da Varano, ma ugualmente "praticata" anche dai devoti⁵⁵, che

fa da sottofondo a eventi miracolosi e ad azioni rituali, in cui sono direttamente coinvolte alcune sculture presenti in mostra. La statua trecentesca, che nella seconda metà del XV secolo viene sostituita con l'attuale *Madonna di Macereto* (cat. 15), è legata ad esempio a una leggenda miracolosa che fonda il culto mariano al santuario di Macereto. Mentre l'antico simulacro veniva trasportato a dorso dei muli dalla Toscana al Regno di Napoli, la Vergine stessa, facendo arrestare l'avanzata degli animali sul pianoro di Macereto, indica il sito nel quale vuole essere venerata. In questo luogo viene conseguentemente costruito prima un semplice sacello e poi il tempio rinascimentale⁵⁶. Secondo un medesimo *plot* narrativo, che fonda comunque molti altri santuari d'Italia, la *Madonna col Bambino* di Giannantonio da Lucoli (cat. 51) sceglie stavolta la chiesa nella quale vuole risiedere, facendo anch'essa fermare il carro dei buoi, che la stava trasportando verso un'ignota destinazione, proprio davanti all'attuale santuario della Misericordia di Petriolo, ove ancora oggi si trova⁵⁷. Un'altra singolare leggenda è raccontata inoltre da Bittarelli: "A Pioraco la tradizione narra di un ambulante che vendeva le immagini sacre e bestemmiava. Una statua scappò nella grotta. Fu ripresa, ma invano, tornò nella grotta, all'inizio del paese dalla parte di Fiuminata, ove i piorachesi costruirono una nicchia, poi completata a santuario"⁵⁸. Si tratta di una piccola scultura devozionale della fine del XV secolo, ancora adesso venerata nel santuario della Madonna della Grotta. Mentre in questi casi le leggende documentano il potere riconosciuto al simulacro di animarsi quasi di vita propria e di scegliere un luogo santo, nel santuario della Madonna di Casalichio, a Tofe di Montemonaco, era venerata una scultura (che per il momento non è stato possibile identificare), di fronte alla quale, tra XV e XVI secolo, si andava a compiere dei giuramenti considerati inviolabili. Nel caso di una pacificazione, avvenuta nel 1451, tra gli abitanti di Montepandone e Acquaviva Picena, sappiamo che i rappresentanti delle due parti erano stati "obligati iurare in ne la dicta chiesa de Sancta Maria ad Casalichio sopra lo altare et figura de dicta vergene Maria tochando lo dicto altare et figura con le mano, como è solito iurare in quello loco"⁵⁹. Il potere coercitivo di questa *performance* rituale, cui la statua faceva da massima garante, è documentato da diverse altre fonti su un territorio che va almeno da Ascoli Piceno a Sanseverino Marche⁶⁰. Altre singolari testimonianze sono fornite inoltre dalla documentazione assisiana. Mentre nel 1480 frate Giordano da Assisi ricorda in un suo manoscritto che "Frate Baldo d'Agobio essendo secolare andò alla indulgentia de s. Maria deli Angeli et resguardando a quella statua della vergene Maria che sta sopra el tecto della chiesa, vidde che quello figliolo che tene in braccio alzava la mano et dava la benedictione al populo", nel 1494, sempre ad Assisi, l'immagine di una Vergine "sculpta iuxta columnam ecclesie S. Rufini de Asisio, mirabile dictu, a quam-

3. Domenico Indivini e bottega, *Pannello intarsiato*. Camerino, convento di Santa Chiara, coro



pluribus visa fuit lacrimare⁶¹. A tali fenomeni, che certificano il potere di cui le statue erano investite, in virtù di una loro compartecipazione mistica con ciò che raffigurano, si aggiungono numerose pratiche religiose, che potevano essere messe in atto attraverso il simulacro e che testimoniano le diverse modalità di omaggio alla divinità: nel 1437 a Sanseverino le Riformanze documentano l'uso di vestire una scultura di *San Sebastiano* in occasione della festa del santo⁶²; la ridipintura o il restauro delle statue potevano essere considerati come veri e propri atti di ossequio alla divinità⁶³; la *Madonna col Bambino* di Collescille (cat. 17), prima di essere restaurata, portava numerosi segni di un fervente culto, che consisteva principalmente nel comune dono di monili; il *Bambinello* della beata Battista (cat. 22), agghindato nella sua veste settecentesca, veniva baciato il giorno dell'Epifania (fig. 1).

La volontà di invocare la reale presenza della divinità nell'immagine giustifica forse anche l'utilizzo in alcune sculture lignee di singolari espedienti realistici. Come in molti *Crocifissi* realizzati da scultori tedeschi o tedeschizzanti attivi in Italia, tra cui quelli di Gagliole (chiesa di San Giuseppe) e di Norcia (chiesa di Santa Maria Argentea, cat. 24), alcuni simulacri di *San Sebastiano*, stilisticamente appartenenti allo stesso gruppo (Norcia, Tofe, Vittoriale e Pievafavera), sono muniti di lingua semi-mobilità. Sulla funzione di quest'artificio esistono ancora molti punti interrogativi. Si può supporre comunque che tali manufatti venissero inseriti in contesti dramma-

tici semi-liturgici, in occasione di specifiche festività. Ad esempio il *Crocifisso* teutonico di Rimini conserva ancora intatto il meccanismo grazie al quale, mediante due cordicelle, si riusciva a far scendere e penzolare la lingua del Cristo durante la liturgia del Venerdì santo, nel momento dello spasimo finale: in questo modo il manufatto poteva sostituire l'attore di una sacra rappresentazione⁶⁴. Tuttavia, come ha dimostrato il recente restauro del *San Sebastiano* di Tofe di Montemonaco (fig. 2), la lingua mobile degli esemplari camerti non è fabbricata per uscire dalla bocca⁶⁵.

Nel *San Sebastiano* di Norcia (cat. 33), alla lingua mobile si aggiunge un ulteriore espediente veristico. In un dito del piede sinistro, la figura conserva ancora un'unghia umana, che in origine doveva essere verosimilmente presente anche in tutte le altre dita dei piedi⁶⁶. Senza entrare nel merito dell'approvvigionamento del materiale, quest'ultimo raccapricciante particolare è un caso limite che si inserisce nella medesima ricerca di realismo che aveva portato questi scultori ad adottare, in alcuni casi, la lingua mobile. Il drammatico tentativo di portare nel mondo dei vivi un essere potente che non è più tra gli uomini, ma che, attraverso la sua immagine, può essere vivificato e invocato per ottenere la salvezza, conduce addirittura in questo caso all'inserzione stessa, nella materia artistica, di un resto corporeo. Come ha osservato l'antropologo Adriano Favole in una riflessione transculturale e interdisciplinare sul prolungamento della vita sociale del corpo (o di porzioni di esso) dopo la morte biolo-

4. Domenico Indivini e bottega, *Pannello intarsiato*. Camerino, convento di Santa Chiara, coro



gica, i "resti d'umanità" vengono trasformati, in quasi tutte le culture umane, in "reliquie culturalmente significative". I relitti corporei sono cioè concepiti come efficaci evocatori della potenza vitale del santo, dal momento che in loro è ancora pensata come presente l'eco di una pulsante umanità⁶⁷. L'inserimento di una parte di cadavere umano nel corpo fittizio della statua rende dunque ancora più incerta la soglia tra umanità e scultura, tra organico e inorganico, tra visibile e invisibile. Non stupisce quindi che il devoto si comporti nei confronti dell'immagine, specialmente se lignea⁶⁸, come se fosse realmente davanti a un corpo vivente.

Una committenza eccellente: suor Battista da Varano e Domenico Indivini

Alla luce di quanto detto finora, anche se gli scritti di Fabrizio da Varano (e Ludovico Lazzarelli), da cui è partita questa lunga riflessione sulla funzione delle immagini, non documentano alcun rapporto diretto con la scultura lignea contemporanea, sembra impossibile che una personalità singolarmente eminente come quella del vescovo in carica non abbia avuto alcun rapporto con la straordinaria fioritura artistica di Camerino, quanto meno nel concorrere a produrne il retroterra culturale. Nel momento in cui invece affrontiamo la lettura delle opere della beata Battista da Varano, cugina del vescovo, la corrispondenza tra le esigenze spirituali della religiosa e i manufatti ancora esistenti a Camerino, in particolare nel convento delle clarisse, si fa incredibilmente stringente.

Figlia illegittima di Giulio Cesare da Varano e Cecchina di maestro Iacopo, ma ugualmente partecipe della raffinata vita culturale della corte paterna, ove riceve una strepitosa formazione umanistica, Camilla da Varano (1458-1524), attratta sin da giovane dalle prediche che il francescano dell'Osservanza Domenico da Leonessa teneva tra il 1466 e il 1468 nella chiesa di San Pietro a Muralto⁶⁹, entra il 14 novembre del 1481 nel convento delle clarisse di Urbino, ove nei primi mesi dell'anno successivo diviene suora Battista. Il 4 gennaio del 1484 si trasferisce con solenne processione a Camerino, sul luogo dell'antico complesso olivetano di Santa Maria Nova⁷⁰, che il padre aveva fatto restaurare per lei, trasformandolo nel convento che in seguito prenderà il nome di Santa Chiara⁷¹. In più occasioni questa singolare figura di mistica e letterata, sicuramente una delle punte dell'umanesimo camerte e italiano, è stata oggetto di interessanti ricerche, che hanno inserito gli scritti della beata nel più vasto contesto della religiosità femminile tra Quattrocento e Cinquecento⁷². Tuttavia, salvo rarissimi casi, si è trascurato finora lo specifico rapporto della suora con le arti figurative, di cui è anche raffinata committente.

Nelle opere della religiosa e nel racconto delle sue visioni, emerge talvolta il patrimonio visivo del cittadino camerte, la sua consuetudine con alcune immagini presenti sul territorio. In particolare, nella chiusura della *Novena della Vergine*, la beata Battista sembra tratteggiare il significato di quella grande *Madonna della Misericordia*

(cat. 3) che, collocata originariamente nella cappella dei Da Varano in duomo, poteva senza ombra di dubbio far parte del suo orizzonte visivo. Rivolgendosi all'anima devota del suo interlocutore, afferma infatti a proposito della Vergine: "[...] pensa che è fatta avvocata dei peccatori, e per tutti prega e impetra il perdono dei nostri peccati, e con tenerezza di amore apre le sue dolcissime braccia avanti al dolce Iesù, dicendo queste parole: 'O dolcissimo mio figliuolo, astringo le tue viscere, le quali sono uscite dalle mie proprie, che facci misericordia alli peccatori, per i quali sono da voi eletta mediatrice'"⁷³. La preghiera, che continua incitando l'anima devota a prostrarsi ai piedi della Vergine e a chiedere misericordia, è forse un prezioso documento di come la vigorosa statua della *Madonna della Misericordia* del duomo potesse veramente rimanere impressa nella mente dell'osservatore dell'epoca. In un'altra sua opera, cioè la *Vita Spirituale*, composta nel 1491 e indirizzata a Domenico da Leonesa, la beata racconta l'origine e il contenuto di una sua visione, provocata dall'armonico canto di una lauda che, insieme a suor Costanza, aveva cominciato a intonare di fronte al focolare, mentre l'una filava e l'altra cuciva. Essendo un'esortazione a guardare le ferite di Cristo sulla croce, il testo della lauda entra nella sua anima fino a provocarle l'estasi mistica: "l'anima mia allora fo rapita in quello misterio quando la aflitta matre teneva el morto figliolo nelle materne e sconsolate bracce"⁷⁴. Visto che l'episodio della Pietà, cioè il momento in cui la Vergine tiene sulle ginocchia il corpo del figlio morto, non è raccontato dal testo evangelico, è molto probabile che in questo specifico caso suor Battista abbia in mente l'iconografia tipica del *Vesperbild* tedesco, ampiamente diffusa nel territorio camerte e, per il suo espressionismo, straordinariamente funzionale alle esigenze devozionali della religiosità francescana. Non solo quest'esperienza mistica lascia alla beata una reverenza particolare per la Pietà, ma addirittura la induce a confessare: "per dui anni e più non possiva soffrire de guardare al Crucifisso e non posseva vedere scale, martelli, chiodi, né tenaglie"⁷⁵, cioè gli strumenti del martirio. Tali arnesi sono invece alcuni dei simboli centrali della decorazione degli specchi del coro di Santa Chiara, eseguito per la beata da Domenico Indivini entro il 1489, data tracciata nell'iscrizione con la firma dell'artista⁷⁶.

Se da un lato il singolare testo di questa scritta, nella quale Indivini chiede alle monache di ricordarsi di lui durante la preghiera ("ORANTES / ANCILLE DEI MEMENTOTE MEI / OPVS DOMINICI SEVERINATIS 1489"), documenta già da sé un certo grado di familiarità raggiunto dall'intagliatore con quella che possiamo definire la sua committente, lo stretto rapporto che lega Battista da Varano e Domenico Indivini negli anni della realizzazione del coro è testimoniato proprio dai soggetti scelti per gli stelli corali che, insieme a stemmi varaneschi e a simboli di tipo convenzionale⁷⁷, mostrano anche molte immagini presenti nelle meditazioni della religiosa. In più di un

pannello si citano ad esempio tre gigli (o tre piante di giglio), avvolti allo stelo da un filatterio con la scritta "AVE MARIA GRATIA PLENA" ed emergenti da un vaso (fig. 3). Il riferimento più immediato è ovviamente la tradizionale simbologia mariana dell'episodio dell'Annunciazione, che la beata cita nella *Vita Spirituale* in relazione a una predica di Francesco da Urbino, a seguito della quale la religiosa dichiara di aver fatto voto alla Vergine: "tenere tutti li miei sentimenti immaculati finché Dio de me altro disponia; ma con questo patto io voliva in ogni modo sentire una sentilla de quello amore che essa in tal di avea sentito"⁷⁸. Quando finalmente Dio passa nella sua anima portandole la vocazione, proprio come aveva chiesto alla Vergine, la beata afferma: "per darne certo segno che esso era stato nell'anima mia, me lassò tre vernanti e odoriferi gigli". Questi tre gigli hanno per lei un preciso significato simbolico: il primo è "uno odio del mondo", il quale le sembra solo un inferno; il secondo è "una cordiale umiltà", cioè la convinzione d'essere la massima peccatrice; il terzo è "uno infocato desiderio de mal patire" come aveva sofferto Cristo⁷⁹. Alla luce di questi passi ci sembra molto probabile che la beata abbia voluto citare, proprio in relazione alla Vergine, i simboli attraverso i quali Dio le si era rivelato.

Sempre nella *Vita Spirituale*, ma anche in altre sue opere, molto spesso è evocata la potenza del fuoco: "remase ne l'anima mia un foco tanto grande che ho ardire de dire con summa verità che l'anima mia fo cusi veramente affiamata et arsa da questo ardente immateriale foco, como nello materiale foco se affiara e abrusa la cosa materiale. E questo foco me pare, se ben me ricordo, che me durasse più de tre mesi. Questo foco era un desiderio de ussire della carcere de questo corpo per essere con Cristo"⁸⁰. In alcuni stelli del coro sono infatti rappresentate delle fiamme che emergono da eleganti bracieri a forma di candelabro (fig. 4).

La decorazione di due importanti postergali è incentrata su una delle più significative immagini della teologia spirituale di suor Battista: il cuore di Gesù (fig. 5)⁸¹. Quest'ultimo, sede delle pene mentali del Messia, tema centrale delle meditazioni della religiosa⁸², è avvolto da una cordicella ed è impiantato ai piedi del Golgota, ove sorge una croce coi simboli della Passione. A quest'ultima s'intreccia un cartiglio con la scritta "FVNES AMORIS TVI IESUS CIRCVMPLEXI SVNT ME IDEO SERAPHIN AMABILES CIRCVMDATE ME FLORIBVS QVIA AMORE LANGVEO". L'amore di Gesù espresso nel filatterio, col riferimento alle stesse funi che stringono il cuore nel pannello, è suggellato ancora da una visione mistica, durante la quale Cristo le mostra la scritta "EGO TE DILIGO CAMILLAM", impressa proprio nel suo "vermiglio core" a "lettere d'oro grande ed antiche"⁸³. Visto che il cuore di Gesù, i gigli e il fuoco sono segni che Dio nella sua infinita misericordia ha creato per comunicare direttamente con la beata durante l'estasi, possiamo senz'altro affermare che la natura del simbo-



5. Domenico Indivini e bottega, *Pannello intarsiato*. Camerino, convento di Santa Chiara, coro

lismo della religiosa è intrinsecamente legata alla cultura neoplatonica⁸⁴.

Essendo simboli (i gigli, il fuoco e il cuore) che ricorrono molto spesso nelle opere della beata Battista e che non si trovano invece negli altri cori realizzati da Indivini, è molto probabile che l'eminente suora, oltre a partecipare finanziariamente alla fabbrica del coro (doc. 161), abbia anche redatto il programma iconografico, seguito dalla bottega negli intarsi dei pannelli. Questa collaborazione diretta tra artista e committente giustifica forse la *captatio benevolentiae* che traspare nel motto con la firma di Domenico Indivini.

Proprio in virtù di questo rapporto, è probabile che anche il grande *Crucifisso* (cat. 25) e il *Bambinello* (cat. 22), conservati nel medesimo convento e appartenenti al gruppo allargato del Maestro della Madonna di Macereto, siano stati eseguiti dallo stesso Indivini o dalla sua bottega⁸⁵. Per quanto riguarda il *Bambinello*, abbiamo un indizio ulteriore. Un'inveterata tradizione orale⁸⁶, che vuole che l'opera sia stata regalata a Battista da Varano dal beato Pietro da Mogliano, ci permetterebbe di datare il manufatto tra il 1484 e il 1490, cioè quando il francescano era padre spirituale della suora⁸⁷. È singolare che questa datazione coincida esattamente con la presenza di Domenico Indivini nel convento. Anche se non è possibile accertare per il momento la veridicità di tale testimonianza, bisogna comunque ricordare che il culto di Gesù Bambino è uno dei tratti caratterizzanti del francescanesimo (si pensi al *Presepio* di Greccio) e che pertanto un dono di questo tipo sarebbe stato particolarmente appropriato⁸⁸. Non è da escludere inoltre che il beato Pietro abbia voluto donare alla sua figliola spirituale una scultura che, attraverso il gesto del ditino sul mento (cioè il cosiddetto *signum harpocraticum*), le ricordasse la rilevanza del silenzio, cui quel segno direttamente rimanda⁸⁹. Nella *Dichiarazione sopra i capituli de le sore povere de Santa Chiara*, conservata in un manoscritto dell'inizio del XVI secolo nel convento camerte, l'importante capitolo "Del silenzio" è suddiviso infatti in sedici comandamenti, l'ultimo dei quali termina con questa esortazione: "E voi, spose de Cristo, sapiate ch'el silenzio cum vera pazienza è armatura perfettissima per aver vittoria contra de li demonii et è camera seratissima per custodire tutte le virtute et è nave ben fornita per portare ben merce, e muro fortissimo e grosso per difendere la pacifica città, cioè de lo edificio spirituale e de tutte le bone opere"⁹⁰. Anche se quel gesto fa sicuramente allusione al valore del silenzio, la memoria orale lo lega a un singolare miracolo: un giorno il *Bambinello*, animatosi tra le braccia di Battista da Varano durante una visione, si sarebbe rifiutato di donare alla mistica l'anellino che teneva all'indice, portando per dispetto il suo dito al mento⁹¹. Per quanto questa leggenda possa sembrare maliziosa, essa recupera in realtà il tema tradizionale delle nozze mistiche che è parte integrante della vita spirituale di molte sante e che è sottilmente citato dalla beata stessa nel *Trattato della purità del cuore*, in relazione al *Cantico dei Cantici*⁹². Allo stesso tempo tale racconto ripropone l'immagine di un Gesù dispettoso, già effigiata da suor Battista nella *Vita Spirituale* quando, lamentando che il Signore le si era mostrato di spalle, senza manifestare il suo volto, afferma: "Questo Iesù Cristo ogni cosa me fa per traverso!"⁹³. Che sia o meno coeva alla beata Battista, questa tradizione orale, non diversamente dalle altre leggende precedentemente citate, è un'ulteriore testimonianza di come il simulacro ligneo dipinto possa prendere vita negli occhi dell'osservatore, in virtù della sua specifica capacità di presentificare l'invisibile.

A molte persone devo rivolgere il mio grazie. A Raffaele Casciari e a Maria Giannatiempo López per aver sempre capito e rispettato le cose che ritenevo importanti; a Francesca Coltrinari, perché molte scoperte comuni sono il frutto di un pluriennale affetto; a Matteo Mazzalupi, sempre prodigo di consigli, per avermi chiarito la questione della chiesa di provenienza del San Sebastiano del Vittoriale; a Sonia Pierangeli, perché mi ha prestato le sue competenze di filologa; a Mara Cerquetti per

¹ Sul precoce formarsi di questo potere familiare, che inizia in realtà nel 1262, quando Gentile I diviene capitano del popolo, cfr. Falaschi 2002.

² Singolare figura di condottiero, spesso a capo di truppe mercenarie al soldo papale, sulla base di un'oculata scelta guelfa che, in controtendenza rispetto agli altri tiranni marchigiani, caratterizza tutto il dominio varanesco su Camerino, Giulio Cesare da Varano, dopo l'eccidio della sua famiglia, avvenuto nel 1434, viene riaccolto in patria come Signore nel 1443 e governa fino al 1502, quando viene ucciso per volere del Valentino. Cfr. Falaschi 1987.

³ *I volti...* 2001; *I da Varano...* 2003; *Il Quattrocento...* 2002.

⁴ La diocesi di Camerino comprendeva un vasto territorio che dal XIV secolo resta sostanzialmente immutato fino ai grandi cambiamenti sistini del XVI secolo. Cfr. Sella 1950 e Bittarelli 1987-1988.

⁵ Sulla personalità di Fabrizio da Varano si ritornerà fra breve.

⁶ Cfr. Di Stefano 1998; Di Stefano 2002; Pinto 2003.

⁷ Sarà sufficiente rimandare ai saggi di Raffaele Casciari, Matteo Mazzalupi e Francesca Coltrinari in questo volume.

⁸ La straordinaria presenza di statue di San Sebastiano nel territorio camerte è motivata in prima istanza da esigenze devozionali, cioè dalla credenza che l'invocazione al martire costituisse un'efficace terapia per allontanare la peste dalla città. Come è noto, infatti, San Sebastiano era divenuto il protettore degli appestati in relazione allo specifico significato simbolico attribuito sin dal mondo antico allo strumento del suo martirio, le frecce, interpretate come il veicolo infettante attraverso il quale Dio puniva le colpe degli uomini. Senza ridiscutere problematiche da noi già affrontate in altri saggi (Capriotti 2004; Capriotti in corso di stampa; Capriotti in corso di stampa) sarà sufficiente ricordare in questa sede che i simulacri del santo si distribuiscono geograficamente intorno al territorio storicamente governato dalla signoria Da Varano formando con esattezza un circolo, quasi a creare una sorta di "cintura spirituale", finalizzata a proteggere la città dal morbo pestilenziale. Tale cintura si sovrappone infatti al cerchio costituito da castelli e rocche, eretti per un'evidente volontà difensiva militare. Descritta nei testi medievali con termini corrispondenti a quelli adottati per esprimere l'assedio di una città, la peste era dunque considerata come un nemico civico da tenere al di fuori delle mura cittadine.

⁹ L'importanza della tradizione di bottega, nello specifico della scultura lignea medievale, è stata evidenziata da Baracchini 1996.

¹⁰ Cfr. Baiocco, in *Il Quattrocento...* 2002, p. 65.

¹¹ Per questi problemi si veda in particolare il saggio di Francesca Coltrinari in questo volume.

¹² Settis 1979, p. 181. La stessa differenziazione, utilizzando però le parole *imago* e *historia*, è offerta da Belting 1986, pp. 58-59.

¹³ Settis 1979, p. 215.

¹⁴ Si pensi ad esempio alla consuetudine, ancora in uso, di realizzare serialmente statuine di *Madonne* miracolose, in genere legate a un santuario specifico.

¹⁵ Belting 2001.

¹⁶ Per essere efficace e produttore di effetto sui partecipanti, il rito, secondo Durkheim 1963, deve essere iterato periodicamente. Sui problemi della formalità, della convenzionalità, della stereotipia e della rigidità del rito, cfr. Tambiah 1995, pp. 123-191.

¹⁷ Bacci 2003.

¹⁸ Frugoni 1994, pp. 724-725.

¹⁹ Frugoni 1993, pp. 491-492.

²⁰ Biocco 2002, p. 60.

²¹ Secondo Marcel Mauss (2002, sul dono fatto agli dèi, cfr. pp. 23-30), la "cosa" donata obbliga il ricevente a un contro-dono, secondo una legge di reciprocità (*dare, ricevere, ricambiare*) che è segno di rispetto, ma anche bisogno di creare relazioni, di condivisione.

²² Il circolo virtuoso della ricchezza (mai considerata nel Medioevo come un possesso personale, ma al contrario intesa come uno strumento da utilizzare in vista di una utilità più generale e collettiva) fa perno proprio, secondo Giacomo Todeschini (2002, pp. 187-226), sull'atto stesso del "donare", anche per via testamentaria, che diviene un aspetto integrante dell'economia della salvezza. Il grande dono fatto da Dio agli uomini obbliga questi ultimi a una restituzione fruttificata della cosa offerta, così come il dono fatto dagli

avermi aiutato a rendere migliore il testo; a Manuela Pallotto, perché adesso il neoplatonismo mi è più chiaro; a Paola Di Girolami e ad Andrea Simoni, perché mi hanno dato la possibilità di seguire il restauro del San Sebastiano di Tofè e di pubblicarne la foto; a suor Chiara Laura, a suor Laura Cristiana e a suor Ludovica, perché la beata Battista ci ha riservato grandi sorprese; a Francesco Rocchetti, per aver ricomposto la parte che manca.

uomini a Dio, attraverso la carità ai poveri e i lasciti a chiese e a ospedali, obbliga la divinità a ripagare con "interessi" mediante un contro-dono (la salute fisica o la salvezza). Questa reciprocità crea un sistema di relazioni sociali e una virtuosa circolazione di beni, che è tenacemente propagandata dalle autorità ecclesiastiche e acutamente giustificata dalla teologia medievale.

²³ Molte informazioni su Fabrizio da Varano sono raccolte in Feliciangeli 1912, pp. 102-107, 116-119 e in Bittarelli 1987, pp. 136-141.

²⁴ Cfr. Turchi 1762, p. 297 e Lancellotti 1765, pp. 9-10.

²⁵ Feliciangeli 1912, p. 103, n. 2.

²⁶ Su questo importante *Studium* e sul ruolo non secondario che ebbe al suo interno Fabrizio da Varano, cfr. Zappacosta 1984, pp. 31-33, 67-73 e Presta 1977, p. 406.

²⁷ Sui rapporti di Fabrizio con Alfani, cfr. Conestabile 1848, pp. 102, 105-108, 179.

²⁸ Sui rapporti di Fabrizio con Maturanzio, cfr. Vermigliani 1807, p. 109.

²⁹ Una selezione di questi componimenti è stata pubblicata da Zappacosta 1972, pp. 146-153.

³⁰ Lili 1649-1652, II, pp. 227-228.

³¹ La notizia è fornita da alcuni versi di Lazzarelli: cfr. Lancellotti 1765, pp. 122-123.

³² Su Pomponio Leto e sulle vicende dell'Accademia, cfr. *Antiquaria...* 2003.

³³ Alcune sue descrizioni di porte, colli e terme dell'Urbe sono state inserite, insieme a quelle di altri accademici (tra cui Pomponio Leto e Flavio Biondo), nei volumi *De Urbe Roma* (pubblicato a Bologna nel 1520) e *De Roma prisca et nova* (pubblicato a Roma nel 1523).

³⁴ Luzio, Reiner 1902, pp. 249-250.

³⁵ Feliciangeli 1912, p. 104, n. 2.

³⁶ Feliciangeli 1912, p. 107. Il portale è in realtà un prodotto della bottega di Rocco da Vicenza, eseguito tra il secondo e il terzo decennio del Cinquecento (Ceriana 2002, pp. 111-112), cioè dopo la morte del vescovo Fabrizio avvenuta nel 1508.

³⁷ Dal 1439 l'abbazia di San Benedetto (il cui abate era anche conte di Valcimarra) era stata unita alla pieve di Faveria. Alla scomparsa della figura dell'abate, la carica viene ceduta al vescovo di Camerino. Cfr. Bittarelli 1986^b, pp. 128-129.

³⁸ Bittarelli 1989, p. 116.

³⁹ Nel 1435 vengono confermati ai Da Varano i diritti di giurisdizione ecclesiastica e civile su Pievefavera e Croce, che erano stati concessi alla famiglia nel 1263. Cfr. Bittarelli 1989, p. 128.

⁴⁰ Zappacosta 1972, pp. 150-151.

⁴¹ Careri 2004, p. 391.

⁴² Il tema neoplatonico del guardare e dell'occhio come strumento attraverso il quale si percepisce la bellezza sensibile che infiamma l'animo (cfr. Garin 1973, pp. 284-285), oltre a essere presente alla fine del primo testo dedicato alla statua di Venere, è centrale anche nel componimento intitolato *De speculo et oculis dominae*. Cfr. Zappacosta 1972, p. 151.

⁴³ Sull'umanista settempedano, sui suoi rapporti con l'ermetismo e quindi col neoplatonismo si vedano almeno Saci 1999 e Tenerelli 1991.

⁴⁴ Cfr. Garin 1973, pp. 269-288.

⁴⁵ Per Lazzarelli le immagini sono portatrici di verità e quindi, come la poesia, sono uno strumento di conoscenza. Sul *De gentiliū deorum imaginibus*, cfr. Lazzarelli 2004 e Meloni 2001.

⁴⁶ Tale datazione è proposta da Hill 1930, p. 211, n. 818.

⁴⁷ Cfr. Lazzarelli 2004, p. 175.

⁴⁸ Gombrich 1978^a.

⁴⁹ Gombrich 1978^b, p. 211.

⁵⁰ Pozzi 1987, p. 6. Nello stesso luogo, lo studioso, sulla base delle argomentazioni di san Giovanni Damasceno, afferma che "da quando l'incorporeo è diventato uomo e l'invisibile s'è fatto vedere nella carne, raffigurando questa si raffigura l'invisibile e l'incorporeo".

⁵¹ Cfr. Vauchez 1989, p. 456. Insiste sull'equivalenza immagine-reliquia anche Boesch Gajano 1999, pp. 48-49.

⁵² Il tentativo di rendere presente qualcosa che non c'è più o che è di un altro mondo, secondo una definizione di Jean-Pierre Vernant, è un paradigma valido per l'arte occidentale sin dai suoi pre-

supposti greci: cfr. Vernant 1983. Lo stesso discorso vale sostanzialmente anche per la società di tipo tradizionale: cfr. Augé 2002.

⁵³ Dopo aver analizzato il rito della consacrazione, che rende l'immagine efficace e funzionante nel compiere miracoli, Freedberg (1993, pp. 130-155), che in molti luoghi non può essere comunque condizionale, osserva giustamente che la "gente non inghirlanda, lava o incorona solo per abitudine: lo fa perché tutte queste azioni sono sintomo di un rapporto tra immagini e persone legate a esse da una relazione, un rapporto chiaramente fondato sull'attribuzione di poteri che trascendono l'aspetto puramente materiale dell'oggetto" (p. 142).

⁵⁴ Come osserva Belting 2001, p. 29, "Dalle critiche dei riformatori è [...] possibile ricavare considerazioni retrospettive sul precedente uso delle immagini". Le accuse di idolatria che verranno dalla Riforma sono infatti un'indiretta conferma di come la statua, specialmente se policroma, fosse pensata dalle folle come l'esatta presentificazione del santo sceso tra gli uomini. L'attacco riformatore era soprattutto motivato dal fatto che, secondo i protestanti, la curia romana incoraggiava i devoti ad adorare immagini estremamente realistiche e verosimili, per meglio assoggettare le folle al proprio potere. Le opere d'arte erano dunque un efficace strumento di persuasione e di organizzazione del consenso. Su questo dibattito, cfr. Lecerle 1990. Come estrema controprova, la risposta del concilio tridentino ribadisce che l'immagine deve essere adorata, purché non si creda che in essa vi sia presente la divinità o la sua potenza (Sessione XXV; 3-4 dicembre 1563).

⁵⁵ Argomento centrale del pensiero di Antonio Gramsci, il rapporto tra cultura colta e cultura popolare ha animato il dibattito storico-antropologico dagli anni cinquanta agli anni settanta del secolo scorso a seguito della pubblicazione presso Einaudi dei *Quaderni dal Carcere*. Come proposto da Gramsci, ancora oggi si tende a considerare il rapporto tra i due poli come una relazione dialettica. Secondo Schmitz (2000, pp. 10-11), la società medievale è caratterizzata da una cultura "complessa", all'interno della quale i letterati (i detentori della scrittura, cultura colta) e gli illetterati (cultura folklorica) dialogano attraverso degli "intermediari culturali" (predicatori, compilatori di enciclopedie), che hanno un ruolo essenziale nel garantire la dinamicità del sistema.

⁵⁶ Fabbi 1965, pp. 222-223.

⁵⁷ Crocetti, Bernasconi 1986, p. 29.

⁵⁸ Bittarelli 1987, p. 126.

⁵⁹ Pagnani 1971, p. 184.

⁶⁰ Fabiani 1954, pp. 17-18. Sul valore del giuramento come sacramento, cfr. Prodi 1992.

⁶¹ Cfr. Cenci 1974-1976, II, pp. 776, 878.

⁶² Dal mondo antico a oggi, l'utilizzo di simulacri da vestire è un *topos* nella cultura occidentale. Cfr. Pagnozzo 1993, pp. 97-120. Sul rapporto che questa pratica può avere con l'iconografia del *San Sebastiano* di Domenico Indivini, cfr. Capriotti 2004, p. 30.

⁶³ A Città della Pieve, un documento del 1462 testimonia come il Comune, in occasione di una pestilenza, decida di restaurare a proprie spese la statua lignea di *San Sebastiano*, per ringraziarsi il santo. Cfr. Bolletti 1830, pp. 89-90.

⁶⁴ Cfr. Schmidt, in *Il potere...* 2001, pp. 342-343. Nel suo insuperato libro sugli *Scultori in legno del Rinascimento tedesco*, Michael Baxandall (1989, pp. 73-74) accenna a come i Riformatori tedeschi primeggiassero nello smascherare l'uso che i cattolici facevano dei simulacri lignei, spesso coinvolti in pantomime finalizzate a persuadere alla fede o alla dottrina delle indulgenze. In un caso, ad esempio, un uomo si pone a fianco della statua di un santo, parlando in sua vece, al fine di raccogliere elemosine; in un altro, la statua della Vergine non solo viene fatta piangere con delle gocce di vernice sotto gli occhi, ma addirittura si inventa uno stratagemma per far credere che la voce di un nascosto cantore uscisse in realtà dalle labbra della Madonna.

⁶⁵ Il restauratore Andrea Simoni ha potuto appurare la realizzazione tecnica di quest'espedito. Il viso del martire è in realtà lavorato a parte (come se fosse una maschera) e poi aggiunto alla testa, incastrandolo nella lingua (leggermente più grande della fessura boccale) all'interno della cavità orale.

⁶⁶ La presenza dell'unghia vera è stata accertata in occasione del restauro.

⁶⁷ Favole 2003: sui "resti cristiani", pp. 72-101.

⁶⁸ Nel pensiero medievale, il legno ha un'importanza simbolica fondamentale, perché è considerato un materiale vivente. Osserva Patoureaux (2005, p. 72): "Parecchie metafore latine medievali paragonano la carne dell'albero alla carne dell'uomo, e alcuni autori sottolineano il carattere antropomorfo non soltanto dell'albero ma anche del legno, materiale che come l'uomo possiede vene ed 'umori' (*humors*), che si anima per l'ascesa della linfa, contiene una grande quantità d'acqua, vive in stretta relazione con il clima, i luoghi e l'ambiente, e con il ritmo dei giorni e delle stagioni. È un essere vivente, quasi un animale. [...] Il legno prevale sugli altri materiali perché è vivo".

⁶⁹ Sulla particolare reverenza che i Da Varano nutrivano per questo luo-

go ove è nata l'Osservanza francescana camerte, cfr. Feliciangeli 1916.

⁷⁰ Cfr. Boccanera 1983.

⁷¹ Per la documentazione sulla vita della beata Battista, cfr. Feliciangeli 1915; per il suo specifico rapporto con l'Osservanza camerte, cfr. Boccanera 1975; per un profilo più propriamente teologico, cfr. Luzi 1989.

⁷² Cfr. in particolare Di Mattia Spirito 1988; Zarri 2003.

⁷³ Da Varano 1958, p. 394. Sul significato di questa "mariologia in atto", cfr. Luzi 1989, pp. 321-325.

⁷⁴ Da Varano 1958, p. 44.

⁷⁵ Da Varano 1958, p. 45.

⁷⁶ Cfr. Paraventi 2002.

⁷⁷ I simboli convenzionali utilizzati sono: l'*agnus dei* col vessillo crociato; il calice dei Getsemani da cui emergono i simboli della Passione; il monogramma di San Bernardino; spighe di grano che escono da eleganti vasi; uccelli che si abbeverano alla fontana (probabile allusione al battesimo), mentre un serpente (tradizionale simbolo del maligno) scappa dalla vasca; ibis che mangiano i serpenti che insidiano le spighe di grano. Nella cultura medievale l'ibis che si ciba del serpente è il simbolo di Cristo che combatte il diavolo o dell'eucaristia che ammazza i peccati dell'uomo (D'Ancona 2001, p. 143).

⁷⁸ Da Varano 1958, p. 20. Questa che sembra essere un'esplicita volontà di ripercorrere il cammino spirituale della Vergine, si giustifica, all'interno del pensiero francescano, col fatto che come il Poverello d'Assisi è *l'alter Christus*, così santa Chiara è *l'alter Maria*, modello per ogni clarissa (ringrazio suor Chiara Laura che mi ha fornito quest'indicazione). Nella chiusura della *Vita Spirituale* (Da Varano 1958, p. 65), suor Battista afferma di essere intatta e immacolata nel corpo "et vere cum Dei matre dicere possum: Ego virum non cognosco", citando Lc. 1, 34 e paragonandosi dunque direttamente alla Vergine.

⁷⁹ Da Varano 1958, pp. 30-31.

⁸⁰ Da Varano 1958, p. 55. Sull'importanza che l'immagine del fuoco purificatore ha per la beata, cfr. Luzi 1989, p. 376.

⁸¹ Napoli 1987, pp. 282-287.

⁸² Uno degli aspetti più importanti della religiosità della beata è proprio quello di aver centrato la sua attenzione sui dolori mentali di Gesù e non solo su quelli fisici.

⁸³ Da Varano 1958, p. 39. A quest'episodio, raccontato nella *Vita Spirituale*, la beata fa riferimento innumerevoli volte.

⁸⁴ Sulla natura essenziale dei simboli ricevuti durante l'estasi mistica (in rapporto a una simbologia convenzionale di tipo aristotelico), cfr. Gombrich 1978^a, pp. 223-228. L'unico studioso che finora ha evidenziato, seppur di sfuggita, un legame della religiosa col linguaggio platonico è Luzi 1989, pp. 163-164.

⁸⁵ Nel convento è conservato anche il *Crocifisso* tedeschiante sul quale suor Battista svolgeva la propria meditazione privata (cat. 23). La compresenza di un doppio registro stilistico nelle preferenze artistiche della religiosa ("classicismo" indiviniano ed "espressionismo" tedeschiante) può essere forse considerata lo specchio del linguaggio stesso della beata, che in alcuni casi modella il suo parlare sul periodo latino e altre volte libera la sua impulsività in espressioni rude e appassionate. Cfr. le osservazioni di Boccanera, in Da Varano 1958, p. XXV. Sarebbe comunque importante chiarire in che modo questo doppio registro stilistico risponda a differenti esigenze devozionali.

⁸⁶ Cfr. Luzi 1989, p. 97, n. 76.

⁸⁷ Brandozzi 1967, p. 95.

⁸⁸ La meditazione sul Bambinello per una suora francescana doveva essere una pratica abbastanza importante. Nelle sue *Ricordanze*, il 28 settembre 1461, Neri di Bicci appunta di aver "cholorize e messo d'oro el capo" di un Bambino per Nicholaio Davanzati, il quale gli aveva comunicato che era "per una sua sorella monacha". Dal momento che questo Bambinello "aveva 1^a basa da pie" a sei facce messa d'oro fine e d'azzurro, non è da escludere che la base di velluto, su cui era stato impiantato il Bambinello della beata Battista nel XVIII secolo (cfr. cat. 22), fosse un rifacimento posteriore di un sostegno più antico. Cfr. Neri di Bicci 1976, pp. 170-171.

⁸⁹ Chastel 2002, pp. 69-95.

⁹⁰ Da Varano 1958, p. 285.

⁹¹ La visione del Bambinello è un *topos* che ricorre anche nella *Leggenda di santa Chiara*, attribuita dubitativamente a Tommaso da Celano. Nel 1252 Santa Chiara non può recarsi alla celebrazione della messa di Natale a causa di una malattia, ma, mentre tutte le sue sorelle sono alla celebrazione, la santa riceve la visione del Presepio per aver pensato intensamente a Gesù Bambino (LIX, 29). In un altro luogo si racconta che, durante la predicazione di frate Filippo d'Atri, appare accanto a Chiara un bellissimo bambino che, per gran parte della predica, la vezzeggia con graziose moine (XXIV, 37).

⁹² Da Varano 1958, pp. 258-259.

⁹³ Da Varano 1958, p. 33.