

UN DIPINTO «CONTRA PESTEM» DI PAOLO DA VISSO. “CRISI DELLA PRESENZA” E SIMBOLOGIA DELLA FRECCIA NELLA PITTURA ITALIANA DEL XV SECOLO

GIUSEPPE CAPRIOTTI

Abstract: Through the iconographic analysis (but also stylistic and conservative one) of the so-called Madonna del Voto (Museum of Visso, Macerata, Italy), traditionally attributed to Paolo da Visso, a painter who was active in the fifteenth century on the Apennines between Umbria and Marche regions, this article tries to analyze the functioning of the symbolism of the arrow, which is present in many works realized in Italy after black plague crisis. In the painting the arrows, thrown from a Christ who is angry due to the human sins, crash on an open tent hosting a Pietà, namely a weeping Madonna, holding her lifeless Son on her knees, painted with his arm falling. There are some irregularities compared to the traditional iconography, fixed by the banner of the Madonna della Misericordia, such as the presence of the tent, the Pietà, two tables with a peculiar prayer in vernacular, addressed to the Virgin, that may still be explained in light of what we might define as the “culture of the plague”. This latter is interpreted in the essay by the anthropological categories offered by Ernesto De Martino: the plague is a destabilizing situation, causing a “crisis of presence”, which the man responds to organizing an event that would otherwise be uncontrollable in a “logical” and controllable way.

Keywords: plague, arrows, Marian iconography, historical anthropology, popular religion

Moltre mi era subentrato un vero e proprio disgusto per la storia dell'arte estetizzante. La considerazione formale dell'immagine – incapace di comprendere la sua necessità biologica come prodotto intermedio tra la religione e l'arte – [...] mi sembrava condurre soltanto a uno sterile chiacchiericcio...¹

Dipingere contro la peste: un'indagine tra storia dell'arte e antropologia

Nell'analizzare il mutamento di gusto avvenuto a Firenze e a Siena nella seconda metà del Trecento, Millard Meiss individuava nel flagello pestilenziale la principale causa di determinate trasformazioni stilistiche (predilezione per costrutti arcaizzanti) e di specifiche scelte iconografiche (interesse per temi macabri)². Senza entrare nel vivo dell'acceso dibattito suscitato dalle tesi di Meiss³, il cui impianto è stato di fatto smontato da chi ha dimostrato che il *Trionfo della Morte* di Pisa va datato tra il 1330 e il 1340 (dunque prima della peste nera)⁴, da chi ha an-

ticipato la regressione stilistica arcaizzante fiorentina addirittura al 1320⁵ e da chi ha letto la vitalità della pittura senese della seconda metà del XIV secolo (al di là del concetto di crisi e decadenza)⁶, il volume pone sicuramente degli importanti problemi, centrali ancora per la pittura del Quattrocento, come ad esempio la possibilità che un agente extra-artistico, in questo caso la peste, possa aver influenzato la diffusione di una peculiare iconografia. L'esplosione di immagini non solo votive di san Sebastiano⁷ e san Rocco⁸, e la specifica produzione di stendardi processionali *contra pestem*⁹, diffusi in tutto il centro Italia, sono una significativa conferma di come l'epidemia, concepita come una

punizione inflitta dalla divinità irata al popolo peccatore¹⁰, abbia di certo provocato degli effetti anche sulla produzione di immagini sacre. Come è noto, infatti, dopo la grande peste del Trecento, l'epidemia ha successive recrudescenze a scadenza quasi stagionale: a ogni ritorno dell'estate, che favorisce il riprodursi della pulce portata dal ratto, la peste passa da quest'ultimo all'uomo, mietendo vittime e provocando reazioni di panico collettivo¹¹. L'Italia del Quattrocento è dunque segnata dalla presenza del flagello e dalla conseguente necessità di opporvi rimedio, attraverso molteplici tentativi di organizzazione della profilassi. Di fronte a questa grande paura l'uomo ha reagito in



1. Visso (MC), Museo Civico Diocesano, Paolo da Visso, Madonna del Voto, dipinto murale staccato.

vario modo, dall'autoflagellazione alla caccia all'ebreo, dall'invocazione della Vergine a quella dei santi¹². Questa situazione sociale, emotiva e psicologica è riassunta egregiamente in un pionieristico saggio sulla rappresentazione iconografica della peste, scritto da Henry Mollaret e Jacqueline Brossollet, due scienziati del parigino Centre Pasteur: «Psychiatres et sociologues savent comment l'homme réagit à l'angoisse: par la fuite, l'agressivité ou la projection; ces trois réactions, la peste les suscita: la fuite fut

une ruée vers les autels, les processions, les médecins, les charlatans, les thaumaturges, les illuminés. L'agressivité trouva son exutoire dans le massacre des juifs ou des semeurs de peste, dans l'hystérie des flagellants, souvent dans le suicide. La projection fut l'œuvre des artistes»¹³. Più recentemente molti studiosi hanno insistito sul ruolo svolto dalle immagini nella profilassi antipestilenziale e sul valore protettivo assunto da dipinti, sculture ed edifici sacri: Mario Sensi ha ad esempio studiato l'importante ruolo svol-

to da santuari *ad repellendam pestem*, costruiti in un solo giorno come *ex voto*¹⁴; chi scrive ha evidenziato invece come numerose sculture lignee raffiguranti san Sebastiano siano state posizionate tra XV e XVI secolo intorno alla città di Camerino (MC), al fine di formare un circolo di protezione spirituale giustapposto con esattezza alla cintura delle rocche militari difensive¹⁵; Louise Marshall ha esaminato a più riprese il funzionamento di immagini che intendono sollecitare l'intervento salvifico di alcuni santi protettori, ritualmente attivato e manipolato in un processo di confidente negoziazione e persuasione con i poteri celesti¹⁶; Sheila Barker, in articoli non sempre condivisibili, ha più volte proposto di leggere in chiave "medicamentale" i paesaggi con specie floreali ritenute curative e la bellezza delle forme di san Sebastiano come una sorta di medicina viva¹⁷. Nel complesso questi studi sembrano rivelare che gli artisti, al cospetto di una morte inspiegabile e improvvisa, furono chiamati a materializzare l'angoscia e ad esorcizzare il male, mediante l'invenzione di immagini che permettevano di captare il diretto soccorso di forze sovranaturali.

Spesso in queste e in altre ricerche si insiste sulla centralità della simbologia della freccia, in azione negli stendardi *contra pestem* e nelle immagini di san Sebastiano, senza però mai spiegare – anche quando si ha l'ambizione di farlo¹⁸ – l'effettivo funzionamento di questo importante simbolo, la cui portata è stata talvolta addirittura minimizzata all'interno di quella che possiamo definire la "cultura della peste"¹⁹. Dal momento che, come Jean-Claude Schmitt, intendiamo la religione «in senso lato come sistema d'interpretazione del mondo e di azione simbolica su di esso»²⁰, vorremmo tentare in questo saggio di chiarire l'utilizzo e l'efficacia simbolica della freccia (generati prima di tutto dalla "credenza"²¹), adoperando i criteri propri dell'antropologia storica²². Tale fine verrà perseguito analizzando un complesso dipinto conservato nel Museo di Visso (MC), nelle Marche.

La Madonna del voto di Paolo da Visso

Storia materiale e stato di conservazione

Il dipinto murale con la Pietà inserita sotto una tenda, chiamato convenzionalmente *Madonna del Voto* (fig. 1), è stato realizzato per la medesima cappella ove ancora oggi è conservato, cioè all'interno della chiesa di Sant'Agostino a



2. Visso (MC), Museo Civico Diocesano, Paolo da Visso, Madonna del Voto, rielaborazione grafica di Riccardo D'Ottavio.

Visso, ora sede del Museo Civico Diocesano. Tuttavia nel 1868, a seguito delle demaniazioni postunitarie, il dipinto venne staccato da Tito Buccolini, per essere posto sull'altare di San Lorenzo nella Collegiata della stessa città²³. Solo nel 1972, quando l'allora sindaco di Visso Ado Venanzangeli (con l'appoggio di don Sante Eleuteri) decise di costituire per motivi di sicurezza un museo che accogliesse le opere delle chiese del circondario esposte a furti²⁴, il dipinto venne restaurato da Paolo Castellani²⁵ e ricollocato nella sua sede originaria. Gli effetti di questa travagliata storia sono ben visibili sulla superficie pittorica. Piuttosto che strappare la sola pellicola pittorica, il “restauratore” ha staccato l'intonaco per sezioni, le cui cesure sono ancora oggi ben visibili secondo lo schema qui pubblicato²⁶ (fig. 2). A seguito di vistose cadute di pigmento è possibile vedere, nel corpo di Cristo sorretto dalla Vergine e nel panneggio della veste di quest'ultima, molte incisioni e tratti ad ocre rossiccia, cioè tracce di sinopia²⁷. Oltre alle numerosissime perdite di colore, presenti in molte parti del dipinto, sono ben visibili, specie nella tenda, alcuni sfasamenti nella ricomposizione delle porzioni staccate separatamente. In una foto scattata prima del restauro del 1972, conservata nella fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze²⁸, è possibile osservare che questi errori nella ricomposizione

erano stati mascherati con pesanti ridipinture, tolte in occasione dell'ultimo restauro. Massicci rifacimenti erano stati apportati anche in tutte quelle che oggi sono lacune ad intonaco neutro (il volto di Cristo con le frecce, dei santi, dei devoti; porzioni di colore nel gruppo di angeli di destra e nel corpo di Cristo in pietà). Nel complesso il dipinto si presenta in cattivo stato di conservazione e, oltre alle cadute di pellicola pittorica, molti pigmenti sono in stato avanzato di ossidazione, come ad esempio l'originario e squillante azzurro del cielo stellato, oramai solo parzialmente fruibile.

Fortuna critica e attribuzione

È stato Umberto Gnoli, nel 1923, il primo a citare criticamente e ad inserire il dipinto visano, definito giustamente una figurazione da gonfalone, nel *corpus* delle opere di Paolo da Visso²⁹, un pittore fino a quel momento per nulla studiato³⁰, cui venivano in quell'occasione attribuite diverse opere, a partire dall'unico dipinto documentato per via archivistica, cioè la *Madonna del Palazzo dei Priori* del 1481. Ritornando su questo gruppo di dipinti, Luigi Serra nel 1934 fornisce un giudizio molto severo su Paolo da Visso, considerato un artista mediocre e di scarso rilievo, ed espunge la *Pietà* dalle opere del pittore³¹. A seguito dell'identificazione da parte di Federico Zeri nel 1953 della firma dell'artista nella *Madonna col Bambino*, oggi al Petit Palais di Avignone, della quale veniva individuata anche la corretta provenienza dal convento francescano di Terni³², Ansano Fabbi, nel 1964, sulla base delle uniche due opere certe, attribuisce al pittore la maggior parte dei dipinti presenti nelle valli visane, battezzando la *Pietà* (che torna ad essere di Paolo da Visso) come *Madonna del Voto*, titolo che ancora oggi viene usato per identificarla³³. Nel 1972 Giuseppe Vitalini Sacconi compie una radicale revisione del catalogo di Paolo da Visso e la *Madonna del Voto*, di cui vengono evidenziati a ragione i rapporti con lo stile di Bartolomeo da Tommaso, viene datata alla metà del XV secolo, in rapporto diretto col *San Martino e il povero* della Collegiata di Visso, datato 1447 e attribuito stilisticamente al pittore³⁴. Dopo il restauro del 1972, la *Madonna del Voto* è definita da Vitalini Sacconi come «di fondamentale importanza per la conoscenza del pittore»³⁵, ma nel 1976 Federico Zeri ne mette in dubbio la paternità per questioni mo-

relliane³⁶. Nel 1984 l'opera, di nuovo attribuita a Paolo da Visso, compare nel catalogo del Museo di Visso realizzato da Ado Venanzangeli³⁷, ma un anno dopo Giuseppe Vitalini Sacconi, pur riconfermando gli influssi di Bartolomeo di Tommaso, cui s'aggiunge Sassetta, afferma che la *Madonna del Voto* non è del tutto autografa, in particolare nei sei angeli a fianco del Cristo con le frecce³⁸. Citato negli elenchi di Filippo Todini³⁹, il dipinto viene analizzato nella prima ed unica monografia dedicata al pittore, realizzata nel 1993 da Ado Venanzangeli⁴⁰, il quale, pur non avendo dubbi sull'autografia dell'opera, propone una datazione posteriore al *Sogno di Costantino* di Piero della Francesca ad Arezzo (1452-1466), di cui Paolo da Visso sembra verificare la sperimentazione luministica. Dopo il recente tentativo di Giampiero Donnini di attribuire a Paolo da Visso il *San Bernardino da Siena* della Pinacoteca Civica di Camerino, tradizionalmente assegnato a Pietro di Giovanni Ambrosi⁴¹, il catalogo del pittore è stato globalmente riesaminato nel 2007 da Roberto Fascietti⁴², che segue in sostanza le periodizzazioni proposte da Vitalini Sacconi. L'autore non condivide l'avanzamento di datazione proposto per la *Madonna del Voto* da Venanzangeli sulla base del confronto con Piero, suggerendo che Paolo avrebbe potuto invece riprendere il motivo della tenda dalla *Rinuncia alle armi* dipinta da Simone Martini negli affreschi della cappella di San Martino ad Assisi⁴³. L'intero *corpus* allargato di opere di Paolo da Visso meriterebbe in realtà un'attenta revisione critica, condotta sulla base di serrati confronti stilistici con gli unici due dipinti certi e con quelli immediatamente vicini. Nel caso della *Madonna del Voto*, il cattivissimo stato di conservazione rende molto difficile l'analisi e l'attribuzione stilistica, che in questa circostanza sono rese ancora più complicate dalla sostanziale differenza di “tipologia” tra le opere da comparare. Alcune similitudini morelliane vanno tuttavia evidenziate: il ricadere ondulato del velo della Vergine, presente nella *Madonna* di Avignone e in quella del Palazzo dei Priori, è molto simile a quello della *Madonna del Voto* (e a molti altri del gruppo allargato); le espressioni caricate dei personaggi con la fronte corruciata e col caratteristico uncino tra gli occhi (all'inizio del naso), le quali, presenti nel dipinto in esame per esprimere tristezza disperata, mal si confrontano con la serietà delle due *Madonne* sicure, trovano però diretti rapporti

col *Battista* di Praga e con alcuni santi del Polittico di Nocelleto (ora al Museo di Visso), che presentano ad esempio lo stesso uncino tra gli occhi; anche il tema del trono, che si realizza in forme radicalmente diverse nelle due *Madonne* certe, si ritrova nella *Madonna del Voto* con la medesima esplosa spazialità. A prescindere dalle specificità imposte dalla “tipologia” (“una figurazione da gonfalone”, diceva Gnoli)⁴⁴, il dipinto nel Museo di Visso, databile probabilmente tra gli anni cinquanta e sessanta del Quattrocento, sembra veramente essere una delle opere più rappresentative di un pittore che attende ancora di essere studiato, non solo per il suo stile ruvido ed espressivo, vicino alla temperie linguistica creatasi sulla dorsale appenninica umbro-marchigiana intorno a Bartolomeo di Tommaso e Nicola da Siena⁴⁵, ma anche per le sue straordinarie invenzioni iconografiche.

L'invenzione iconografica

Il dipinto nella chiesa di Sant'Agostino di Visso è un vero e proprio *unicum* iconografico, che sintetizza diversi schemi tipologici già elaborati nella seconda metà del XIV secolo: la Madonna della Misericordia, il *Vesperbild* (chiamato spesso anche Pietà), la divinità armata di frecce. Si tratta senza dubbio di un vistoso esempio che documenta come in certi casi la “periferia”, nel policentrico Quattrocento italiano, riesca ad elaborare soluzioni iconografiche innovative e, seppur non supportate da un linguaggio aggiornato, autonome dalla produzione artistica del “centro”⁴⁶. In questo specifico caso il dipinto di Paolo da Visso si affianca ad alcune omologhe ed originalissime elaborazioni *contra pestem* prodotte da altri pittori del Quattrocento: il famoso affresco di Benozzo Gozzoli nella chiesa di Sant'Agostino a San Gimignano, datato 1464, ove san Sebastiano (singolarmente vestito, maturo e barbuto) usurpa addirittura il manto alla Madonna della Misericordia, della quale prende anche il ruolo di principale mediatore, ergendosi su un podio con la scritta SANCTE SEBASTIANE INTERCEDE PRO DEVOTO POPULO TVO⁴⁷, e il dipinto meno noto, un *ex voto* fatto affrescare nel 1487 da Giovanni Nofri nella chiesa di Santa Maria in Castellare a Nocelleto di Castelsantangelo sul Nera (MC), vicino Visso, dove san Rocco, chiaramente identificabile dal bastone da pellegrino e dal bubbone che l'abito leggermente scostato lascia intravedere nel-



3. *Castelsantangelo sul Nera (MC)*, chiesa di Santa Maria in Castellare di Nocelleto, Tommaso di Pietro da Visso e Benedetto di Marco di Castelsantangelo, 1487, San Rocco, affresco.

la coscia destra, assume, come san Sebastiano a San Gimignano, il ruolo e l'iconografia della Madonna della Misericordia, aprendo il suo manto per proteggere i suoi fedeli dalle frecce provenienti dalle mani del Cristo in alto⁴⁸ (fig. 3).

Rispetto a questi due esempi citati, il dipinto visso è iconograficamente molto più complesso. Anche se l'artista riprende la tipologia tardo trecentesca della Madonna della Misericordia⁴⁹, diffusa per tutto il Quattrocento in numerosi gonfaloni umbri e marchigiani più volte studiati⁵⁰, il tradizionale schema iconografico viene di fatto reduplicato in scatole cinesi: il

manto della Vergine del *Vesperbild*, l'*omophorion* bizantino⁵¹, si apre, come nella Misericordia, col gesto della madre che sorregge il figlio morto, ma invece di proteggere il popolo di Visso scende semplicemente a terra; la funzione difensiva del manto è svolta invece dal padiglione di una tenda (una vera tenda con palo al centro e coronamento conico), che contiene il *Vesperbild* e duplica figurativamente la veste di Maria. Questa tenda viene aperta quasi per l'occasione da sant'Agostino a sinistra (titolare dell'omonima chiesa visso) e da san Nicola da Tolentino a destra (primo santo agostiniano, cui erano state attribuite anche specifiche



4. Londra, British Library, *Libro d'Ore di Jean d'Orleans*, Ms. Yates Thompson 3, f. 22v, Vergine con Bambino e sovrano in preghiera, *miniatura*.



5. Besançon, *Bibliothèque Municipale*, *Breviario di Charles de Neufchâtel*, Ms. 69, f. 108, Trinità, *miniatura*.

virtù antipestilenziali⁵²), per permettere al popolo di Visso, ovviamente diviso per sessi⁵³, di avvicinarsi al trono della Vergine e di rifugiarsi sotto il padiglione, contro il quale si spezzano le pericolose frecce pestilenziali inviate dal Cristo sagittatore. Come già accennato, la tenda è stata paragonata stilisticamente a quella del *Sogno di Costantino* di Piero ad Arezzo (1452-1466)⁵⁴, tipologicamente a quelle nella *Rinuncia alle armi* di Simone Martini ad Assisi (1312)⁵⁵ e concettualmente a quelle della *Madonna del Parto* di Piero a Monterchi (ca. 1455-1465) e della *Madonna del Padiglione* di Botticelli all'Ambrosiana di Milano (1493)⁵⁶, ove coppie di angeli aprono il padiglione, come a Visso fanno i santi Agostino e Nicola da Tolentino. A questi esempi possono aggiungersi le numerose tende militari citate nella *Nuova Cronica* illustrata di Giovanni Villani, molto simili a quella di Visso nel coronamento a pomello e nella decorazione di raccordo tra i due corpi del padiglione⁵⁷, e la tenda che copre la Vergine col Bambino nel politico di San Severino Marche di Niccolò Alunno (1468)⁵⁸, identica a quella di Visso nella forma e nell'accogliere la Ver-

gine in trono⁵⁹. Due miniature francesi del XV secolo possono essere inoltre tipologicamente confrontate al dipinto di Visso: la prima si trova nel *Libro d'Ore di Jean d'Orleans* e mostra, sotto una tenda aperta da due angeli, una Vergine con Bambino implorata dal devoto sovrano con le parole OBSECO TE DOMINA SANCTA MARIA MATER DEI PICTA⁶⁰ (fig. 4); l'altra è miniata nelle pagine del *Breviario di Charles de Neufchâtel* e presenta, ancora sotto una tenda aperta da angeli, una singolare Pietà, con l'Eterno al posto della Vergine, il quale ricomponne, insieme a una colomba, l'immagine della Trinità, invocata nella scritta SANCTA TRINITAS UNUS [DEUS MISERERE NOBIS]⁶¹ (fig. 5). In entrambi i casi, dunque, come nel dipinto visvano, la supplica è rivolta ad un'immagine conservata sotto un padiglione. Con ogni evidenza, più che ad una tenda militare, il padiglione che ospita la *Vesperbild* di Visso è concettualmente vicino a questi ultimi e a quelli che contengono Madonne, cui è rivolta l'invocazione. Come è stato già proposto per l'affresco di Monterchi⁶², il padiglione di Visso può essere una citazione più o meno diretta della tenda discussa da Paolo di Tarso nella *Let-*

*tera agli Ebrei*⁶³, in relazione a quella prescritta da Jahvé a Mosè in *Esodo*⁶⁴. Paolo confronta la doppia tenda dell'Antico Testamento, costruita dagli ebrei per contenere l'Arca dell'Alleanza con le Tavole della Legge, la manna e la verga di Aronne, ed accessibile solo al sommo sacerdote dopo alcuni sacrifici cruenti, alla «tenda più grande e perfetta, non manufatta»⁶⁵, attraverso la quale s'è manifestato Cristo, la nuova legge e la nuova manna eucaristica, che ha offerto a tutti la possibilità di entrare nella tenda della salvezza con un unico sacrificio, il proprio. La doppia tenda biblica sembra essere citata nel dipinto attraverso il padiglione che duplica il manto della Vergine e che contiene il corpo di Cristo morto, accogliendo anche tutti quelli che vogliono guadagnarsi la salvezza. Il significato eucaristico della tenda del dipinto visvano è inoltre confermato dal confronto con l'uso liturgico di conservare le specie consacrate e non consumate sotto una tenda, chiamata canopeo, posta in una apposita cappella per l'adorazione⁶⁶. Esempio emblematico di quest'uso liturgico è la pisside eucaristica sotto un *tabernaculum* a tenda, raffigurata in una

stampa seicentesca ove Chiara d'Assisi prega davanti all'ostensorio per la liberazione della città⁶⁷.

Al tema eucaristico, e dunque sacrificale, implicito nella tenda, è associata, al centro del dipinto, la raffigurazione di un *Vesperbild*, cioè la trasposizione pittorica di un tema iconografico diffuso, già dalla metà del Trecento, attraverso la scultura tedesca lapidea, lignea o in *Steinguss* (una particolare tecnica nordica, consistente nel fondere lo stucco in uno stampo), che va a sostituire la più tradizionale Madonna della Misericordia. Ispirato direttamente alla preghiera del Vespro, la cui ora coincide col sole che tramonta e, nel *Breviario*, con la discesa di Cristo dalla croce, il *Vesperbild*, particolarmente appropriato per la meditazione serale sui patimenti di Gesù, assume nella plastica tedesca sempre toni assai crudi e drammatici, che vengono completamente edulcorati a fine Quattrocento nella famosa *Pietà* di Michelangelo⁶⁸. Pur essendo un episodio extraevangelico, la Vergine che accoglie tra le sue braccia il figlio depresso dalla croce è una rappresentazione che acquista una straordinaria popolarità, probabilmente per la sua intrinseca capacità di instaurare un rapporto diretto col devoto, coinvolto dai patimenti del corpo esanime e irrigidito di Gesù e dal dolore incontenibile espresso dal volto di Maria⁶⁹. Nel trasporre in pittura un probabile modello scultoreo, Paolo da Visso non trascura di utilizzare per fini espressivi alcune specifiche *Pathosformeln*⁷⁰ diffuse da questa peculiare plastica tedesca: il cosiddetto "braccio della morte"⁷¹ e il volto sconvolto della Vergine solcato da copiose lacrime⁷². Come ha attentamente dimostrato Salvatore Settis, il braccio destro pendente è una fortunata formula di *pathos* che si ritrova nella tradizione classica (nella serie di rilievi con la morte di Meleagro) e, indipendentemente da questa, nella plastica nordica medievale (nell'iconografia trecentesca del *Vesperbild*), quale efficacissimo "schema" per esprimere l'abbandono languido ed esanime delle membra nella morte⁷³. Con ogni evidenza Paolo da Visso riprende questa *Pathosformel* da uno dei tanti *Vesperbilder* nordici (come ad esempio quelli di Lubiana e di Bressanone, entrambi della seconda metà del XIV secolo⁷⁴), la cui diffusione nell'area umbromarchigiana nel Quattrocento, cioè in territori così lontani dal loro "centro" di elaborazione, non è mai stata ancora completamente messa a fuoco. Anche se non mostra il "braccio del-

la morte", un *Vesperbild* tedesco in *Steinguss*, proveniente dalla chiesa di Santa Croce di Visso, è oggi custodito nella stessa cappella della *Madonna del Voto*⁷⁵. Da questo e da altri esemplari deriva sicuramente anche l'espressione di dolore sul viso della Vergine, nel quale il pittore sembra voler direttamente citare le rughe e le lacrime che stravolgono i lineamenti muliebri delle Madonne tedesche, rispondendo ad una pratica meditativa ben precisa, promossa dagli Ordini mendicanti. Specialmente nel Quattrocento questi ultimi avevano diffuso, anche attraverso immagini particolarmente patetiche, che si imprimevano in maniera più durevole nella memoria dell'osservatore⁷⁶, una peculiare grammatica della sofferenza, offerta al fedele come esempio da seguire, all'interno di una programmata educazione religiosa allo sguardo, che serviva, insieme ai testi, ad orientare le emozioni del devoto⁷⁷. All'interno di questo strategico utilizzo dell'immagine a fini persuasivi, le lacrime, che colano copiose sulle gote della *Madonna* di Visso, non possono essere affatto considerate un accessorio secondario, dal momento che la cristianità medievale, come ha ben dimostrato Piroška Nagy, aveva elaborato una vera e propria dottrina delle lacrime, il cui senso spirituale è stato in seguito progressivamente perduto⁷⁸. Moltissimi testi religiosi e narrativi documentano che, nel sistema religioso e antropologico della cristianità medievale, le lacrime non sono assolutamente pensate come la semplice manifestazione fisiologica di un eccesso di sensibilità, ma al contrario esse vengono concepite come un segno divino dipendente dalla grazia, un autentico dono celeste, uno strumento spirituale attraverso il quale il peccatore poteva purificare la propria anima. Non solo questo "desiderio di piangere" per mondare i propri peccati e per raggiungere la perfezione spirituale si ritrova ancora in molta letteratura del Quattrocento, ma in molti casi sono proprio i predicatori a provocare pianti collettivi nell'uditorio e a consigliare lacrime individuali di penitenza⁷⁹. Un'esperienza di questo tipo è esplicitamente descritta nella *Vita Spirituale* di suor Battista da Varano da Camerino, la più grande mistica del Rinascimento marchigiano⁸⁰, il cui racconto può essere un'importante chiave di lettura per decodificare il significato e la funzione che le lacrime della Vergine del dipinto di Visso potevano assumere negli occhi e nella mente di un osservatore del Quattrocento. Indirizzando

i suoi ricordi al padre spirituale fra Domenico da Leonessa, la religiosa racconta il voto fatto a seguito di una predica sulla Passione recitata proprio da fra Domenico a Camerino tra il 1466 e il 1468, in un'epoca dunque verosimilmente prossima alla realizzazione del dipinto di Visso, e afferma: «Nella fine della vostra santa predicazione feste una cordiale esortazione al popolo per indurre le anime loro al pianto e memoria della passione de Cristo, pregando oniuono che almanco almanco el venerdì se recordasse de questa passione e buttare una lacremiccia sola sola per memoria de quella, afirmando con multa efficacia che molto più seria accetta a Dio et quell'anima più utile qualle lacrimuccia sola sola, che quanti altri beni se potessero mai fare né operare. La quale santa parola, como efficacemente per quella medesima virtù de lo Spirito Santo per la vostra bocca fò ditta, cusì efficacemente per quella medesima virtù nel mio tenero e puerile core fo impressa in tale e sì fatta forma che mai me ussete del core e della memoria»⁸¹.

Anche se a volte era difficile mantenere il voto fatto, la suora ricorda che ogni venerdì, nel leggere le meditazioni sulla Passione in ginocchio davanti al crocefisso (forse una scultura lignea che è stata recentemente identificata⁸²), «Dio me feva grazia che el più delle volte ne buttava più che non aspettava [...] Et era tanto el dono delle devote lacrime, che Dio me dava, che molte volte desiderava possère dire una corona senza lacreme [...]»⁸³. L'esperienza di suor Battista dimostra dunque che nel Quattrocento le lacrime, capaci di rendere più efficaci le preghiere, erano considerate come una risposta miracolosa inviata da Dio a seguito di un autentico pentimento umano. In questa pratica devota che valore possono aver assunto le lacrime dipinte? Così come predicatori e confessori piangevano per indurre il proprio uditorio al pianto⁸⁴, le lacrime dipinte, secondo Federica Veratelli⁸⁵, servivano come *exemplum* per spiegare al devoto come versare lacrime di penitenza sui propri peccati: se da un lato la raffigurazione del dettaglio pietoso e cruento richiama empaticamente la sofferenza⁸⁶, dall'altro le lacrime dipinte possono provocare lacrime reali e l'immagine può essere d'aiuto (come lo era per suor Battista) nella stimolazione lacrimale⁸⁷. In quanto linguaggio, cioè parte integrante della comunicazione umana⁸⁸, le lacrime dipinte vanno considerate come elementi essenziali di un vocabolario gestuale che doveva provo-

care commozione nell'osservatore. Come un vero e proprio gesto di dolore esibito, il pianto della Vergine di Visso (che non mostra la solita melanconica serietà, giustamente interpretata come una prefigurazione della Passione del Messia⁸⁹, o l'impassibile sicurezza di sé e della sua protezione della Madonna della Misericordia) intendeva coinvolgere il riguardante, in sguardi intensi e prolungati, fino a convincerlo che il pentimento per i propri peccati, causa supposta dell'ira divina (e dunque della peste), doveva esprimersi attraverso il dono delle lacrime, segno carismatico della grazia divina ricevuta. Nel dipinto la Madonna, come ogni madre a Visso in tempi di peste, piange la morte di suo figlio: i peccati dell'umanità hanno provocato la morte di Gesù, gli stessi peccati stanno uccidendo i figli del popolo visvano.

Gli effetti letali del peccato consistono infatti nella peste che un Cristo col nimbo crociato (dunque non il Padre Eterno, ma una vera e propria reduplicazione del Cristo sottostante⁹⁰) sta inviando dal cielo attraverso delle frecce che si spezzano sulla tenda eucaristica. Come si è costituito storicamente il rapporto tra la freccia e l'epidemia? Sin dall'antichità l'uomo ha interpretato la peste, o altre malattie contagiose, come il castigo inflitto all'umanità, mediante frecce infettanti, da una divinità irritata per il comportamento umano. L'esempio più illustre pervenutoci dalla letteratura classica è contenuto nel primo canto dell'*Iliade*, dove Apollo, arciere divino adirato perché Agamennone aveva rapito Criseide, invia l'epidemia ai greci attraverso le frecce che lo stesso dio scaglia dal cielo⁹¹. In molti luoghi biblici, inoltre, la pestilenza è chiaramente descritta come un flagello divino che punisce i peccati di un popolo o d'un individuo, spesso un re d'Israele⁹². Oltre ad essere l'attributo di Apollo adirato contro i greci, la freccia è anche, per eccellenza, l'attributo del dio degli ebrei, come è testimoniato ad esempio nel Libro dei Salmi: «Il Signore tuonò dal cielo, l'Altissimo emise la sua voce [...] scagliò le sue frecce e li disperse, moltiplicò i suoi lampi e li sbaragliò»⁹³. Due delle culture da cui l'Occidente deriva, quella greca e quella ebraica, intendono dunque la freccia come lo strumento della collera divina e la peste come il mezzo utilizzato per castigare l'umanità peccatrice. Si tratta dunque di un caso emblematico di “sopravvivenza” e riuso di un simbolo antico⁹⁴.

Proprio in relazione all'epidemia, nel Medioevo viene creata una specifica iconografia del Dio mortifero, quasi una controparte della personificazione della morte, armata di arco e freccia⁹⁵, cui corrisponde dal punto di vista teologico l'elaborazione della figura di un Dio che non ha alcuna misericordia per il suo popolo (la misericordia è una qualità esclusiva della Vergine) e che interviene direttamente nella storia umana, vendicandosi e provocando la morte⁹⁶, come Jahvè nell'Antico Testamento. Un vero e proprio Cristo armato di tre lance, intenerito e placato solo dall'intercessione della Vergine, appare ad esempio a san Domenico nella *Legenda Aurea* di Jacopo da Varazze⁹⁷ e nel XXXVII capitolo dello *Speculum humanae salvationis* (terza decade del XIV secolo)⁹⁸, testo nel quale è solo Maria, in un caso insieme a Gesù in una doppia intercessione⁹⁹, ad essere misericordiosa e a placare le ire dell'Eterno. A differenza di quest'ultimo esempio, nel dipinto di Visso non è Dio ad essere adirato, ma è lo stesso Gesù che diviene una divinità mortifera e pestifera. L'artista recupera dunque l'iconografia propria del Giudizio Universale¹⁰⁰, sulla scorta del fatto che la peste tra XIV e XV secolo veniva anche interpretata in chiave apocalittica, come una coerente parte del progetto divino, come avviso o segno dell'arrivo della fine dei tempi¹⁰¹.

Questi concetti, espressi nel dipinto attraverso immagini e simboli, vengono esplicitati nell'iscrizione che corre sulla ghiera del padiglione e nel testo, dalle evidenti movenze laudistiche¹⁰², presente su due cartigli inseriti sotto la tenda a fianco del trono della Vergine. Nella prima iscrizione si legge: «Da tutti [si] pregato / Lux mu(n)di i(n) eterno / Che el populo visvano / [conservi in bono stato]»¹⁰³.

Nei due cartigli sotto la tenda si legge invece il seguente testo¹⁰⁴:

«Inte(r)c[edi per nui], Regina sa[nct]a
Dena[n]ti a[l] [tu]o Figliolu qua[le] è irato
Ch[e] cesse] via questa tempesta tanta
[L]a quale avimo per [l]u nostru peccato;
[Et] della tua sancta gratia ce admanta,
Che quisto populu non si[a] sagectato
Da queste sagette [che] passano [el core];
Pregali che 'l faccia [per] tuo [amor]e».
«[?]e [?] figliolo tuo (?)¹⁰⁵ che no simo de(gn)i,
Matre, che p(er) nui deggie pregare,
Perché d'ogne iniq(ui)tà [ooi] (?) noy simo
p(re)gni
Et no cessimo sempre de male fare.

Ma la tua cleme(n)tia [s]e dig[ni]
Pe(r) nui pecc[at]uri volere orare],
[Ad] t[u]o Figliolu Re incoronato,
Che cesse la moria de o(n)ne lato».

Se da un lato la lauda inserita nel dipinto documenta in maniera ineccepibile come si cercasse di indirizzare la lettura e l'uso dell'immagine da parte del devoto, dall'altra essa è una straordinaria fotografia di quella che definiamo la “cultura della peste”: la Vergine (*Regina sancta*) può intercedere presso suo figlio (*Figliolu irato*) affinché il popolo di Visso (*quisto populu*) sia salvato dalla tempesta di frecce (*queste sagette*), che sono il frutto del peccato umano (*nostru peccato*) e che provocano ovunque la morte (*moria de onne lato*). Le saette sono dunque inconfutabilmente il simbolo della peste inviata da Dio all'uomo peccatore.

Per comprendere realmente come questa iconografia dovesse funzionare al cospetto di un'umanità colpita da una morte inspiegabile e improvvisa non si può che andare ad indagare la questione centrale dell'efficacia simbolica della freccia, utilizzando alcuni paradigmi offerti da due “padri” dell'antropologia storica: Aby Warburg ed Ernesto De Martino.

La “cultura della peste” come risposta alla “crisi della presenza”

Proprio per capire l'origine del pensare e dell'agire simbolico, Aby Warburg, in rivolta contro lo «sterile chiacchierio» della «storia dell'arte estetizzante»¹⁰⁶, decide di intraprendere, nell'inverno tra il 1895 e il 1896, una vera e propria spedizione antropologica in America presso gli indiani di etnia Pueblo, localizzati in una zona semidesertica al confine tra Nuovo Messico e Arizona, in particolare presso villaggi Zuni e Hopi, più isolati nell'entroterra e dunque meno contaminati con la civiltà occidentale¹⁰⁷. Il resoconto di questo viaggio viene esposto dallo stesso Warburg in occasione di una conferenza tenuta nell'aprile del 1923 nella casa di cura psichiatrica Bellevue di Ludwig Binzinger a Kreuzlingen (in Svizzera), per dimostrare ai medici e ai degenti di questa singolare clinica, ove si praticava una terapia di autoguarigione, il superamento della sua schizofrenia¹⁰⁸. Nel testo di questa conferenza, più volte pubblicata come *Il rituale del serpente* (anche se il titolo originale era *Immagini dalla regione degli indiani Pueblo del Nordamerica*)¹⁰⁹, Warburg esamina una serie di danze osservate

direttamente e chiude la trattazione illustrando una pratica rituale che in realtà egli non vide di persona, ma che conosceva attraverso gli studi di Fewkes e Voth¹¹⁰, cioè la danza con i serpenti vivi che gli Hopi svolgono alternativamente a Oraibi e a Walpi. Nonostante i limiti oggettivi dell'analisi di questo aggiornatissimo figlio del suo tempo, carico del comparativismo del suo maestro Hermann Usener, che lo portava a cercare «di comprendere i testi classici e le origini delle religioni greca e romana tramite il paganesimo vivente»¹¹¹, e dell'evoluzionismo darwiniano, che lo condusse a vedere «ciò che sperava di vedere»¹¹², cioè a trovare il *pathos* antico nelle danze Pueblo, senza accorgersi del dramma storico di quel popolo, diviso in lotte intestine al cospetto della cultura occidentale¹¹³, Warburg, che nella prateria aveva scoperto l'uomo creatore e manipolatore di simboli, dà una sua interpretazione della funzione simbolica, recuperando ovviamente le teorie di Robert Vischer, Tito Vignoli, Ernst Cassirer¹¹⁴. Finalizzata a comprendere la sopravvivenza e la trasmissione figurata del simbolo¹¹⁵, l'indagine antropologica di Warburg sui rituali Pueblo parte proprio dall'osservazione di alcune decorazioni su vasellame utilizzato per trasportare l'acqua, nel quale compaiono alcuni animali simbolici, tra cui il serpente¹¹⁶. Per invocare l'arrivo del fulmine, annunciatore dei temporali che portano l'acqua, cioè un bene necessario, ma raro e prezioso in aree semidesertiche, gli indiani svolgono un complesso rito nel quale maneggiano proprio pericolosi serpenti a sonagli¹¹⁷, che rappresentano simbolicamente il fulmine in virtù di un'analogia "formale": serpente e fulmine si somigliano¹¹⁸. La paura di soccombere per la mancanza d'acqua, dunque un bisogno vitale, porta gli indiani ad escogitare un complesso magico-rituale attraverso il quale controllare ed assoggettare le forze ostili della natura: l'incontrollabile fulmine viene trasformato in maniera simbolica in un letale (ma controllabile) serpente, proiettato come causa del fenomeno che si vuole ottenere. Domare il serpente, tenendolo addirittura in bocca, significa dominare il fulmine che porta la pioggia¹¹⁹.

Il "modello interpretativo" proposto da Warburg per l'analisi della simbologia del serpente presso i Pueblo può divenire a nostro avviso, attraverso la comparazione¹²⁰, una pregnante chiave di lettura per comprendere la funzione simbolica della freccia nel dipin-

to di Visso, negli standardi *contra pestem* e in generale nella "cultura della peste".

All'origine dell'utilizzo del simbolo della saetta tra XIV e XV secolo c'è l'angoscia di morire per una malattia di cui non si conoscono le cause¹²¹.

In questa situazione di crisi, la peste, sulla base della "sopravvivenza" di un'antica concezione greca ed ebraica, viene trasformata nell'immagine della freccia che, inviata come punizione da un Dio adirato per i peccati dell'uomo, colpisce rapida, improvvisa e violenta come l'epidemia. Trasfigurato nel simbolo della freccia divina, il pericoloso nemico invisibile, di cui si ha terrore, diviene governabile mediante la devozione: mettersi sotto il manto della Vergine (cioè invocare la sua intercessione, o quella di altri santi) può bloccare la tempesta che scende dal cielo. Tramutare la peste in una freccia divina, neutralizzata dalla preghiera agli intercessori, significa reinserire all'interno di una sfera controllabile qualcosa che fa paura e minaccia l'esistenza del gruppo, significa rendere accettabile (seppur in maniera consolatoria) il dolore e la morte che il gruppo si rifiuta di tollerare. Mentre Warburg definiva questo disperato tentativo di governare l'ingovernabile, attraverso un simbolo efficace, un'autentica "lotta per l'esistenza"¹²², Ernesto De Martino, forse legato a Warburg attraverso il suo maestro e suocero Vittorio Macchioro¹²³, introduce diversi anni dopo il concetto di "crisi della presenza" per spiegare tutte quelle pratiche rituali messe in atto dall'uomo in condizioni di precarietà¹²⁴. Il rischio assoluto di perdere l'esistenza (la paura del "non esserci", che in De Martino ha radici heideggeriane¹²⁵) conduce l'umanità in crisi ad elaborare tecniche difensive e protettive di "destorificazione" religiosa, cioè a trasporre su un piano mitico-rituale (dunque non storico) i problemi dell'attualità, scaricandoli su esseri sovrumani¹²⁶. Per De Martino il simbolo mitico-rituale, anche quello cristiano, è proprio uno strumento tecnico destorificante che serve a dare senso alla realtà in momenti di pericolo¹²⁷. Anche per Claude Lévi-Strauss, la produzione e la manipolazione di simboli condivisi (e ritenuti efficaci proprio perché collettivi e mai messi in discussione) è una funzione specificatamente umana attraverso cui si può controllare una realtà caotica¹²⁸.

In piena "crisi della presenza", dovuta all'epidemia, l'uomo occidentale, educato e persuaso dalle autorità ecclesiastiche¹²⁹, ha "destorificato" la malattia, elaborando una "cultura della

peste" che gli ha permesso, attraverso l'utilizzo di un simbolo condiviso, la freccia divina, di organizzare in maniera "logica" e controllabile un evento che altrimenti sarebbe stato incontrollabile.

Giuseppe Capriotti

Università di Macerata

giuseppe.capriotti@unimc.it

Note

Ringrazio di cuore per i generosi consigli il prof Claudio Ciociola e la prof.ssa Chiara Frugoni.

1) Citazione di Aby Warburg, in E. H. GOMBRICH, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Milano 2003 [ed. originale London 1970], p. 85.

2) M. MEISS, *Pittura a Firenze e Siena dopo la morte nera. Arte, religione e società alla metà del Trecento*, Torino 1982 [ed. originale Princeton 1951].

3) Molte sue asserzioni sono state ampiamente messe in discussione, cfr. B. TOSCANO, *Saggio introduttivo*, in MEISS, *Pittura a Firenze e Siena*, pp. XVII-LV; J. POLZER, *Aspects of the Fourteenth Century Iconography of the Death and Plague*, in *The Black Death: the impact of the Fourteenth Century Plague*, a cura di D. WILLIMAN, New York 1982, pp. 107-130; J. B. FRIEDMAN, *He bath a thousand slain this pestilence: Iconography of the Plague in the Late Middle Ages*, in *Social Unrest in the Late Middle Ages*, a cura di F. X. NEWMAN, New York 1986, pp. 75-112; G. DIDI-HUBERMAN, *Feux d'images. Un malaise dans la représentation au XIV^e siècle*, in M. MEISS, *La peinture à Florence et à Sienne après la peste noire*, Paris 1994, pp. IX-II; H. VAN OS, *The Black Death and Sienese Painting: a Problem of Interpretation*, in «Art History» 4 (1981), pp. 237-249; J. BASCHET, *Image et événement: l'art sans peste (c. 1348 - c. 1400)?*, in *La peste nera: dati di una realtà ed elementi di una interpretazione*, atti del XXX Convegno storico internazionale (Todi, 10-13 ottobre 1993), Spoleto 1994, pp. 25-47. Quest'ultimo in particolare chiude il suo saggio dicendo «... le fil Peste-art est parfois repérable, en particulier lorsque l'épidémie modifie les conditions de la commande artistique, ou dans le cas d'images ayant une fonction votive. Pour le reste, il semble que l'on doit renoncer à concevoir la Peste comme un facteur décisif dans l'évolution de l'art, au moins au cours du XIV^e siècle» (*Ivi*, p. 47).

4) Datando questo dipinto dopo la peste del 1348, Meiss asseriva che l'epidemia aveva favorito l'esplosione di temi macabri. Diversi studiosi hanno invece in seguito anticipato la data d'esecuzione del *Trionfo* pisano, cfr. J. POLZER, *Aristotle, Mohammed and Nicholas V in Hell*, in «The Art Bulletin», 46 (1964), pp. 457-469 e L. BELLOSI, *Buffalmacco e il Trionfo della Morte* (1974), Milano 2003. Sul rapporto tra peste e temi macabri è tornata più recentemente E. GERTSMAN, *Visualizing Death. Medieval Plagues and the Macabre*, in *Piety and*

Plague from Byzantium to the Baroque, a cura di F. MORMANDO, T. WORCESTER, Kirksville 2007, pp. 64-89.

5) M. BOSKOVITZ, *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento*, Firenze 1975.

6) G. CHELAZZI DINI, *La crise du milieu siècle*, in *L'art gothique siennois*, catalogo della mostra (Siena, 24 luglio - 30 ottobre 1982, Avignon, 26 giugno - 2 ottobre 1983) a cura di M.-C. LEONELLI, Firenze 1983, pp. 208-209.

7) Sul culto e l'iconografia di san Sebastiano cfr. almeno G. D. GORDINI, P. CANNATA, s.v. *Sebastiano, santo, martire di Roma*, in *BS*, vol. XI, Roma 1968, coll. 776-789; J. DARRIULAT, *Sébastien. Le Renaissant*, Paris 1998; K. RESSOUNI-DEMIGNEUX, *Saint-Sébastien*, Paris 2000.

8) Sul culto e l'iconografia di san Rocco cfr. A. VAUCHEZ, s.v. *Rocco, santo*, in *BS*, vol. XI, Roma 1968, coll. 264-273; *San Rocco nell'arte. Un pellegrinaggio sulla Via Francigena*, Milano 2000 (con un saggio introduttivo dello stesso André Vauchez); T. WORCESTER, *Saint Roch vs. Plague, Famine, and Fear*, in *Hope and Healing. Painting in Italy in Time of Plague 1500-1800*, a cura di G. A. BAILEY-P. M. JONES-F. MORMANDO-T. W. WORCESTER, Chicago 2005, pp. 153-176.

9) Sugli stendardi processionali umbri è oramai un classico F. SANTI, *Gonfalon umbri del Rinascimento*, Perugia 1976. Per le Marche cfr. V. M. SCHMIDT, *Gli stendardi processionali su tavola nelle Marche del Quattrocento*, in *I da Varano e le arti*, atti del convegno internazionale (Camerino, Palazzo Ducale 4-6 ottobre 2001), a cura di A. DE MARCHI-P. L. FALASCHI, Camerino 2003, pp. 551-578. Daniel Arasse (D. ARASSE, *Entre dévotion et culture: fonctions de l'image religieuse au XV^e siècle*, in *Faire Croire. Modalités de la diffusion et de la réception des messages religieux du XII^e au XV^e siècle*, Actes de la table ronde (Rome, 22 - 23 Juin 1979) Rome 1981, pp. 131-146) ha spiegato come la struttura chiara e ripetitiva di questi gonfalon, che giustappongono la dimensione verticale della Vergine a quella orizzontale dei devoti e della città, sia estremamente efficace nel "far credere" il fedele nella Misericordia.

10) Cfr. le illuminanti pagine di J.-CL. SCHMITT, *Religione, folklore e società nell'Occidente medievale*, Roma-Bari 2000, pp. 287-310. Nel testo medico del XIV secolo *Consilium pro peste evitanda*, Pietro da Tossignano, citando Avicenna, afferma che «...li corpi disposti a ricevere tale azione [la peste] sono quelli li quale immoderatamente usano lo acto venereo»; citato in A. ZITELLI-R. J. PALMER, *Le teorie mediche sulla peste e il contesto veneziano*, in *Venezia e la peste 1348/1797*, a cura di O. PUGLIESE, Venezia 1980, pp. 21-28, specialmente p. 24. A seguito di una indagine transculturale sulla malattia, l'antropologo Vittorio Lanternari osserva che tutte le società prese in esame interpretano l'infermità come "segno" di una punizione impartita da spiriti o da dèi all'umanità che ha commesso un'infrazione alle regole vigenti. Lo studioso dunque riconduce storicamente alla ricerca della salute fisica la nascita stessa delle reli-

gioni. Cfr. V. LANTERNARI, *Antropologia religiosa. Etnologia, Storia, Folklore*, Bari 1997, pp. 193-209.

11) Sulla peste esiste un'imponente bibliografia, anche di grande sintesi. Cfr. W. H. McNEILL, *La peste nella storia. Epidemie, morbi e contagio dall'antichità all'età contemporanea*, Torino 1981; L. DEL PANTA, *Le epidemie nella storia demografica italiana (secoli XIV-XIX)*, Torino 1980; G. BENVENUTO, *La peste nell'Italia della prima età moderna. Contagio, rimedi, profilassi*, Bologna 1996.

12) Su questi problemi cfr. in generale l'ormai classico J.-N. BIRABEN, *Les hommes et la peste en France et dans les pays européens et méditerranéens*, vol. II di *Les hommes face à la peste*, Paris 1976.

13) H. MOLLARET-J. BROSOLLET, *La peste, source méconnue d'inspiration artistique*, in *Jaarboek. Koninklijk Museum voor schone Kunsten. Antwerpen*, (1965), pp. 3-112. I due scienziati sono stati i primi, negli anni sessanta, a porsi il problema di come l'indagine storica, compiuta anche mediante le immagini, possa essere d'aiuto addirittura nell'indirizzare la ricerca della medicina moderna. Sulla raffigurazione della peste, cfr. ora CH. M. BOECKL, *Images of Plague and Pestilence. Iconography and Iconology*, Kirksville 2000.

14) M. SENSI, *Santuari politici "contra pestem". L'esempio di Fermo*, in *Miscellanea di studi marchigiani in onore di Febo Allevi*, a cura di G. PACI, Agugliano 1987, pp. 605-652; IDEM, *Santuari contra pestem: gli esempi di Terni e Norcia*, in *Dall'Albornoz all'età dei Borgia. Questioni di cultura figurativa nell'Umbria meridionale*, atti del convegno di studi (Amelia 1-2-3 ottobre 1987), Todi 1990, pp. 347-362; IDEM, *Santuari, culti e riti "ad repellendam pestem" tra Medioevo ed Età Moderna*, in *Luoghi sacri e spazi della santità*, a cura di S. BOESCH GAJANO, L. SCARAFFIA, Torino 1990, pp. 135-149.

15) G. CAPRIOTTI, *San Sebastiano nei luoghi della paura. Sculture lignee dipinte nelle Marche centrali del Quattrocento*, in *Giovani studiosi a confronto. Ricerche di storia dell'arte*, a cura di A. FIABANE, Roma 2004, pp. 23-37; IDEM, *Da Camerino al Vittoriale.venture e sventure di un San Sebastiano ligneo*, in «Quaderni del Vittoriale», 2 (2006), pp. 97-130.

16) L. MARSHALL, *Manipulating the Sacred: Image and Plague in Renaissance Italy*, in «Renaissance Quarterly», XLVII/3 (1994), pp. 485-532 e EADEM, *Confraternity and Community: Mobilizing the Sacred in Times of Plague*, in *Confraternities and the Visual Arts in Renaissance Italy*, a cura di B. WISCH-D. COLE AHL, Cambridge 2000, pp. 20-45.

17) S. BARKER, *The Making of a Plague Saint. Saint Sebastian's Imagery and Cult before the Counter-Reformation*, in *Piety and Plague*, pp. 90-131. Secondo la studiosa in alcuni dipinti sono citate piante medicinali, allusive a quelle che i chierici utilizzavano per produrre (e poi distribuire) medicinali contro la peste. Inoltre afferma che alcune opere potevano essere ritenute

curative semplicemente perché fatte con sostanze naturali efficaci contro la peste e che alcuni osservatori si aspettavano effetti benefici dal semplice riguardare la bellezza del corpo incorrotto di san Sebastiano. Cfr. anche S. BARKER, *Poussin, Plague and Early Modern Medicine*, in «The Art Bulletin», 86 (2004), pp. 656-689.

18) Cfr. L. MARCHALL, *Reading the Body of a Plague Saint: Narrative Altarpieces and Devotional Images of St Sebastian in Renaissance Art*, in *Reading Texts and Images. Essays on Medieval and Renaissance Art and Patronage in honour of Margaret M. Manion*, a cura di B. J. MUIR, Exeter 2002, pp. 237-272. La studiosa, dopo aver sottolineato che la simbologia della freccia è di per sé insufficiente a spiegare l'iconografia di san Sebastiano, asserisce di voler dimostrare il funzionamento di questo simbolo in contesto cristiano, senza però superare la tradizionale tesi del martirio del santo come *Imitatio Christi* (già presente in molta letteratura sul santo, cfr. DARRIULAT, *Sébastien*, e RESSOUNI-DEMIGNEUX, *Saint-Sébastien*, pp. 29-35). Anche quando la studiosa tenta di analizzare il rapporto che l'immagine del martire istaura con l'osservatore non aggiunge nulla di nuovo alle più pregnanti pagine di Daniel Arasse (D. ARASSE, *Le corps fictif de Sébastien et le coup d'oeil d'Antonello*, in «Etudes de Lettres», 2 (1983), pp. 55-72 e IDEM, *A propos du Saint Sébastien de Dresde: iconographie, culture et dévotion*, in *Antonello da Messina*, atti del convegno di studi (Messina, 29 novembre - 2 dicembre 1981), Messina 1987, pp. 111-137), nelle quali lo studioso chiarisce come il corpo fittizio del santo, scolpito o dipinto, metta inevitabilmente in gioco il corpo reale dello spettatore in un esercizio spirituale che invita alla preghiera e all'identificazione con la vittima, attraverso le linee prospettiche tracciate dalle frecce che guidano lo sguardo del devoto.

19) Contro la tesi di Émile Mâle (É. MÂLE, *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris 1922, p. 188), secondo il quale san Sebastiano diviene santo taumaturgo proprio in virtù dell'antica simbologia della freccia, veicolo infettante attraverso il quale sin dal mondo antico una divinità adirata invia la peste agli uomini, Franco Cardini (F. CARDINI, *Le frecce di San Sebastiano ovvero quel che sognò il priore di San Piero Scheraggio*, in IDEM, *Le mura di Firenze inargentate*, Palermo 1993, pp. 17-28), sulla base di una lettera databile al 1348 (ritrovata nell'Archivio dell'Opera del Duomo di Siena), nella quale il monaco Benigno racconta al suo ignoto destinatario la miracolosa salvezza del priore della chiesa fiorentina di San Piero Scheraggio (da identificare certamente con Filippo di Neri dell'Antella) che, ad Avignone, era guarito dalla peste dopo aver celebrato una messa per il martire, in ricordo del celebre intervento di san Sebastiano contro la famosa epidemia di Roma e Pavia del 680, sostiene che il rilancio del culto di san Sebastiano è esclusivamente dovuto alla prima intercessione miracolosa del santo contro la peste, raccontata nell'*Historia Langobardorum* (VI, 5) di Paolo Diacono e poi diffusa dalla *Legenda Aurea* di Jacopo da Varazze. Già il bollandista belga Hippolite Delehaye (H. DELEHAYE, *Le légende*

agiografiche, Firenze 1906, p. 105) attribuiva comunque il *patronage* del santo esclusivamente al successo della sua intercessione contro la peste di Roma e Pavia del 680.

20) J.-CL. SCHMITT, "Religione popolare" e cultura folklorica, in «Ricerche di storia sociale e religiosa», VI/11 (1977), pp. 9-27.

21) Cfr. B. PRÉVOST, *Pouvoir et efficacité symbolique des images*, in «L'homme», 165 (2003), pp. 275-282.

22) Se il compito fondamentale ed irrinunciabile dell'antropologia è stato, sin dai suoi inizi, quello di cercare di comprendere esseri umani lontani nello spazio attraverso i loro racconti orali, il compito dell'antropologia storica è quello di comprendere i comportamenti e le credenze di uomini lontani nel tempo mediante fonti scritte (o iconografiche). Cfr. l'ambiziosa sintesi offerta da P. P. VIAZZO, *Introduzione all'antropologia storica*, Roma-Bari 2002.

23) C. ANGELINI, *Sopra due affreschi trovati in Visso*, Camerino 1882. Stessa sorte toccò al dipinto dello Spagna che ancora oggi si trova nella Collegiata.

24) A. VENANZANGELI, *Il museo di Visso*, Piediripa di Macerata 1984, pp. 39-40.

25) Cfr. M. MARCUCCI, scheda 189, in *Restauro nelle Marche. Testimonianze acquisti e recuperi*, Urbino 1973, pp. 757-759.

26) Sulla differenza tra "stacco" dell'intonaco pittorico e "strappo" della sola pellicola pittorica, cfr. G. BOTTICELLI, *Metodologia di restauro delle pitture murali*, Firenze 1992, pp. 111-113.

27) Su questo tipo di intervento distruttivo, storicamente praticato per molti motivi, a volte anche semplicemente per portare un'opera in mostra o per ricercare nella sinopia sottostante la flagranza dell'ingegno dell'artista, cfr. A. CONTI, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, [ed. originale 1975] Milano pp. 193-200 e IDEM, *Manuale di restauro*, Torino 1996, pp. 172-178.

28) Foto numero 166272 (foto Sansoni nr. 2473).

29) U. GNOLI, *Pittori e miniatori dell'Umbria*, Spoleto 1923, pp. 233-235.

30) Nel 1905 Vittorio Aleandri (V. ALEANDRI, *Documenti per la storia dell'arte nelle Marche*, in «Rassegna bibliografica dell'arte italiana», VIII (1905), pp. 149-157, in particolare p. 150) rende noto un documento circa una *cona* non più esistente per la chiesa di San Catero a Tolentino. Cfr. F. COLTRINARI, *Tolentino crocevia di artisti alla metà del '400*, Ascoli Piceno 2004, p. 36, nota 44 e M. MAZZALUPI, *Il beato Tommaso da Tolentino, un politico smembrato e la cronologia di Boccati*, in «Nuovi Studi», IX-X (2004-2005), pp. 27-37, specialmente a p. 31.

31) L. SERRA, *L'arte nelle Marche. Il periodo del Rinascimento*, Roma 1934, pp. 354-358. Lo studioso nota che le opere di Paolo sono «spesso appesantite da cartigli con lunghe scritte esplicative e da altri elementi banali» (*Ivi*, p. 356).

32) F. ZERI, *Il Maestro dell'Annunciazione Gardner*, in «Bollettino d'Arte» 38 (1953), p. 128. In seguito i pannelli del museo di Praga vengono riconosciuti, in realtà erroneamente, come laterali della *Madonna* del Petit Palais di Avignone. Cfr. O. PUJMANOVÁ, *Cosimo Rosselli a Paolo da Visso v Národní galerii v Praze* (con traduzione in inglese), in «Umění», 25 (1977), pp. 242-257.

33) I giudizi di Fabbi sono poco significativi e le sue attribuzioni sono in genere molto generose. Cfr. A. FABBI, *Visso e le sue valli*, Spoleto 1964, pp. 144-146. Cfr. l'*editio minor* dello stesso volume: IDEM, *Visso e le sue valli*, Spoleto 1977, pp. 153-155.

34) G. VITALINI SACCONI, *Paolo da Visso. Proposte per un catalogo*, in «Commentari», 23 (1972), pp. 31-43.

35) IDEM, in *Restauro nelle Marche*, scheda 189, p. 757.

36) F. ZERI, *Aggiunte a Paolo da Visso (1976)*, in IDEM, *Diario marchigiano 1948-1988*, Torino 2000, pp. 85-90.

37) VENANZANGELI, *Il museo*, pp. 54-60. Medesime informazioni si ripetono in IDEM, *Visso: città d'arte*, Camerino 2001, pp. 54-56.

38) G. VITALINI SACCONI, *Macerata e il suo territorio. La pittura*, Milano 1985, pp. 81-87.

39) F. TODINI, *La pittura umbra dal Duecento al primo Cinquecento*, vol. I, Milano 1989, pp. 256-257.

40) A. VENANZANGELI, *Paolo da Visso pittore del '400*, Roma 1993, pp. 73-77.

41) G. DONNINI, *Un San Bernardino da Siena di Paolo da Visso*, in «Accademia Raffaello. Atti e studi», 1 (2006), pp. 117-120.

42) R. FASCIETTI, *Paolo da Visso e le sue fantasticherie*, in «I beni culturali», 15/3 (2007), pp. 19-32.

43) *Ibidem*, p. 22.

44) GNOLI, *Pittori e miniatori*, p. 234

45) Su questa temperie, da tempo identificata (cfr. B. TOSCANO, *Bartolomeo di Tommaso e Nicola da Siena*, in «Commentari», 15 (1964), pp. 37-51) e in seguito documentata (cfr. R. CORDELLA, *Un sodalizio tra Bartolomeo di Tommaso, Nicola da Siena, Andrea Delitto*, in «Paragone», 37/451 (1987), pp. 89-122), cfr. ora *Pittura a Foligno 1439-1502*, a cura di B. TOSCANO, Foligno 2000.

46) In questo caso più che di "ritardo" si può parlare infatti di "scarto", cfr. E. CASTELNUOVO-C. GINZBURG, *Centro*

e periferia, in *Storia dell'arte italiana*, vol. I/1: *Questioni e metodi*, Torino 1979, pp. 283-352.

47) Il dipinto, realizzato su commissione del Comune, a ridosso della prima morte per peste del paese, è stato eseguito rapidissimamente, in sole sedici giornate, proprio perché doveva essere un *ex voto*, scongiurante un'emergenza drammatica. Cfr. D. COLE AHL, *Due San Sebastiano di Benozzo Gozzoli a San Gimignano: un contributo al problema della pittura per la peste nel Quattrocento*, in «Rivista d'arte», ser. IV, 40/4 (1988), pp. 31-61 e EADEM, *Benozzo Gozzoli*, New Haven-London 1996, pp. 141-145. Mentre nella parte inferiore l'immagine ricalca lo schema della *Madonna della Misericordia*, nella porzione superiore il dipinto sembra riproporre l'iconografia di un *Giudizio Finale*, in cui l'intercessione di Cristo (nell'atto di indicare la ferita sul suo costato) e della Vergine (intenta a mostrare in segno di misericordia i seni nudi con cui ha allattato il Figlio) non è sufficiente a placare l'ira divina. Le frecce appestate inviate da Dio, anche tramite i suoi angeli, si spezzano infatti solo sul manto di san Sebastiano. Su questa iconografia e sul probabile elaboratore del programma figurativo (il dotto agostiniano fra Domenico Strambi ritratto nella sottostante *Crocifissione*), cfr. il documentato articolo di A. RÖNEN, *Gozzoli's St. Sebastian Altarpiece in San Gimignano*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 32 (1988), pp. 77-126.

48) L'affresco è stato attribuito a Tommaso di Pietro da Visso e Benedetto di Marco di Castelsantangelo. Cfr. VENANZANGELI, *Paolo da Visso*, pp. 138-139. Si veda anche FABBI, *Visso*, p. 164. Sulla presenza di questi pittori a Nocelleto, cfr. M. SENSI, *Paolo di Giovanni e Benedetto di Marco da Visso "pittori a S. Maria Castellare" dei frati minori conventuali (Castelsantangelo di Visso)*, in «Bollettino storico della città di Foligno», 17 (1993), pp. 103-118.

49) Sul tema della *Madonna della Misericordia*, cfr. i testi oramai classici di L. SILVY, *L'origine de la «Vierge de la Miséricorde»*, in «Gazette des Beaux Arts» 34 (1905), pp. 401-410; P. PERDRIZET, *La Vierge de la Miséricorde. Étude d'un thème iconographique*, Paris 1908; P. DESCHAMPS, *La Vierge au manteau dans les peintures murales de la fin du moyen âge*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi*, vol. II, Roma 1962, pp. 175-185. Per lo specifico rapporto della *Misericordia* con la peste cfr. C. CIERI VIA, *Il politico della Madonna della Misericordia di Piero della Francesca: tradizione iconografica e tradizione cultuale*, in *Città e Corte nell'Italia di Piero della Francesca*, atti del convegno internazionale di studi (Urbino, 4-7 ottobre 1992), a cura di EADEM, Venezia 1996, pp. 167-182.

50) Cfr. nota 9.

51) Sul valore simbolico, non solo protettivo, dell'*omophorion*, cfr. R. P. D. LATHOUD, *Le thème iconographique du «Pokrov» de la Vierge*, in *L'Art byzantin chez les Slaves*, vol. II/2, Paris 1932, pp. 302-314 e N. J. HUBBARD, *Sub pallio: the sources and development of the*

iconography of the Virgin of Mercy, dissertation, Evanston (Ill.), 1984.

52) Cfr. L. MARSHAL, *La costruzione di un santo contro la peste: il caso di Nicola da Tolentino*, in *San Nicola da Tolentino nell'arte. Corpus iconografico I. Dalle origini al Concilio di Trento*, a cura di V. PACE, Milano 2005, pp. 87-101.

53) Come ha dimostrato Chiara Frugoni, principalmente attraverso immagini del XV secolo, durante le prediche in piazza o in chiesa, uomini e donne erano separati da un telo che impediva la comunicazione tra i sessi e dunque eventuali distrazioni. Cfr. C. FRUGONI, *L'iconografia e la vita religiosa nei secoli XIII-XV*, in *Storia dell'Italia religiosa*, vol. I: *L'Antichità e il Medioevo*, a cura di A. VAUCHEZ, Roma-Bari 1993, pp. 485-505.

54) VENANZANGELI, *Paolo da Visso*, pp. 76-77.

55) FASCIETTI, *Paolo da Visso*, p. 22, nota 2.

56) MARSHALL, *Manipulating the Sacred*, p. 527, nota 90. Per la studiosa «the tent seems to function as a visual metaphor of the Virgin's divinely-filled womb». Per una condivisibile interpretazione della *Madonna* di Monterchi, cfr. Th. MARTONE, *La Madonna del Parto di Piero della Francesca e la sua iconografia*, in *Piero della Francesca. La Madonna del Parto. Restauro e iconografia*, Venezia 1993, pp. 103-119. Piero ha aggiunto all'iconografia trecentesca della Madonna del Parto la tenda, che prima poteva non esserci o essere raramente un drappo. Sull'antica iconografia della Madonna del Parto, cfr. infatti J. HARROLD, *The Madonna del Parto in Trecento Tuscany: Symbolic Meaning and Ritual Use*, Kingston (Ontario) 1997 e M. CESAREO, *Arte e teologia nel Medioevo: l'iconografia della "Madonna del Parto"*, in «Arte Cristiana», 796 (2000), pp. 43-62. Sulla tenda della *Madonna del Padiglione* di Botticelli non sono finora state date convincenti interpretazioni. Cfr. da ultimo (con bibliografia) G. CORNINI, scheda 32, in *Botticelli e Filippino. L'inquietudine e la grazia nella pittura fiorentina del Quattrocento*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Luxembourg, 1 ottobre 2003 - 22 febbraio 2004, Firenze Palazzo Strozzi, 11 luglio 2004), a cura di D. ARASSE-P. DE VECCHI, Milano 2004, pp. 212-214.

57) Cfr. *Il Villani illustrato. Firenze e l'Italia medievale nelle 253 immagini del ms. Chigiano L VIII 296 della Biblioteca Vaticana*, a cura di C. FRUGONI, Firenze 2005, pp. 91, 117, 120, 157.

58) Cfr. G. BENAZZI, scheda 27, in *Nicolaus Pictor: Niccolò di Liberatore detto l'Alunno. Artisti e Botteghe a Foligno nel Quattrocento*, catalogo della mostra (Foligno, Palazzo Trinci, 27 maggio - 3 ottobre 2004), a cura di G. BENAZZI-E. LUNGHI, Foligno 2004, pp. 226-228. Una simile tenda dalla medesima funzione, anche se non completamente visibile, è citata dallo stesso pittore nel Polittico di San Rufino (1462), ora nel Museo della Cattedrale di Assisi (T. MORETTONI, scheda 22, *ivi*, pp. 213-215) e da Lorenzo d'Alessandro nel Polittico di Ser-

rapetrona (chiesa di San Francesco, 1477), per il quale cfr. A. VASTANO, scheda 31, in *I Pittori del Rinascimento a Sanseverino. Lorenzo d'Alessandro e Ludovico Urbani, Niccolò Alunno, Vittore Crivelli e Pinturicchio*, catalogo della mostra (San Severino Marche, Palazzo Franchi Servanzi (25 marzo - 31 agosto 2006), a cura di V. SGARBI, S. PAPETTI, Milano 2006, pp. 188-197. Su questi polittici, per quanto riguarda lo stile, cfr. le osservazioni di M. MINARDI, *Nuove acquisizioni su Lorenzo d'Alessandro e i suoi compagni*, in «Paragone», 56/62 [665] (2005), pp. 3-29.

59) Nella seconda metà del XVI secolo una tenda corona il sepolcro di Michelangelo in Santa Croce a Firenze (terminante in un'*Imago Pietatis*), realizzato da Giorgio Vasari (1570). Cfr. A. CECCHI, *L'estremo omaggio al "padre e maestro di tutte le arti". Il monumento funebre di Michelangelo*, in *Il Pantheon di Santa Croce a Firenze*, a cura di L. BERTI, Firenze 1993, pp. 57-82.

60) Jean d'Orleans è nato forse nel 1405 e morto nel 1468. Il manoscritto è conservato alla British Library (Ms. Yates Thompson 3, f. 22v). Cfr. *Les Heures de Du-nois conservées à la British Library*, numero monografico di «Art de l'enluminure», 25 (2008), p. 3.

61) Il manoscritto, realizzato prima del 1498, è conservato a Besançon (Bibliothèque Municipale, Ms. 69, f. 108). Cfr. *Le Moyen Âge en lumière*, a cura di J. DALARUN, Paris 2002, p. 327.

62) Cfr. MARTONE, *La Madonna del Parto*.

63) Eb 9.

64) Es 25-26.

65) Eb 9, 11. La tenda evocata da Paolo giunge ad identificarsi quasi con la Vergine stessa, concepita da Dio per contenere il Cristo eucaristico.

66) Cfr. S. J. P. VAN DIJK-J. HAZELDEN WALKER, *The Myth of the Aumbry: Notes on Medieval Reservation Practice and Eucharistic Devotion with Special Reference to the Findings of Dom G. Dix*, London 1957, pp. 35-37.

67) Cfr. C. FRUGONI, *Una solitudine abitata. Chiara d'Assisi*, Roma-Bari 2006, p. 183.

68) Per un'analisi esaustiva del fenomeno non solo alpino della diffusione del *Vesperbild*, cfr. S. CASTRI, In virginis gremium reposuit. *Dall'archetipo del Vesperbild alla 'Bella Pietà': un excursus, non solo alpino*, in *Il gotico nelle Alpi. 1350-1450*, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buonconsiglio, 20 luglio - 20 ottobre 2002), a cura di E. CASTELNUOVO-F. DE GRAMATICA, Trento 2002, pp. 171-185.

69) Il forte coinvolgimento provocato da immagini di questo tipo è testimoniato da un passo della *Vita Spirituale* di suor Battista da Varano, nel quale la monaca racconta di essere andata in deliquio e d'aver assistito a «quello mistero quando la aflita madre teneva el mor-

to figliolo nelle materne e sconsolate bracce» (cfr. G. CAPRIOTTI, *Simulacri dell'invisibile. "Cultura lignea" ed esigenze devozionali nella Camerino del Rinascimento*, in *Rinascimento scultorio. Maestri del legno tra Marche e Umbria*, catalogo della mostra (Camerino, convento di San Domenico, 5 maggio - 5 novembre 2006), a cura di R. CASCIARO, Cinisello Balsamo 2006, pp. 73-83, specialmente p. 80). Visto che l'episodio della Pietà non è raccontato dal testo evangelico, è molto probabile che la suora sia stata direttamente influenzata dall'iconografia tipica del *Vesperbild* tedesco, ampiamente diffusa sul territorio umbro-marchigiano. Quest'episodio è un'ennesima conferma dello stretto rapporto che intercorre tra le visioni delle mistiche e la contemporanea iconografia. Cfr. C. FRUGONI, *Le mistiche, le visioni e l'iconografia: rapporti ed influssi*, in *Temi e problemi della mistica femminile trecentesca*, Atti del convegno (Todi, 14-17 ottobre 1979), Todi 1983, pp. 137-179.

70) Sul concetto di *Pathosformel*, introdotto nella ricerca storica da Aby Warburg, cfr. le pregnanti pagine di S. SETTIS, *Pathos ed Ethos, Morfologia e Funzione* [1997], in «Moderna. Semestrale di teoria e critica della letteratura», 6/2 (2004), pp. 23-34.

71) G. PELLEGRINI, *Il braccio della morte. Migrazioni iconografiche*, Cagliari 1993.

72) Sulla raffigurazione del dolore nell'arte del Rinascimento, cfr. F. VERATELLI, *Iconografie del dolore. Ricerche sulla rappresentazione dell'immagine di sofferenza nel Quattrocento: il caso delle Fiandre e la ricezione italiana*, in «Critica d'Arte», 23-24 (2004), pp. 28-47.

73) S. SETTIS, *Ars Moriendi: Cristo e Meleagro*, in *Giornate di studio in ricordo di Giovanni Previtali*, a cura di F. CAGLIOTI (= «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di lettere e filosofia. Quaderni», serie IV, 9-10, 2000), Pisa 2000, pp. 145-170.

74) Cfr. A. QUINZI, scheda 99, in *Il gotico nelle Alpi*, pp. 664-665; L. ANDERGASSEN, scheda 100, *ivi*, pp. 666-667.

75) Cfr. VENANZANGELI, *Il Museo*, pp. 74-76. Altri *Vesperbilder* sono presenti in diverse cittadine marchigiane più o meno limitrofe a Visso: a Pioraco (cfr. S. CASTRI, scheda 2, in *Il Quattrocento a Camerino. Luce e prospettiva nel cuore della Marca*, a cura di A. DE MARCHI-M. GIANNATIEMPO LOPEZ, Milano 2002, pp. 151-152) a Tolentino e a San Ginesio (cfr. F. COLTRINARI, *Circolazione di artisti, trasmissione di modelli, e tradizioni di bottega nel Quattrocento. Ricerche documentarie nel territorio marchigiano*, in *Giovani studiosi*, a cura di A. FIABANE, pp. 9-22) a San Severino Marche (cfr. *Scultura nelle Marche*, a cura di P. ZAMPETTI, Firenze 1993, p. 239).

76) Sull'uso delle immagini da parte dei predicatori cfr. L. BOLZONI, *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Torino 2002.

- 77) Su questo modo di recepire le immagini patetiche, specialmente di area tedesca e fiamminga, cfr. J. H. MARROW, *Symbol and meaning in northern European art of the late middle ages and the early Renaissance*, in «Simiolus», 16/2-3 (1986), pp. 150-169.
- 78) P. NAGY, *Le don des larmes au Moyen Âge. Un instrument spirituel en quête d'institution (V-XII^e siècle)*, Paris 2000.
- 79) Per la Spagna moderna (ma la pratica era sicuramente diffusa anche nell'Italia del Quattrocento), cfr. W. C. CHRISTIAN, *Provoked Religious Weeping in Early Modern Spain*, in *Religious Organization and Religious Experience*, a cura di J. DAVIS, London 1982, pp. 97-114.
- 80) Su questa importante figura del Rinascimento cfr. G. CAPRIOTTI, *Per un'opera spirituale in più. Il coro nel monastero delle clarisse di Camerino*, in *Un desiderio senza misura. Santa Battista Varano e i suoi scritti*, a cura di P. MESSA-M. RESCHIGLIAN, Clarisse di Camerino, Assisi, Porziuncola, 2010 pp. 227 - 255.
- 81) CAMILLA BATTISTA DA VARANO, *Le Opere Spirituali*, a cura di G. BOCCANERA, Jesi 1958, p. 10.
- 82) Cfr. G. CAPRIOTTI, scheda 23, in *Rinascimento scolpito*, pp. 162-163.
- 83) DA VARANO, *Le Opere*, pp. 12, 13.
- 84) Su questa pratica, messa in relazione con lo sviluppo dell'iconografia dell'Uomo dei Dolori, cfr. M. BARASCHI, *The crying face*, in «Artibus et historiae», 8/15 (1987), pp. 21-36 e IDEM, *The Weeping Man of Sorrow*, in *Icon to cartoon. A tribute to Sixten Ringbom*, Helsinki 1995, pp. 33-40.
- 85) Cfr. F. VERATELLI, *Lacrime dipinte, lacrime reali. Rappresentare il dolore nel Quattrocento: modello fiammingo, ricezione italiana*, in «Storia dell'Arte» 113-114 (2006), pp. 5-34.
- 86) Su questo concetto insistono molti studiosi che si sono occupati di ricezione dell'immagine. Cfr. il non sempre condivisibile D. FREEDBERG, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, Torino 1993 [ed. originale Chicago 1989], pp. 246-291, e, in particolare per la funzione mnemotecnica ed emotiva del dettaglio patetico, D. ARASSE, *Il dettaglio. La pittura vista da vicino*, Milano 2007 [ed. originale Paris 1996], pp. 76-102.
- 87) Sull'interessante fenomeno delle immagini capaci di provocare le lacrime, cfr. J. ELKINS, *Pictures and Tears. A History of People who have Cried in Front of Paintings*, New York 2004.
- 88) Su questo concetto insiste T. LUTZ, *Storia delle lacrime. Aspetti naturali e culturali del pianto*, Milano 2002.
- 89) Cfr. G. DALLI REGOLI, *La preveggenza della Vergine. Struttura, stile, iconografia nelle Madonne del Cinquecento*, Pisa 1984.
- 90) Finora gli studiosi hanno sempre considerato questa figura come l'Eterno. Cfr. da ultima MARSHAL, *Manipulating the Sacred*, p. 527: «Christ's vicarious sacrifice reconciles a just God and an unjust humanity, disarming the Father from his vengeful intentions».
- 91) Hom., *Il.*, I, 9-68. Nell'*Iliade* chiaramente i dardi di Febo colpiscono l'esercito con la peste: ai vv. 9s si dice che Apollo invia una malattia mortale, al v. 42 il sacerdote chiede ad Apollo di vendicarlo con le sue frecce e ai vv. 44-53 c'è la descrizione di quanto compiuto dal dio, dei dardi che colpiscono l'esercito e che causano la morte; chiaramente si parla di peste al v. 61; il flagello è mandato dal dio al v. 97; ancora ai vv. 380-384 si dice che Apollo scaglia i suoi dardi contro i Danai. Su Apollo latore implacabile di pestilenze, cfr. M. DETIENNE, *Apollo con il coltello in mano*, Milano 2002 [ed. originale Paris 1998], pp. 296-299. Non bisogna dimenticare inoltre che Apollo entra a Roma proprio in virtù delle sue attitudini mediche con un tempio votato nel 433 a.C. nei *Prata Flaminia* proprio in occasione di una pestilenza che aveva colpito la città (cfr. Liv., IV, 25, 3). Sull'ingresso di Apollo a Roma in virtù delle sue funzioni salutari è un classico tuttora insuperato J. GAGÉ, *Apollon Romain. Essai sur le culte d'Apollon et le développement du "ritus graecus" à Rome des origines à Auguste*, Paris 1955, pp. 69-113. Anche la peste di Tebe descritta da Sofocle nell'*Edipo re* è inviata come punizione dagli dèi incolleriti perché il re della città, Edipo, ha ucciso, anche se inconsapevolmente, il padre Laio, cfr. Soph., *OT*, 95-98, 241-243, 305-309.
- 92) Il caso più singolare (2Sam 24, 11-17) è l'episodio della peste inviata al popolo d'Israele da Javhè tramite un angelo per punire gli errori del re Davide. Inoltre, in Es 9, 1-12, la quinta piaga d'Egitto è proprio una peste che si abbatte sul bestiame; in Ez 5, 12 il Signore adirato invia la peste al popolo d'Israele. Un inventario completo dei luoghi biblici in cui la peste è considerata come un terribile intervento della collera divina cfr. C. GANCHO, s.v. *Pestilenza*, in *Enciclopedia della Bibbia*, Leumann (Torino) 1969 - 1971, vol. V [1970] coll. 701-702.
- 93) Sal 18 (17), 14-15; la freccia e la peste sono ancora associati in Sal 91 (90), 5-6: «non avrai da temere terrori di notte, né freccia che vola di giorno, né peste che venga nelle tenebre, né contagio che infuria a Mezzogiorno»; ancora Sal 7, 12-13: «Dio è un giudice giusto, è un Dio che si adira ogni giorno. [...] Ha teso e puntato il suo arco»; cfr. anche Ez 5, 16: «scaglierò contro di essi le funeste frecce della fame», e Ab 3, 9: «Tu snudi il tuo braccio, sazi le frecce della tua faretra!».
- 94) È tuttavia difficile stabilire se si tratti effettivamente di un "caso folklorico", cioè del recupero da parte della cultura popolare di una simbologia precedentemente elaborata o comunque tradotta dalla cultura alta (classica e biblica), giacché il riuso di questo simbolo è con ogni evidenza pienamente accettato e forse pilotato dalle gerarchie ecclesiastiche.
- 95) Sull'iconografia della morte, cfr. L. PANTANI, *La Signora del Mondo. Note sull'iconografia della Morte*, in *Simboli e rituali nelle città toscane tra Medioevo e prima età moderna*, atti del convegno internazionale (Arezzo, 21 - 22 maggio 2004), Borgo San Lorenzo 2006, pp. 105-137.
- 96) P. DINZELBACHER, *La divinità mortifera*, in *La peste nera*, pp. 137-154.
- 97) Cfr. JACOPO DA VARAZZE, *Legenda aurea*, a cura di A. e L. VITALE BROVARONE, Torino 1995, p. 591.
- 98) Il testo dello *Speculum* è ora ripubblicato anche in C. FRUGONI-F. MANZARI, *Immagini di San Francesco in uno Speculum humanae salvationis del Trecento*, Padova 2006, pp. 293-392, il capitolo XXXVII a p. 369.
- 99) Il tema della doppia intercessione (cioè Maria che mostra il proprio petto per impietosire Dio e Cristo che indica al Padre le ferite subite per salvare, su suo disegno, l'intera umanità), presente anche nel citato dipinto di San Gimignano (cfr. nota 46), deriva dal capitolo XXXIX dello *Speculum humanae salvationis*, come aveva individuato per primo E. PANOFSKY, *Imago Pietatis. Un contributo alla storia tipologica dell'uomo dei dolori e della Maria Mediatrix* [1927], in IDEM, *Imago Pietatis ed altri scritti del periodo amburghese, 1921-1933*, Torino 1998, pp. 59-107.
- 100) Sull'iconografia del Giudizio, cfr. *Alfa e Omega. Il Giudizio Universale tra Oriente e Occidente*, a cura di V. PACE, Castel Bolognese (Ravenna) 2006.
- 101) Secondo MEISS, *Pittura a Firenze e Siena*, pp. 115-118, l'interpretazione della peste come una punizione divina, omologa ai castighi biblici, influenza l'iconografia del Giudizio Universale, in particolar modo nella diversa posizione delle due mani del Cristo Giudice che si ritrova addirittura nel *Giudizio* di Michelangelo nella Sistina.
- 102) Si tratta di due ottave, tendenzialmente di endecasillabi, con schema metrico ABABABCC.
- 103) Nelle trascrizioni verranno seguiti i seguenti criteri: le abbreviazioni saranno sciolte entro parentesi tonde, mentre le lettere o le parole non più leggibili saranno integrate tra parentesi quadre. Le integrazioni saranno fatte anche sulla base delle trascrizioni proposte da VENANZANGELI, *Paolo da Visso*, p. 74 e da FABBI, *Visso*, p. 145. In questo specifico caso, Ansano Fabbi aveva letto diversamente la prima parte dell'iscrizione: «Maria ha pregato Jesu Xristo / Mandi il decreto / Chel popolo vissano / Conservi en bono stato».
- 104) I due cartigli sono in cattivo stato di conservazione, a causa del fatto che, durante lo stacco ottocentesco, il dipinto è stato tagliato, in entrambi i lati, anche nella porzione con le scritte. La parte inferiore del cartiglio di sinistra e la parte centrale di quello di destra sono state probabilmente riscritte dal restauratore nel rimontaggio ottocentesco in

- Collegiata (cfr. paragrafo *Storia materiale e stato di conservazione*). Con ogni evidenza il restauro del 1972 non è intervenuto su esse, lasciando intatte le riscritture ottocentesche, che dobbiamo comunque ritenere abbastanza fedeli all'originale. Al fine di fornire un ordine di lettura più logico, seguiamo il criterio già adottato da VENANZANGELI, *Paolo da Visso*, p. 74 e da FABBI, *Visso*, p. 146, trascrivendo prima il cartiglio di destra e poi quello di sinistra. La trascrizione deve comunque considerarsi solo un tentativo, dato lo stato gravemente deteriorato in cui ci è pervenuto il testo.
- 105) VENANZANGELI, *Paolo da Visso*, p. 74 e da FABBI, *Visso*, p. 146 avevano letto «Noi conosciamo».
- 106) Sono ovviamente le parole dello stesso Warburg. Cfr. GOMBRICH, *Aby Warburg*, p. 85.
- 107) L'occasione del viaggio americano erano le nozze del fratello Paul. Sul viaggio, cfr. U. RAULFF, *Postfazione*, in A. WARBURG, *Il rituale del serpente*, [ed. originale Berlin 1988] Milano 1998, pp. 69-112.
- 108) Cfr. L. BINSWANGER, A. WARBURG, *La guarigione infinita. Storia clinica di Aby Warburg*, a cura di D. STIMILLI, Vicenza 2005.
- 109) L'edizione utilizzata in questo caso è: WARBURG, *Il rituale*. Come è stato giustamente notato, più che il testo di questa conferenza (scritto molti anni dopo il viaggio), sono soprattutto le foto scattate dallo stesso Warburg a riferire con immediatezza la flagranza di quell'esperienza. Cfr. B. CESTELLI GUIDI, *Il viaggio di Aby Warburg in America in presa diretta: una lettura attraverso le sue fotografie*, in *Aby Warburg e le metamorfosi degli antichi dèi*, a cura di M. BERTOZZI, Ferrara 2002, pp. 239-251.
- 110) Sull'importanza di questi studiosi, cfr. P.-A. MICHAUD, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris 1998, p. 211.
- 111) F. SAXL, *La visita di Warburg nel Nuovo Messico* [1957], in «Aut Aut», 199-200 (1984), pp. 10-16, la citazione a p. 11. Più che le lezioni di storia dell'arte tenute da Carl Justi e Henry Thode, eredi della tradizione estetica romantica, Warburg, negli anni da studente a Bonn tra il 1886 e il 1888, fu influenzato dai corsi di mitologia comparata tenuti dal filologo classico, ma anche storico e antropologo delle religioni, Hermann Usener, i cui temi ed interessi continueranno ad ossessionarlo per tutta la vita. Sull'importanza decisiva di Usener nella formazione di Warburg insistono oramai tutti gli studiosi. Cfr. comunque M. M. SASSI, *Dalla scienza delle religioni di Usener ad Aby Warburg*, in *Aspetti di Hermann Usener filologo della religione*, seminario della Scuola Normale Superiore di Pisa (17-20 febbraio 1982), Pisa 1982, pp. 65-91 e R. KANY, *Lo sguardo filologico. Aby Warburg e i dettagli*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», ser. III, XV-4 (1985), pp. 1265-1283.
- 112) GOMBRICH, *Aby Warburg*, p. 87.
- 113) Cfr. D. FREEDBERG, *Pathos a Oraibi. Ciò che Warburg non vide*, in *Lo sguardo di Giano. Aby Warburg fra tempo e memoria*, a cura di C. CIERI VIA, P. MONTANI, Torino 2004, pp. 569-611.
- 114) Molti studiosi si sono interrogati sull'etimologia culturale della concezione warburghiana del simbolo. Cfr. ad esempio G. DIDI-HUBERMAN, *L'immagine inespolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Torino 2006 [ed. originale Paris 2002], pp. 381-415 e S. FERRETTI, *Il demone della memoria. Simbolo e tempo storico in Warburg, Cassirer, Panofsky*, Casale Monferrato 1984.
- 115) Sul progetto latamente “antropologico” di Warburg ci sono diverse ipotesi. Cfr. G. AGAMBEN, *Aby Warburg e la scienza senza nome*, in «Aut Aut», 199-200 (1984), pp. 51-66; C. SEVERI, *L'antropologia possibile di Aby Warburg*, in *Lo sguardo di Giano*, pp. 477-522; IDEM, *Il percorso e la voce. Un'antropologia della memoria*, Torino 2004, pp. 21-86.
- 116) Sul Warburg anche collezionista di questi materiali, cfr. B. CESTELLI GUIDI, “*Trattate con cura i miei libri e le mie rarità*”. *Aby Warburg collezionista*, in *Lo sguardo di Giano*, pp. 523-568.
- 117) Per un'attenta descrizione delle fasi del rito, fatta sulla base delle stesse fonti utilizzate da Warburg, cfr. MICHAUD, *Aby Warburg*, pp. 212-217.
- 118) Nell'iconografia Pueblo il fulmine che cade dal cielo nuvoloso viene infatti rappresentato come serpente. Cfr. WARBURG, *Il rituale*, pp. 14 e 47.
- 119) E Warburg in questo modo dimostrava di riuscir a governare la schizofrenia. Cfr. J. L. KROERNER, *Introduction*, in A. WARBURG, *Le Rituel du serpent. Récit d'un voyage en pays pueblo*, Paris 2003, pp. 9-54 e anche GOMBRICH, *Aby Warburg*, pp. 190-197.
- 120) Benché più volte messa in discussione, la comparazione resta il metodo ispiratore e la condizione stessa del sapere antropologico (cfr. M. DETIENNE, *Comparer l'incomparable*, Paris 2000) e della ricerca iconografica.
- 121) In realtà la trattatistica medica (già a proposito della Grande Peste e con maggior precisione in Ficino, Beroaldo e Agricola) testimonia che l'uomo colto (il letterato) era consapevole del fatto che la malattia fosse un'infezione assunta per via respiratoria. Cfr. F. VOLTAGGIO, *L'arte della guarigione nelle culture umane*, Torino 1992, pp. 557-571. Alcuni manoscritti medievali certificano altresì che c'era anche una vaga cognizione del fatto che la diffusione della peste fosse legata al ratto, dal momento che nell'illustrazione di certe pesti bibliche compaiono proprio dei topi. Cfr. P. BERGER, *Mice, Arrows, and Tumors. Medieval Plague Iconography North of the Alps*, in *Piety and Plague*, pp. 23-61.
- 122) WARBURG, *Il rituale*, pp. 12 e 27.
- 123) Cfr. la ricostruzione degli indiretti rapporti tra Warburg e De Martino, attraverso Macchioro, in R. DI DONATO, *I greci selvaggi. Antropologia storica di Ernesto De Martino*, Roma 1999, pp. 41-56.
- 124) La “crisi della presenza” è un concetto chiave del pensiero demartiniano proposto per la prima volta in E. DE MARTINO, *Il mondo magico* [1948], Torino 1973, pp. 89-198, chiarito poi in IDEM, *Morte e pianto rituale. Dal lamento pagano al pianto di Maria*, Torino 1958, pp. 12-56 e infine in IDEM, *Sud e magia* [1959], Milano 1996, pp. 89-108. In *Morte e pianto rituale* la formulazione è molto chiara: «Esserci nella storia significa dare orizzonte formale al patire, oggettivarlo in una forma particolare di coerenza culturale, sceglierlo in una distinta potenza dell'operare, trascenderlo in un valore particolare: ciò definisce insieme la presenza come *ethnos* fondamentale dell'uomo e la perdita della presenza come rischio radicale a cui l'uomo – e soltanto l'uomo – è esposto» (p. 15); e ancora: «Il dispiegarsi delle forze naturali ciecamente distruttive, la morte fisica della persona cara, le malattie mortali, le fasi dello sviluppo sessuale, la fame insaziata senza prospettiva, racchiudono – in date circostanze – l'esperienza acuta del conflitto fra la perentorietà di un ‘dover fare qualche cosa’ e il funesto patire del ‘non c’è nulla da fare’, da intendersi non già come rassegnazione morale (nel qual caso sarebbe una forza) ma come crollo esistenziale» (p. 19).
- 125) E. MONTANARI, *Categorie della storia e storizzazione delle categorie in Ernesto De Martino*, in «Studi e Materiali di Storia delle Religioni», 59 (1993), pp. 265-278.
- 126) Sul concetto di “destorificazione”, intimamente connesso a quello di “crisi della presenza”, cfr. M. MASSENZIO, *Destorificazione istituzionale e destorificazione irrelativa in E. De Martino*, in «Studi e Materiali di Storia delle Religioni», 51/2 (1985), pp. 197-204; IDEM, *Il problema della destorificazione*, in *Ernesto de Martino. La ricerca e i suoi percorsi*, a cura di C. GALLINI, Brescia 1986 (= «La ricerca folklorica», 13, 1986), pp. 23-30; C. SANTI, *La destorificazione del divenire. Dal mito Achipa delle origini al folklore religioso*, in «Studi e Materiali di Storia delle Religioni», 72 (2006), pp. 137-159.
- 127) Cfr. E. DE MARTINO, *Furore Simbolo Valore* [1962], Milano 1980, pp. 112-113 e le osservazioni di M. MASSENZIO, *Il simbolismo cristiano nel pensiero di Ernesto De Martino*, in «Studi e Materiali di Storia delle Religioni», 72 (2006), pp. 125-136.
- 128) Cfr. CL. LÉVI-STRAUSS, *Antropologia strutturale. Dai sistemi del linguaggio alle società umane* [1958], Milano 2002, pp. 210-229. Secondo lo studioso non dobbiamo immaginare l'invenzione di simboli come la risposta cosciente di gruppi umani che tramite essi si sforzano di raggiungere uno scopo. Il sistema simbolico agisce a livello non consa-

pevole o, meglio, si impone prima di ogni razionalizzazione, al fine di dotare di senso una realtà non umana. Sull'importanza della funzione simbolica, cfr. *La funzione simbolica. Saggi di antropologia*, a cura di M. IZARD—P. SMITH, Palermo 1988.

128) Siamo nell'epoca in cui la Chiesa aveva intrapreso un vasto programma di riconquista interiore per ricondurre ad unità i credenti ed i loro comportamenti. Di questo sforzo la parola e l'immagine furono gli strumenti privilegiati. Sulle diver-

sificate metodologie di controllo della religiosità attraverso la confessione e la predicazione, sull'utilizzo specifico della confessione come mezzo di manipolazione politica e di controllo sociale, cfr. *Faire croire*.