

SCULTURA LIGNEA

LUCCA 1200 - 1425

a cura di

Clara Baracchini



S 02 AVR. 97



CM

Studio Per Edizioni Scelte - Firenze

X 10802
1

Le sculture lignee nel folklore religioso: alcune considerazioni

Il vasto *corpus* di antiche sculture lignee provenienti dall'area lucchese e garfagnina che è proposto in questa sede ci offre l'occasione di presentare alcune riflessioni inerenti la specifica *funzionalità* di questi prodotti artistici, ovvero il loro coinvolgimento nella dimensione culturale e nell'esperienza popolare del sacro. Si tratta di un argomento tanto cruciale per la comprensione del fenomeno storico della nascita e diffusione del culto delle immagini sacre, quanto arduo e, in un certo senso, "imbarazzante" nella misura in cui è stato condizionato spesso da interpretazioni semplicistiche o da antichi pregiudizi: mi si scuserà dunque se prima di passare ad un'analisi più dettagliata mi soffermerò brevemente su alcuni problemi di ordine generale.

Un "pregiudizio" critico che a lungo ha viziato in generale l'interpretazione dei fenomeni culturali "popolari" di ogni tipo, e che a tutt'oggi, seppure inespresso o camuffato, continua ad emergere di tanto in tanto, nel dibattito critico, è quello della loro sostanziale *astoricità*. Nel campo specifico della "religione" o "religiosità" popolari si impone spesso l'idea (sin almeno dai tempi di Hume)¹ secondo cui le pratiche folkloriche, pesantemente condizionate dai ritmi naturali, sarebbero espressione di un momento puerile e illogico dello sviluppo umano, sostanzialmente immune e distinto dai processi del divenire storico e quindi di scarsa rilevanza per lo studioso².

Ora, se questo pregiudizio è stato largamente smentito nel nostro secolo col progredire delle ricerche antropologiche e storico-religiose, esso pare persistere particolarmente in quella scarsa letteratura che può vantare lo studio delle immagini culturali, uno studio di solito affrontato da storici dell'arte, piuttosto che da antropologi e folkloristi, secondo criteri di ordine formale o iconografico senza riguardo alla considerazione delle diverse funzionalità di cui gli oggetti figurativi destinati alla venerazione e al culto potevano essere via via caricati. Così, ad esempio, l'ormai classico studio di Ernst Kitzinger³ sull'origine e sulla diffusione delle icone nell'età protobizantina mostra qualche elemento di debolezza allorché riconduce quasi automaticamente, come gli ha rimproverato lo storico Peter Brown⁴, il fenomeno della diffusione delle immagini dipinte su tavola ad altrettante «spinte dal basso», convinto dell'idea per cui la religiosità del popolo dovesse naturalmente sentire l'esigenza di indirizzare ad un oggetto concreto la propria esperienza del sacro⁵. In altre parole, si attribuisce al folklore religioso, quale proprietà caratteristica, il fenomeno del *feticismo*: termine questo con cui si indica genericamente il bisogno di creare dei "sostituti" magici, ovvero di localizzare in oggetti circoscritti determinate "potenze" o "forze" dotate di caratteristiche specificità operative e risolutorie⁶.

Per quanto riguarda le statue lignee, sembrerebbe ancora

più agevole che per le icone bizantine andare alla ricerca di una loro origine "feticistica", tracciando una linea ininterrotta fra gli antichi riti agrari, fondati sul culto delle pietre e degli alberi, e la venerazione di oggetti figurativi tridimensionali⁷. In realtà, se pure non sono mancati casi singoli di congiunzione tra i due fenomeni, in generale le vicende post-antiche del culto degli alberi e la nascita e diffusione delle statue lignee hanno seguito strade indipendenti e autonome. Nel primo caso si è assistito infatti, nel corso dell'Alto Medioevo, a un processo di integrazione e legittimazione degli antichi riti che ha comportato la trasformazione in segni, simboli ed immagini di significato cristiano degli originari oggetti di culto, ovverosia, per dirla molto in soldoni, la sostituzione dei menhirs, dei betili, dei *termini*, dei *lararia* e degli alberi sacri con croci, santuari-*martyria* e reliquie: detto processo può ritenersi ormai giunto in una fase matura intorno ai secoli X-XI⁸.

Nel caso, invece, delle statue lignee, gli studiosi sembrano ormai unanimemente credere in una loro creazione *ex novo*, promossa dall'alto, ossia dovuta all'iniziativa dell'autorità ecclesiastica e delle sfere più alte della società: la loro comparsa avviene, secondo quanto ci attestano le fonti, tra l'VIII e il IX secolo nell'area della Borgogna e del Massiccio Centrale francese, come *elementi accessori* di un già esistente luogo di culto il cui elemento focale è la reliquia del santo⁹. Così le più antiche sculture lignee, a cominciare dalla St. Foy di Conques, non sono in realtà altro che grandi reliquiari parlanti, la cui funzione si inquadra assai bene in quella ricerca di «propaganda visiva» che caratterizzava i *loca sanctorum* franchi sin dall'età merovingia¹⁰.

Appare chiaramente come in nessuno di questi due casi si assista a una sorta di edulcorazione e decadimento del sistema ideologico del Cristianesimo mediante l'introduzione «dal basso» di usi «pagani», bensì ben si comprende come si tratti di due fenomeni di origine «alta» con cui la cultura dominante delle gerarchie ecclesiastiche e sociali, mentre nel primo caso tenta di porre sotto il proprio controllo alcune importanti pratiche folkloriche, nel secondo alimenta e gestisce direttamente dei nuovi fenomeni culturali capaci di attrarre le masse popolari¹¹.

Questo esempio ci introduce necessariamente al problema dell'interpretazione del folklore religioso in rapporto ai dislivelli di cultura presenti nella compagine sociale. Si tratta di una questione che fa da sfondo in realtà a qualsiasi analisi del «mondo popolare», ma che è tanto più cruciale in relazione al culto delle immagini in quanto queste ultime svolgono assai spesso una funzione di cerniera o raccordo (in un senso o nell'altro) tra sfere socio-culturali diverse. Il rapporto tra «religione popolare» e «religione ufficiale» o «egemonica», che nel pensiero di Antonio Gramsci era for-

mulato come un'antitesi piuttosto netta¹² e in quello di Ernesto De Martino come una «contraddizione» non risolta¹³, è stato spesso oggetto di riflessione da parte degli studiosi di folklore religioso e ha dato adito a un acceso dibattito, di cui in questa sede, per ragioni di brevità, non è possibile rendere conto nel dettaglio. Sono tuttavia ai nostri fini rilevanti tre assunti metodologici a cui la scuola antropologica italiana è approdata:

1) la «religione popolare» e la «religione egemonica» non stanno quasi mai in relazione antitetica tra loro, bensì dialogano in un rapporto dinamico e posseggono tante più sfumature e soluzioni quanto maggiore è l'articolazione interna della società¹⁴;

2) la perfetta coincidenza di «cultura folklorica» e «classi subalterne» non si ha di fatto mai, giacché il fenomeno religioso tende di per sé alla creazione di un «linguaggio comune» che ignori e superi i dislivelli sociali. La dialettica tra cultura dominante e cultura popolare consiste sostanzialmente nella produzione di «forme rappresentazionali metaclassiste» (C. Gallini) da parte della prima e nella ricezione delle suddette forme da parte delle classi subalterne, nonché (all'inverso) nella loro selezione e rielaborazione funzionalmente alle necessità particolari e di varia natura dei diversi contesti sociali. Alla creazione di siffatto linguaggio concorrono naturalmente anche - e in modo determinante - le immagini sacre¹⁵;

3) le due tendenze generali più ricorrenti nell'espressione religiosa «popolare» possono essere individuate nell'atteggiamento di *riplasmazione* o *adattamento* e in quello del *rifiuto* e dell'*ostentazione dell'alterità*. Nel primo caso le forme ideologiche mediate dalla cultura «egemonica» vengono accettate sul piano formale, ma vengono piegate a particolari funzioni strumentali con cui si intende dar risposta a necessità concrete della vita quotidiana: si veda, ad es., la preghiera istituzionale che viene utilizzata come scongiuro o formula risolutoria. Nel secondo caso invece forme autonome di espressione religiosa vengono affermate dagli strati popolari, proponendole come alternative a quelle ufficiali e istituzionalizzate: in tal senso, sono esemplari i fenomeni di affermazione e diffusione dei culti carismatici, che, se nella maggior parte dei casi sono incentrati su personaggi «forti» (come nei movimenti ereticali del Basso Medioevo), talora non mancano di prendere a punto di riferimento un simbolo o un simulacro religioso¹⁶.

Se entriamo adesso nel merito del problema particolare del culto delle immagini, la lettura antro-po-religiosa ci consente di individuare tre fondamentali tipologie funzionali dell'oggetto di culto figurativo. La prima di queste riguarda le immagini che svolgono le funzioni di «catalizzatori» di attenzione e consenso all'interno di o in relazione a un «centro» culturale, ovvero che costituiscono esse stesse dei «centri». Che cosa si intenda nello specifico col termine «centro» non è cosa facile a dirsi, in quanto gli antropologi stanno bene attenti ad ammonire il lettore sull'arbitrarietà del concetto se ipostatizzato in categoria autonoma; data la sua natura relazionale, può assumere valenze differenti a seconda della struttura interna della società a cui fa riferimento¹⁷. Nel nostro caso tuttavia il «centro» corrisponde all'incirca al modello del «santuario» cristiano, ossia di una porzione di

spazio fisico che, in una determinata area geografica, viene isolato e caricato di un valore di «alterità», «straordinarietà» e quindi «sacralità», da parte di una comunità umana; le sue funzioni fondamentali consistono nella capacità di fornire al gruppo una possibilità di ancoraggio territoriale, attraverso la trascrizione spaziale e visiva nel luogo sacro di una dimensione superiore, divina e metastorica, che è chiamata a sintetizzare in sé i fondamenti della cultura e dell'organizzazione sociale¹⁸. L'oggetto particolare della venerazione all'interno del santuario, che costituisce il punto focale del «centro» e può consistere in una reliquia, in un'icona, in una statua lignea, etc., giacché ne costituisce in qualche modo il nucleo vitale, è un «centro» esso stesso e come questo deve far riferimento a una dimensione «altra» e sovrumana.

La trasposizione dell'oggetto di culto in quello che De Martino ha definito «un orizzonte rappresentativo stabile e tradizionalizzato», in cui vengono riassorbite le ansie, le minacce e i «mali» della vita quotidiana¹⁹, avviene nella maggior parte dei casi mediante espedienti come l'attribuzione di una ben riconoscibile autonomia operativa, la contestualizzazione architettonica, il coinvolgimento nel rituale liturgico e paraliturgico e la nobilitazione leggendaria²⁰. Nondimeno anche l'organizzazione formale e visiva svolge la funzione primaria - realizzata con i più vari mezzi di ordine stilistico, compositivo ed iconografico - di evocare il carattere «ierofanico» e «metempirico» dell'oggetto; corollario della scelta della forma figurativa sarà tuttavia che il «centro» apparirà dotato, rispetto ad es. alla più anonima reliquia o al monolite aniconico, di un più definito orientamento semantico, ovvero si presterà assai meglio di altri oggetti al ruolo di veicolo ideologico, nell'ambito di quella dialettica tra forme «alte» e «basse» di cultura di cui si è detto sopra. Così l'elezione di un'immagine di produzione popolare o di fattura arcaica o desueta o comunque «estravagante» (rispetto alla produzione artistica corrente) a «centro» culturale di una comunità può avere ora il valore di un semplice fenomeno di «autoconsumo culturale», non condizionato da influenze esterne o dall'alto, ora di resistenza, ora di deliberata proposizione di un'«alternativa» alle forme rappresentazionali dominanti; viceversa, l'imposizione culturale di opere d'arte «dotta», che presentino cioè soluzioni stilistico-iconografiche aggiornate o innovative, può rivelare un tentativo di utilizzo delle immagini culturali da parte degli strati superiori della società come mezzi di persuasione, come catalizzatori di consenso e strumenti di rinsaldamento sociale e ideologico, nonché, al limite, come marchi di dominazione simbolica²¹.

I *loca sanctorum* dell'Alto Medioevo occidentale erano incentrati, come si è detto, sulle tombe dei martiri e sulle reliquie; se si escludono i casi a parte delle icone venerate a Roma nei secoli VI-VIII²² e delle immagini miracolose della Gallia mediterranea di cui riferisce il vescovo Gregorio di Tours nel secolo VI²³ (in queste aree particolari appare infatti evidente l'impronta culturale di Bisanzio), si ignora l'esistenza di «centri» culturali di forma figurativa prima dei secoli VIII-IX. Il modello della «sacra icona», dell'immagine bidimensionale destinataria di culto particolare, apparentemente comincia a prender piede a nord di Roma relativamente tardi, cioè a partire dal declinare del secolo XII. L'immagine tridimensionale, la statua lignea, nasce, come si è



36. Icona lignea a rilievo (inizi sec. XIV), detta «la Madre dei Bimbi». Cigoli (San Miniato), chiesa di San Giovanni Battista



37. Nino Pisano, *Madonna dei Vetturini*, icona lignea a rilievo (VII decennio del sec. XIV). Pisa, Museo nazionale di San Matteo (già Pisa, Loggia di Borgo)

visto, in relazione al culto delle reliquie ed è a partire dal tardo secolo XI che comincia ad emanciparsene acquistando una propria autonomia operativa²⁴. Tra il secolo XIII e il XVI l'imposizione nel culto delle sacre immagini conosce un continuo incremento, destinato a non affievolirsi neanche nei secoli successivi. Da una recente statistica condotta attraverso una vasta campionatura dei santuari dell'Europa cattolica si è ottenuto che, allo stato attuale, circa il 65% dei "centri" culturali posti nelle città con popolazione superiore a 25000 abitanti fa riferimento a immagini sacre, mentre il 34% è legato alla devozione per una reliquia e solo l'1% deve la propria aura di sacralità alla memoria di un importante evento storico o miracoloso. Se inoltre spostiamo l'attenzione ai santuari che sono situati nell'area circostante i grandi centri urbani (nel raggio di 50 km) troviamo che gli oggetti di culto di forma figurativa ammontano all'80%, mentre la percentuale arriva a toccare addirittura il 90% nel caso dei centri culturali siti in località remote e gestiti da comunità inferiori ai 1000 abitanti²⁵.

Anche l'analisi statistica della diffusione e distribuzione nei santuari delle immagini sacre a due o a tre dimensioni potrebbe offrire buoni spunti di riflessione. Nulla di simile è in nostro possesso, ma è certo innegabile che in certe aree geografiche come la penisola iberica, le regioni centrali della Francia o la Sardegna si ha una netta prevalenza della statua cultuale rispetto all'immagine bidimensionale, mentre in altre come l'Italia centro-meridionale, con Roma e gli antichi territori italici dell'Impero bizantino, si conosce un'assai più vasta diffusione delle "icone" e degli affreschi "operativi". L'area della Toscana costiera, in particolare, conosce sin dall'epoca medievale la coesistenza e talora l'urto di entrambi i modelli. Se almeno l'importante culto di un'achropiita (immagine dipinta "non da mano d'uomo") è testimoniato nei pressi di Pisa nel secolo XIII²⁶, nelle vicende del Volto Santo di Lucca, una statua-reliquiario forse di fattura catalana che, secondo alcune ipotesi, potrebbe aver rimpiazzato un'originaria immagine bidimensionale, è possibile scorgere forse l'interferenza di un modello "romano" con un altro d'Oltralpe²⁷.

La forma intermedia dell'icona a rilievo compare nel caso di un altro importante oggetto cultuale, la "Madre dei Bimbi" venerata nel santuario di Cigoli, presso San Miniato, località compresa nell'antica diocesi di Lucca (fig. 36). Questa immagine, verso gli inizi del secolo XIV, era al centro di un imponente fenomeno di culto mariano, di ampiezza quantomeno regionale, tant'è che ad essa accorrevano anche i fedeli fiorentini di un paio di generazioni anteriori al Sacchetti, evidentemente ancora privi di santuari locali abbastanza competitivi, quale fu, soprattutto a partire dagli anni Quaranta del Trecento, quello della Madonna dell'Impruneta²⁸. La continuità della fama della "Madre dei Bimbi" nella seconda metà del secolo XIV in Toscana occidentale è invece attestata dalla diffusione di alcune analoghe icone a rilievo in cui furono riproposti gli attributi iconografici dell'immagine di Cigoli: un caso è la cosiddetta "Madonna dei Vetturini" (fig. 37) del Museo nazionale di San Matteo a Pisa, scolpita da Nino Pisano, verso il VII decennio del Trecento, verosimilmente per il più importante luogo di culto mariano cittadino di quegli anni: la chiesa di Santa Maria della Spina²⁹. Un altro oggetto assai simile è

a tutt'oggi destinatario di grande venerazione nella chiesa parrocchiale di San Michele Arcangelo a Matraia³⁰.

La forma compiuta della statua cultuale (e non più del reliquiario "parlante") compare invece nel caso del colossale *san Cristoforo* del Duomo di Barga (secolo XIII)³¹, che, nato all'interno di un luogo di culto forse già noto per il possesso di una reliquia del santo o comunque in relazione con l'afflusso dei pellegrini romei da Oltralpe³², non dovette verosimilmente tardare a divenire il punto focale della venerazione. Investito di valenze apotropaico-protettive, assunse presto il ruolo di emblema palladiale della comunità di Barga, tant'è che si usava esporlo sulle mura durante gli assedi; sappiamo inoltre che in relazione alla statua erano in uso ancora nel secolo XVIII alcune pratiche di lontana ascendenza "arborea", quali la tripla circumambulazione che le coppie dei fidanzati compivano intorno al *san Cristoforo* quando era portato in processione ed esposto nell'attuale piazza Garibaldi, secondo un'abitudine rituale che, appunto nei culti arborei e litici, aveva anticamente una ben chiara funzione propiziatrice di fecondità e fertilità³³. Anche se sarebbe azzardato accettare come prova storica la tradizione locale non verificabile, secondo cui la statua sarebbe scolpita nel legno di un antico albero sacro, una di quelle querce tanto care alla religiosità popolare pre-cristiana e longobarda, ipotizzando l'innesto automatico di un culto cristiano su un preesistente culto della vegetazione (benché non manchino esempi anche in tal senso)³⁴, tuttavia è interessante rilevare come il colosso ligneo di Barga, qualunque sia stata la sua origine, sia stato investito di valenze benaugurali ed onorato con pratiche rituali che in contesti e situazioni diverse sarebbero spettate ad altri tipi di oggetti di culto, quali gli alberi o i betili³⁵.

Se si eccettuano i casi particolari appena menzionati, rimangono comunque relativamente rare, fino al secolo XIV, le attestazioni di realtà culturali consolidate che eleggano a "centri" delle statue lignee o comunque delle sacre immagini. La maggior parte degli oggetti figurativi che in questo periodo prendono a moltiplicarsi negli edifici sacri sembra mantenere un semplice ruolo "accessorio" del culto ed esprimere unicamente finalità didascaliche o simboliche. Più propriamente, essi possono essere ricondotti a quel genere di "forme rappresentazionali" a cui, da un punto di vista antropo-religioso, si attribuisce un "ruolo pedagogico di ricordo" tra il complesso degli elementi costitutivi della cultura cosiddetta "dominante" – e del suo relativo sistema ideologico – e i fenomeni culturali popolari³⁶. Nei confronti di questi ultimi la gerarchia ecclesiastica ha assunto, nelle diverse epoche, atteggiamenti assai divergenti, che spaziano, secondo il Ginzburg, dalla *proscrizione* alla *prescrizione*, attraverso gli stadi intermedi della *proposizione* e della *toleranza*³⁷. Se all'epoca delle controversie iconoclastiche i cosiddetti *Libri carolini* dimostravano l'aperta ostilità verso ogni forma idolatrica da parte del clero franco³⁸, nella prassi comune, come si è visto, si andava attuando a poco a poco un compromesso con le forme culturali popolari; di lì a poco si arrivò, sia pure inizialmente in ambiti circoscritti, a proporre culti creati *ex novo* sul genere della St. Foy di Conques.

Del pari, si dovette all'iniziativa ecclesiastica l'introduzione e la diffusione di immagini che rispondessero alle caratteri-

stiche di meri «segni iconici» e che come tali svolgessero il ruolo didascalico di stimoli al ricordo, alla memorizzazione e alla pietà. Non a caso, se guardiamo alle sculture lignee del periodo tra il XII e il XIV secolo, troviamo che buona parte di esse è impostata secondo criteri di presentazione scenico-narrativa, piuttosto che esser pensata come "sacra immagine": si veda ad esempio il caso delle *Crocifissioni* e delle *Deposizioni* (Tivoli, Volterra, Pescia, Vicopisano, ecc.), ben diffuse a partire dallo scorcio del secolo XII, o quello dei gruppi dell'*Annunciazione*, che proliferarono soprattutto nei secoli XIV e XV. Del resto, tra le principali funzioni attribuite tradizionalmente alle sculture lignee, c'erano quelle per cui dovevano servire da elementi di primo piano sia nella liturgia che nelle occasioni cerimoniali para-liturgiche: così, ad es., i crocifissi monumentali, come ci consta dagli esempi della regione francese dell'Alvernia, erano posti in relazione simbolica con la mensa dell'altare, che queste sculture, spesso fissate alla trave sottostante l'arco trionfale, sormontavano, acquistando così, durante la stessa celebrazione eucaristica, il massimo rilievo visivo³⁹, nondimeno a intenti scenografici rispondevano benissimo anche la dislocazione su un pilastro della navata antistante l'ingresso della chiesa dei grandi crocifissi catalani o sull'altar maggiore, nel coro o nelle cripte delle *Vierges reliquaires* della Francia centrale dei secoli X-XII⁴⁰. L'uso processionale delle *majestats* lignee della Catalogna è stato riconosciuto già da tempo da numerosi studiosi, e secondo alcuni potrebbe risalire già al secolo XI; del resto, ampiamente documentate nel secolo XI sono le pompose processioni con cui la statua-reliquiario della St. Foy di Conques veniva trasportata talora in un tragitto superiore ai cento chilometri e accompagnata da chierici e laici armati di croci e vessilli o in atto di suonare cembali e olifanti⁴². Non è improbabile che risalgano ai secoli del primo Medioevo i fenomeni di coinvolgimento di immagini scolpite di Cristo crocifisso nella liturgia del Venerdi Santo, in particolare nelle celebrazioni semi-drammatiche della *Deposizio* e dell'*Elevatio*, come quelle della cattedrale di Durham e del monastero di Barking in Inghilterra o di Moosburg in Baviera: in queste occasioni un simulacro ligneo, una volta tolto dalla sua collocazione abituale, veniva staccato dalla croce e in taluni casi lavato; quindi era trasportato processionalmente attraverso la chiesa e deposto nel Sepolcro, dove rimaneva, coperto da un sudario, fino alla mattina del giorno di Pasqua, per essere trionfalmente innalzato sopra l'altar maggiore⁴³. Analogamente, una relazione con le celebrazioni drammatiche del Venerdi Santo è stata ipotizzata anche a proposito dei gruppi lignei raffiguranti la *Deposizione*⁴⁴, mentre sembra appurato come, specie nelle sacre rappresentazioni dell'*Assunzione*, dell'*Ascensione* e dell'*Annunciazione* dei secoli XIV e XV, si ricorresse all'impiego di immagini tridimensionali: così, ad esempio, nell'*Annunciazione* si usava simulare il volo dell'arcangelo Gabriele calando dall'alto il suo simulacro⁴⁵, così come nell'*Assunzione* un'immagine di Cristo veniva issata dal Sepolcro e tirata su da un'apertura del soffitto⁴⁶. Nondimeno, anche le più "iconiche" statue della Vergine furono talora coinvolte in rappresentazioni semi-drammatiche: come ha dimostrato I. H. Forsyth, le maestà lignee della Francia centrale svolsero sin almeno dal secolo XI un ruolo fondamentale nel dramma liturgico dell'*Adorazione dei*

*Magi*⁴⁷; nell'*Ufficio dei Pastori*, che si inscenava il giorno di Natale, l'immagine della Madonna col Bambino era collocata nel *præsepe* o *ancona* che occupava la parte centrale del coro, dinanzi all'altare: canonici e monaci, dislocati intorno ad essa, impersonavano le figure dei pastori e delle balie, dando vita a un serrato dialogo⁴⁸.

In altri casi le sculture svolsero, più propriamente, la funzione di elementi accessori, di rinforzo e di «arricchimento visivo» di un centro cultuale già ben affermato: com'è il caso, ad esempio, del *san'Ansano* (fig. 40) posto in quella «ecclesia sancti Sani» presso il ponte «de Molerna» (Ponte a Moriano) che sin dal secolo XII richiamava masse di fedeli e pellegrini, specialmente per la richiesta di guarigione dalle malattie degli arti e delle giunture⁴⁹. Investite in qualche modo delle attese e delle speranze dei fedeli che accorrevano nei più importanti luoghi di culto, in virtù della facoltà ad esse attribuita di "impersonare", se non altro nell'aspetto esteriore, il personaggio sacro, le sculture assunsero il ruolo strumentale di veicolo essenziale di comunicazione con il santo al momento della richiesta delle grazie; le tradizionali pratiche devozionali dell'accensione di candele, come dell'offerta e del rivestimento con ex-voto in cera o con stoffe, monili e amuleti, furono così applicate, oltre che alle reliquie dei santi, anche alle immagini che li ritraevano⁵⁰.

La vasta diffusione nel Medioevo di malattie di tipo epidemico, che costituivano una costante minaccia per le popolazioni, stimolò la nascita di centri di culto, istituzioni confraternali e ordini religiosi ai quali era affidato non solo il compito di curare ed assistere chi era colpito dai mali, ma anche di gestire questi ultimi in quanto piaghe sociali. Per l'assistenza ai malati di «fuoco sacro» (una malattia alimentare dovuta ad intossicazione da ergotina, una sostanza contenuta nella farina di segale avariata a causa della presenza del fungo *claviceps purpurea*) fu istituita da papa Urbano II nel 1095 come associazione laica a La Motte-St.-Didier presso Vienne (località che possedeva un'importante reliquia di sant'Antonio abate) la Congregazione degli Antoniani, poi trasformata in Ordine religioso da Bonifacio VIII sotto la Regola di sant'Agostino⁵¹. Adusi a venire a patti con pratiche magico-curative popolari (fatto che li rese oggetto quasi proverbiale di scherno nella novellistica trecentosca, da Boccaccio a Sacchetti e a Masuccio Salernitano)⁵², gli Antoniani allevavano dei veri e propri maiali «sacri», scelti e messi all'ingrasso il 17 gennaio e «sacrificati» in novembre, il cui lardo serviva da medicamento e sollievo del fuoco sacro, poi detto, per l'appunto, *fuoco di sant'Antonio*⁵³. Parallelamente alla sua progressiva specializzazione funzionale curativa, promossa dall'Ordine di Vienne, la figura stessa del santo eremita egiziano finì col perdere i suoi caratteri distintivi originari e fu caricata di significati che in precedenza le erano estranei; se ancora nel secolo XII erano registrati casi di guarigione dal *mal des ardents* (nome francese del «fuoco sacro») per intervento della Vergine Maria⁵⁴, con la progressiva diffusione degli ospedali dell'Ordine la figura di sant'Antonio abate finì con l'averne una sorta di «monopolio» della capacità di sconfiggere miracolosamente la malattia. Di qui la vasta diffusione nella Toscana del Trecento (dove si aveva una forte presenza antoniana)⁵⁵ dell'immagine del santo abate, caratterizzato come «guaritore specializzato» dalla frequente introduzione

di elementi iconografici quali il fuoco, il porco, la mazza a forma di tau e l'abito nero dell'Ordine⁵⁶.

Di pari passo con l'incremento della diffusione di immagini ritrattive a soggetto religioso, andò accrescendosi anche il coinvolgimento di queste nel calendario liturgico delle singole comunità e nelle occasioni festive locali, tanto da essere utilizzate come l'elemento focale di una solenne cerimonia, di una processione o di un evento festivo ritualizzato. Così, nel giorno di san Martino una statua del santo cavaliere nella cattedrale lucchese veniva ricoperta di una veste di panno bianco e rosso, mentre il cavallo veniva fornito di gualdrappa, copertura di lana feltrata e bardature diverse, come apprendiamo da documenti del 1334 e del 1401⁵⁷. La cosiddetta "Madonna di mezzo di chiesa" della Collegiata di Camaiore, una statua policroma dell'*Annunciata* (oggi al Museo d'Arte Sacra), almeno dal 1484 veniva addobbata per devozione con una corona argentea, una cintura, e un paio di vesti di preziosa stoffa⁵⁸; pochi anni più tardi, nel 1491, il Consiglio della Magnifica Comunità, lucidamente conscio del fatto che «i regni e le città si governano più col culto divino che con l'umana provvidenza», istituì per il 25 marzo (festa dell'Annunciazione) una solenne celebrazione con tanto di veglia, processione e luminaria, nell'ambito della quale la statua dell'*Annunciata* dovè avere un ruolo centrale, giacché dinanzi ad essa dovevano essere rivolte le pubbliche preghiere ed orazioni «ad hoc ipsa virgo sit advocata in omnibus necessitatibus dicti comunis». Di qui all'assunzione dell'immagine ad una sorta di vessillo paladiale, e quindi di oggetto culturale operativo, il passo è ormai breve⁵⁹.

L'attribuzione alle immagini di facoltà magico-operative, ovvero la loro trasformazione in nuovi "centri", in oggetti di culto autonomi, avviene nel momento in cui il processo di affermazione e diffusione della statua o del dipinto del personaggio sacro ha raggiunto ormai la sua fase matura; il ritratto del santo, potenziato dal contatto diretto con la dimensione sacrale e liturgica, acquista a poco a poco un rinnovato valore agli occhi dei fedeli: dandosi come una sorta di manifestazione circoscritta e tangibile del sacro, appare come «il topos di una *presenza del distante*» (di Nola) che indirizza il riguardante dalla sfera del "quotidiano" a quella dell'"altro" e del "metaumano" e conferisce un ruolo di apertura tra le due dimensioni al «segno iconico», caricandolo, di conseguenza, di valenze risolutorie e protettive⁶⁰. Nel momento in cui a un'immagine sacra *in quanto tale* vengono attribuite singole capacità operative, essa è sottoposta a un processo di individualizzazione e di potenziamento semantico che la trasforma in un "centro": l'oggetto figurativo non vale più tanto per il personaggio che rappresenta, ma per la propria autonoma capacità di intervenire sul piano umano; in altre parole, i limiti tra "significante" e "significato" si avvicinano e si confondono del tutto o quasi. A questo fenomeno può essere ricondotta una terza tipologia di immagini culturali, derivanti dal recupero e dalla risemantizzazione "popolare" di forme rappresentazionali "alte". I motivi propulsori contingenti dell'aumento di *status* di un'immagine, con la sua autonomizzazione e imposizione culturale, consistono via via nel riconoscimento dell'antichità dell'oggetto, nel suo contatto con un personaggio santo o comunque carismatico, nel suo ritrovamento prodigioso, nell'attribuzione ad esso di un valore apotropaico o di capacità di intervento sul piano umano⁶¹. Un esempio interessante in tal senso è quello della statua della Madonna che si venera ancor oggi nella chiesa di San Giusto a Tiglio (presso Barga): probabile opera di bottega pisana del secolo XIV, fa parte di un gruppo marmoreo dell'*Annunciazione* (fig. 38), il suo aumento di *status* avvenne nella seconda metà del secolo XV, quando, dopo aver subito le devastazioni di assedi e guerre, fu minacciata, nel 1446, da un forte terremoto. In quell'occasione (per la precisione dal 29 al 31 luglio) la sola statua della Madonna fu tolta dalla sua abituale collocazione nell'interno della chiesa, e collocata sul sagrato della chiesa dove fu implorata con lunghe veglie di preghiera; cessate quindi, senza aver prodotto effetti catastrofici, le ultime scosse del sisma, il merito di aver protetto il paese fu attribuito alla sacra immagine, che da allora in poi assurse a nuovo "centro" culturale della zona⁶².

Un caso-limite del fenomeno del recupero popolare delle immagini sacre è quello dei movimenti religiosi creati dal "basso" che si impernano su un simulacro considerato quale veicolo di "carisma". Un esempio quantomai appropriato è quello del SS. Crocifisso dei Bianchi di Lucca, che fu al centro di un celebre quanto imponente fenomeno devozionale nel 1399. Rispetto agli altri movimenti penitenziali che si susseguirono in Italia fra il secolo XIII e il XV (v. i flagellanti o Disciplinati del 1260, la *peregrinatio* romana del 1335 o la predicazione apocalittica dei terziari manfredini a partire dal 1417-18)⁶³, tutti caratterizzati dal ruolo centrale di una forte guida carismatica (quali furono Raniero Fasani, Venturino da Bergamo e Manfredi da Vercelli) e dalla presenza di istanze escatologico-millenaristiche venate da una ben marcata carica di opposizione sociale, quello dei Bianchi si configurò piuttosto come un vasto rituale collettivo, nato da un'esigenza ben diffusa di coesione, partecipazione comunitaria, solidarietà interindividuale e superamento, attraverso una sorta di "egalitarismo della penitenza", delle tensioni tra le classi e delle barriere politiche⁶⁴. Nato per l'iniziativa di un gruppo di penitenti laici nel territorio di Genova⁶⁵, il movimento dei Bianchi (così detti dal comune abito bianco con cappuccio che indossavano) consisté in pratiche devozionali tutto sommato comuni, quali la recitazione rituale di un numero fisso di *laude*, il pellegrinaggio, la tendenza al miracolismo e la richiesta di riappacificazione delle parti in lotta e di liberazione dei prigionieri dalle carceri cittadine. Ogni "gita" dei Bianchi era preceduta da una o più immagini del Crocifisso, portate processionalmente, che facevano da fulcri visivi della devozione: ad essi erano rivolte le preghiere, le suppliche e i canti sacri, e ad ogni tappa venivano collocati sull'altar maggiore delle chiese locali ed onorati con cerimonie e veglie solenni; la popolazione faceva del resto ad essi richieste di grazie, ricorrendo al bacio e all'abbraccio rituale nonché all'offerta di ex-voto, e del resto non mancarono le occasioni in cui i Crocifissi mostrarono in sé la presenza del sacro, operando miracoli come animazioni e interventi prodigiosi⁶⁶.

Gli elementi centrali del fenomeno devozionale dei Bianchi, ossia il partecipazionismo, il comunitarismo e l'egalitarismo (che l'antropologo Vittorio Lanternari ha considerato costitutivi di ogni festa popolare)⁶⁷, trovarono un mezzo di realizzazione concreto nell'adozione di un codice comunicativo, nell'attribuzione ad esso di un valore apotropaico o di capacità di intervento sul piano umano⁶¹. Un esempio interessante in tal senso è quello della statua della Madonna che si venera ancor oggi nella chiesa di San Giusto a Tiglio (presso Barga): probabile opera di bottega pisana del secolo XIV, fa parte di un gruppo marmoreo dell'*Annunciazione* (fig. 38), il suo aumento di *status* avvenne nella seconda metà del secolo XV, quando, dopo aver subito le devastazioni di assedi e guerre, fu minacciata, nel 1446, da un forte terremoto. In quell'occasione (per la precisione dal 29 al 31 luglio) la sola statua della Madonna fu tolta dalla sua abituale collocazione nell'interno della chiesa, e collocata sul sagrato della chiesa dove fu implorata con lunghe veglie di preghiera; cessate quindi, senza aver prodotto effetti catastrofici, le ultime scosse del sisma, il merito di aver protetto il paese fu attribuito alla sacra immagine, che da allora in poi assurse a nuovo "centro" culturale della zona⁶².

Gli elementi centrali del fenomeno devozionale dei Bianchi, ossia il partecipazionismo, il comunitarismo e l'egalitarismo (che l'antropologo Vittorio Lanternari ha considerato costitutivi di ogni festa popolare)⁶⁷, trovarono un mezzo di realizzazione concreto nell'adozione di un codice comunica-



38. Altar maggiore con il gruppo marmoreo dell'*Annunciazione* (II metà del sec. XIV). Tiglio (Barga), chiesa di San Giusto

tivo comune a tutti i penitenti (le stesse vesti, le stesse preghiere, le stesse richieste di pace e salvezza, ecc.). Nell'ambito di questo codice il segno iconico del Crocifisso assunse un ruolo centrale, in quanto sull'immagine sacra che era posta a guida del movimento devozionale venivano concentrate le attenzioni e le aspettative salvifiche e risolutorie di tutti i partecipanti, ossia, dal punto di vista dell'antropologia religiosa, si instaurava un fenomeno di "carismaticismo" nei confronti della figura e dell'oggetto sacro cui erano attribuite valenze magico-protettive⁶⁸.

I crocifissi così caricati di "carisma" persero per lo più il proprio potere e decaddero dallo status di immagini miracolose man mano che la devozione dei Bianchi (che, priva sin dall'inizio di un'organizzazione unitaria, si era espansa grazie a una continua catena di palingenesi locali) andò affievolendosi fino a scomparire. Riuscirono a mantenere una propria autonomia culturale solo quelle immagini che, abdicando alle proprie funzioni originarie, furono sottoposte a un processo di "istituzionalizzazione", consistente nella loro ricontestualizzazione in un apposito santuario, nell'integrazione nel calendario liturgico della devozione ad esse tributata, nel controllo e regolamentazione del culto ad opera di un'apposita confraternita e nell'affermazione di un'attività miracolistica "normalizzata", cioè posta nel solco della tradizione⁶⁹. Il crocifisso che i Bianchi lucchesi, durante la prima delle loro "gite", avevano tolto dalla chiesa di San Romano fu, durante il viaggio, il mezzo attraverso il quale si manifestarono così stupendi prodigi, che, al ritorno in Lucca, fu sentita l'esigenza di collocarlo in un apposito oratorio (quello della Confraternita di Misericordia). Qui operò nuovi miracoli, i testimoni dei quali furono chiamati a sottoscrivere una deposizione ufficiale. Dalla confraternita di Misericordia fu trasportato più tardi nella chiesa di San Benedetto, che nel 1410 cambiò l'intitolazione con quella al *Crocifisso dei Bianchi*. Collocato sopra l'altar maggiore (fig. 39), fu ordinata, da parte della curia lucchese, la sua copertura con un velo (come si usava con le più importanti immagini sacre) e fu regolata la sua ricezione, imponendo che si mostrasse al popolo solo durante le feste solenni o in occasione di «grandissimi travagli pubblici»⁷⁰: processioni e veglie d'implorazione al SS. Crocifisso furono organizzate dal clero locale (spesso su stimolo degli Anziani di Lucca) nel 1527 contro l'infuriare della guerra nella penisola, nel 1531 per allentare le forti tensioni sociali e religiose presenti nello stato lucchese, nel 1543 per allontanare i rischi di un'alluvione e ancora nel 1622 per fronteggiare la grave crisi economica e la carestia che imperversavano nei territori della Repubblica⁷¹. Anche altre immagini che avevano ricevuto poteri miracolosi per effetto induttivo, se così si può dire, dal passaggio del Crocifisso dei Bianchi, furono talora trasformate in nuovi "centri" culturali: è il caso del Crocifisso sanguinante di Borgo a Buggiano⁷², in onore del quale la locale comunità istituì, sin dal 1400, una festa solenne in memoria del miracolo avvenuto l'anno precedente poco dopo la sosta in paese dei Bianchi lucchesi⁷³.

La diffusione di culti istituzionalizzati di immagini operative, iniziata fra XIII e XIV secolo e sviluppatasi notevolmente nel secolo XV, raggiunse livelli macroscopici a partire dal secolo XVI, con la formazione della rete dei santuari mariani nelle campagne. Questi luoghi, che rimpiazzarono

antichi "centri" di culto o fornirono ad essi una forte alternativa, pur mantenendo le tradizionali funzioni magico-protettive agli occhi dei gruppi locali, furono forniti di un apparato formale di "segni" standardizzati, con cui la gerarchia ecclesiastica cercava di rendere omogenei e ricondurre in seno all'ortodossia cattolica, sottoponendoli a un più stretto e diretto controllo, i fenomeni culturali degli strati sottoprivilegiati⁷⁴. La tendenza all'omologazione visiva degli oggetti di culto, di pari passo con la diffusione di numerosi *topoi* leggendari dal chiaro contenuto didascalico, fu uno dei principali elementi in gioco nella creazione di un nuovo modello di "centro" culturale cristiano, e in questo gioco un ruolo di grande rilevanza spettò a molte antiche immagini sacre. Il *topos* visivo dell'"antico", del "vecchio" e del "desuetto", derivato dall'aura di sacralità che non di rado ispirano gli oggetti più "distanti" dalla corruzione del presente, divenne uno dei codici comuni (accanto a quello dell'"aspetto orientale" che fu alla base della fortuna delle icone post-bizantine in Italia) a cui più spesso si venne a ricorrere nell'imposizione di un nuovo fenomeno culturale⁷⁵. Un caso emblematico è, ad esempio, quello della Madonna nera di Loreto, che tra Quattro e Cinquecento sostituì l'originaria icona andata perduta probabilmente durante un incendio⁷⁶, mentre un buon numero di importanti luoghi di culto italiani dell'epoca controriformistica assunse come fulcri della devozione sculture lignee di fattura arcaica (v. le Madonne venerate nei santuari di Monte Crea ed Oropa in Piemonte e nel Sacro Monte di Varese, o l'antica *Madonna di Costantinopoli* di Alatri, Santa Maria Maggiore). In alcuni casi, dei crocifissi che facevano parte di antichi gruppi lignei della *Crocifissione* o della *Deposizione* furono isolati dal loro contesto scenico-narrativo e venerati come immagini autonome: a mo' d'esempio potremmo indicare il Cristo ligneo del Duomo di Pisa (oggi nel Museo dell'Opera del Duomo), originariamente l'elemento centrale di una *Deposizione*⁷⁷, che, come attesta il Roncioni, fu oggetto di culto in epoca post-tridentina e fu ritenuto proveniente da Nazareth⁷⁸.

Per quanto riguarda l'area lucchese, versiliese e garfagnina, celebri statue miracolose furono, e sono a tutt'oggi, tra le altre, la Madonna di Belvedere a Gragnano, che si diceva provenire dal distrutto castello⁷⁹, l'icona a rilievo della Vergine di Matraia⁸⁰, il Cristo Nero di Castelnuovo Garfagnana⁸¹, il SS. Crocifisso della Collegiata di Camaiore⁸² e la Madonna di Lunata, di cui era nota la specializzazione funzionale di curatrice infallibile della malattia infantile nota come «metrito»⁸³. Infine, un esempio piuttosto emblematico di recupero culturale di sculture antiche ci è fornito dalle vicende della statua della SS. Annunziata venerata nell'omonima chiesa di Barga; infatti un gruppo ligneo dell'*Annunciazione*, anticamente posto nel Duomo, nel corso del secolo XVI era stato tolto dalla sua collocazione originaria per essere sostituito con un più aggiornato dipinto. Messe da parte, le due statue dell'arcangelo e della Vergine erano ormai in stato d'abbandono allorché, nel 1585, furono scelte da un gruppo di "pie persone", appartenenti alle più illustri famiglie barghigiane, per collocarle nella nuova chiesa della *Visitazione di Maria*. Qui, in breve, il simulacro della SS. Annunziata in particolare conobbe una vera e propria "riscoperta" culturale, che lo portò a un'intensa venerazione



39. Altar maggiore con il SS. Crocifisso. Lucca, chiesa del SS. Crocifisso de' Bianchi

da parte del popolo di Barga, tanto da far mutare l'intitolazione della chiesa, che assunse appunto il nome di *SS. Annunziata*. Nel corso dei secoli XVII e XVIII la fortuna cultuale della statua non fece che accrescersi, toccando l'apice nel 1746, quando, esposta sul Bastione delle mura onde scongiurare la minaccia di un terremoto, si vuole che operasse il miracolo di rimanere immobile ed illesa nell'infuriare della più violenta e spaventosa tempesta che uomo ricordi⁸⁴.

Michele Bacci

¹ Cfr. l'opera di HUME 1757.

² Vedi, ad es., quanto sostiene, in tal senso, MANSELLI 1974, p. 3. Per l'idea dell'"emozionalità" come caratteristica universale della religiosità popolare, particolarmente cara a É. Delaruelle, cfr. le osservazioni di SCHMITT 1977, pp. 10-14.

³ KITZINGER 1954, pp. 83-150 (trad. it. *Il culto delle immagini prima dell'iconoclastia*, in KITZINGER 1992, pp. 1-105).

⁴ BROWN 1988, pp. 216-229.

⁵ Anche nell'opera di BELTING 1990 si avverte la mancanza di una considerazione quale prodotto storico mutevole delle vicende della ricezione dell'immagine di culto da parte dei fedeli (cfr. la recensione di CAMILLE 1992, pp. 514-517).

⁶ Si vedano le osservazioni in merito di DEL GAUDIO 1987, p. 192.

⁷ L'idea deterministica dello sviluppo dell'oggetto cultuale dalla forma aniconica a quella figurativa viene affermato, con l'assunzione a modello delle vicende dell'erma greca, da ELIADE 1976, pp. 242-244.

⁸ Cfr. su questo GIORDANO 1979, pp. 36-44, con bibl. prec., nonché LE BRAS 1969, p. 38.

⁹ HUBERT 1982; BELTING 1990, pp. 333-339.

¹⁰ GRAUS 1965, pp. 438-450.

¹¹ Cfr. ancora al proposito SCHMITT 1990, in part. p. 113 (dove analizza come Bernardo d'Angers sia giunto al riconoscimento del culto, da lui inizialmente ritenuto superstizioso, della St. Foy di Conques).

¹² GRAMSCI 1950, p. 215.

¹³ V. in part. DE MARTINO 1994^a, p. 119; DE MARTINO 1994^b, pp. 105-119, 269-272. Cfr. ancora le osservazioni di PRANDI 1977, in part. p. 110.

¹⁴ Cfr. LANTERNARI 1989, pp. 103-104.

¹⁵ GALLINI 1977, in part. pp. 100-101. Gli antropologi americani Redfield e Singer definiscono questo lessico comune, forse più appropriatamente, come «grande tradizione» in contrapposizione alle «piccole tradizioni» delle realtà locali, e ne individuano il luogo di sintesi nei grandi centri urbani: v. REDFIELD - SINGER 1980, pp. 195-198. In part. per il contenuto sociale delle immagini di culto cfr. SEGUY 1977, in part. p. 41.

¹⁶ V. ancora LANTERNARI 1989, pp. 103-108 e 159.

¹⁷ Cfr. REMOTTI - SCARDUELLI - FABIETTI 1989, pp. 39-42.

¹⁸ Ivi, pp. 47-56.

¹⁹ DE MARTINO 1994^a, pp. 96-97.

²⁰ Per il concetto di "nobilitazione leggendaria" cfr. LANZONI 1925, pp. 30-32. Per un'analisi di queste leggende da un punto di vista fenomenologico cfr. PROFETA 1970 e GULLI 1972.

²¹ La casistica qui menzionata in relazione alle immagini cultuali, è stata elaborata al riguardo della dinamica generale dei fenomeni artistici da CASTELNUOVO - GINZBURG 1979, in part. pp. 321-328 e 338-342. Un caso emblematico di opposizione di un modello stilistico-iconografico "alto" a un oggetto di culto popolare è stato individuato dall'antropologo Vittorio Dini nelle vicende dell'affresco con la *Madonna del Parto* eseguito da Piero della Francesca a Monterchi, il quale avrebbe svolto una funzione di aggiornamento e orientamento semantico di un antico luogo

di culto popolare, incentrato in origine intorno a una statua lignea di fattura arcaica: cfr. al proposito DINI 1975 e DINI 1980, pp. 37-51.

²² Cfr. WOLF 1990; BELTING 1990, pp. 76-87 e 348-382.

²³ Cfr. MARKUS 1978.

²⁴ Risale al periodo tra la fine del sec. XI e la prima metà del sec. XII l'affermazione cultuale di statue di Maria Vergine, poi divenute celebri in tutta Europa con la diffusione della letteratura miracolistica latina e dei suoi volgarizzamenti poetici in quasi tutte le lingue volgari; tra queste, ricordiamo le Madonne francesi di Laon, Soissons, Rocamadour, Chartres e Compiègne. Cfr. in tal senso MUSSAFIA 1887, pp. 918-919.

²⁵ Questa statistica con altri dati può essere consultata nel saggio di LEE NOLAN 1990.

²⁶ Era venerato in una cappella-santuario del monastero pulsanesi di San Jacopo de Podio presso Pontassercchio e si voleva donato a Santa Bona da Cristo in persona: cfr. PANARELLI 1992, in part. p. 174.

²⁷ Per la discussione di questa ipotesi cfr. FRUGONI 1982.

²⁸ Cfr. SACCHETTI 1857, pp. 218-219: «E' fu un tempo che a Santa Maria da Cigoli ciascun correa; poi s'andava a Santa Maria della Selva; poi si ampliò la fama di Santa Maria in Pruneta; poi a Fiesole a Santa Maria Primerana; e poi a Nostra Donna d'Orto San Michele; poi s'abbandonarono tutte, e alla Nunziata de' Servi ogni persona ha concorso...». Un tentativo di rilancio del santuario di Cigoli su scala regionale avvenne durante il passaggio dei Bianchi nel 1399: cfr. BORNSTEIN 1986.

²⁹ Devo questa ed altre preziose indicazioni alla cortesia di Marco Colareta. Sulla Madonna dei Vetturini cfr. BURRESI 1983, p. 190.

³⁰ Il culto della Madonna di Matraia rimonta probabilmente ad un'epoca sufficientemente antica; si può infatti agevolmente ipotizzare che l'inizio della venerazione preceda di un paio di secoli la relativamente antica concessione di indulgenza plenaria, avvenuta ad opera di papa Clemente VIII nel 1604. Una Compagnia in onore della Madonna esisteva già da molto tempo quando fu riformata nel 1678, come apprendiamo dalle sue Costituzioni conservate nell'Archivio Parrocchiale di Matraia (*Giesù, e Maria. Costituzione, e Ordini della Devota Compagnia della Natività della Santissima Vergine Maria, fondata, et, eretta nella Chiesa Parrocchiale, di S. Michele di Matraia, riformata l'anno di N. S. 1678*, p. 1). A rendere necessaria la riforma erano stati alcuni "eccessi" delle espressioni culturali tradizionali: «gli ordini rilassati, e li abusi perniciosi introdotti, che giornalmente partoriscono dissension, confusioni, e liti» (ivi, p. 3); così anche in una lettera non firmata e non datata, ma probabilmente anteriore alle *Costituzioni*, in cui si denunciava al Vescovo lucchese, oltre agli «scandali e disordini», «l'odio privato che rivestendosi di solo speizioso pretesto di pietà esercita le sue vendette» (Arch. parr. di Matraia, *Documenti vari*).

³¹ Cfr. HAGER 1962, p. 88; CARLI 1960, p. 32.

³² LOMBARDI 1952, pp. 1-9.

³³ Sul culto del San Cristoforo di Barga e le relative tradizioni cfr. TARGIONI TOZZETTI 1768, p. 348; MAGRI s. d. [1874], pp. 4, 29-35; GROPI 1906, pp. 42-49; LOMBARDI 1952, pp. 10-12; IACOPUCCI MARRONI 1965, pp. 111-113.

³⁴ Si veda in gen., sui rapporti tra culti arborei e culto delle immagini, il saggio di SEPPILLI 1990, pp. 101-117.

³⁵ Per i poteri magico-benaugurali degli alberi e per le relative pratiche culturali ci limitiamo a rimandare alle classiche osservazioni di FRAZER 1992, pp. 149-150; per le affinità con i riti del "maggio" cfr. in gen. TOSCHI 1976, pp. 453-457.

³⁶ Per la definizione cfr. DE MARTINO 1994^a, pp. 119-120; sulle immagini come componenti istituzionali del fenomeno festivo vedi LANTERNARI 1989, p. 27. Per TURNER 1978, p. 247, la dialettica tra un polo "istituzionale" e uno "popolare", ovvero "sensorio-orectico" è una caratteristica intrinseca dell'immagine sacra in quanto oggetto per definizione polivalente: cfr. ancora ivi, p. 38.

³⁷ GINZBURG 1972, p. 659.

³⁸ Si veda in part. ORSELLI 1986.

³⁹ Cfr. PARIS 1992, p. 155.

⁴⁰ Per l'ambito catalano cfr. COOK - GUDIOL RICART 1950, p. 295; per le *Vierges reliquaires* francesi si veda FORSYTH 1972, pp. 38-40.

⁴¹ COOK - GUDIOL RICART 1950, p. 295; NEW YORK 1993, pp. 322-324.

⁴² FORSYTH 1972, pp. 40-45, dove elenca numerosi casi di utilizzo processionale di statue della Vergine nei secc. XI-XII. Sulle processioni con immagini tridimensionali del Cristo dell'Entrata in Gerusalemme (note in ambito tedesco come "Palmeseln") cfr. LIPSMAYER 1995.

⁴³ A Durham l'uso della *Visitatio Sepulchri*, comprendente i riti dell'*Elevatio* e della *Depositio*, è testimoniato intorno agli anni 965-975 dalla *Regularis Concordia*, di ambito benedettino; non è tuttavia chiaro se già nel sec. X la «Crux» utilizzata nella cerimonia presentava la figura di Cristo, com'è invece specificato nella ben più tarda descrizione del rituale di Durham del 1593; di *ymagines Crucifixi* si parla tuttavia in numerosi *ordinaria* dei secc. XIV-XV (Aquilaia, Prüfening, Moosburg, ecc.): cfr. YOUNG 1933, I, pp. 112-148, in part. 132-143; DAVIDSON 1991, p. 12.

⁴⁴ DELCOR 1991; NEW YORK 1993, pp. 317-318.

⁴⁵ Cfr. YOUNG 1933, II, pp. 245, 479-480 (dove cita il caso della cerimonia parmense del 25 marzo, attingendo a BARBIERI 1866, pp. 120-123).

⁴⁶ Si veda al proposito la testimonianza di SACCHETTI, *Trecentonovelle*, LXXII: «[...] Uno mio amico, veggendo il dì dell'Ascensione all'ordine de' frati del Carmine di Firenze, che ne facevano festa, il nostro Signore sù per una corda andare in sù verso il tetto...», per cui cfr. ALLEGRI 1988, p. 268. Un simile uso è testimoniato dall'*ordinarium* di Moosburg del sec. XIV: «Funiculus quoque subtilis descendat per foramen tabulati et sic innixus vertici ipsius ymaginis Salvatoris, vt eo mediante possit sursum elevari»; cfr. al proposito YOUNG 1933, I, pp. 483-489; KRAUSE 1987.

⁴⁷ FORSYTH 1972, pp. 55-59, dove sviluppa quanto già analizzato in FORSYTH 1968.

⁴⁸ Cfr. YOUNG 1933, II, pp. 10-11.

⁴⁹ Sul culto di Sant' Ansano a Ponte a Moriano e in Lucchesia cfr. BINDOLI 1923. Cfr. fig. 40.

⁵⁰ Cfr. al proposito FORSYTH 1972, p. 48. Dagli inventari antichi della cattedrale pisana (a partire dal più antico, dell'ultimo quarto del sec. XIII) si ricavano abbondanti notizie circa l'uso di addobbare le statue (specie un gruppo dell'Annunciazione, un'effigie dell'Assunta e una di Cristo Salvatore) con oggetti quali corone in metallo prezioso (BARSOTTI 1959, pp. 6, 28, 72), cinture (pp. 65, 80), vesti liturgiche (pp. 50, 52, 96), veli (pp. 46, 49) e abiti di uso rituale o di significato votivo (pp. 20, 31, 43-44, 50, 62, 65, 67, 72, 87-89).

⁵¹ Cfr. ADVIELLE 1883.

⁵² BOCCACCIO, *Decameron*, VI, 10; SACCHETTI, *Trecentonovelle*, CX; MASUCCIO SALERNITANO, *Novellino*, XVIII.

⁵³ Scomparso il fuoco sacro medievale, col termine si intende oggi la malattia nota come *herpes zoster*. Cfr. CHAUMARTIN 1946; MAZZI 1978, pp. 49-50.

⁵⁴ Cfr. MUSSAFIA 1887, pp. 926-927.

⁵⁵ MAZZI 1978, pp. 49-50.

⁵⁶ KAFTAL 1952, coll. 61-76.

⁵⁷ NANNIPIERI 1982, p. 103 e n. 4; CONCIONI - FERRI - GHILARDUCCI 1994, pp. 63, 178 (cr. 865), 221, 332; BARACCHINI 1995, p. 14. Nel 1401 il pittore Francesco Anguilla ebbe l'incarico di dipingere il manto di panno bianco e rosso destinato alla statua del santo, nonché le bardature per il cavallo. Per il momento non è possibile identificare con sicurezza la statua menzionata nei documenti; appare tuttavia poco probabile che oggetto di una simile vestizione rituale fosse il *S. Martino a cavallo* marmoreo che orna la facciata del Duomo lucchese, vista la collocazione di ardua accessibilità e la sostanziale destinazione a una visione frontale. Più verisimile l'ipotesi che si trattasse di una statua lignea, che tuttavia nel 1334, quando è citata per la prima volta, non poteva identificarsi con il *santo cavaliere* di San Cassiano di Controne, la cui esecuzione è stata recentemente attribuita agli inizi del sec. XV (RASARIO 1995, p. 35).

⁵⁸ Camaio, Museo d'Arte Sacra, Ms. 99, cit. in BIANCHI 1942, p. 44.

⁵⁹ Sull'istituzione della festa dell'Annunciata a Camaio v. ancora BIANCHI 1942, p. 70; DINELLI 1971, p. 703 e n. 3. Per i passi citati v. Camaio, Archivio Comunale, *Libro dei Consigli dal 1483 al 1493*, vol. X, f. 272.

⁶⁰ Cfr. DI NOLA 1985, p. 25.

⁶¹ Per una lettura della sacra immagine dal punto di vista della fenomenologia religiosa cfr. VECCHI 1978, in part. pp. 139-145.

⁶² Sul culto della Madonna di Tiglio cfr. MAGRI 1881, pp. 124-125; IACOPUCCI MARRONI 1965, p. 32; ARRIGHI 1976. La notizia dell'esposizione della statua ci è conservata da un'iscrizione incisa sulla pietra che le fece in quell'occasione da piedistallo e che oggi è collocata in un muro sotto il portico esterno della chiesa; essa recita: «SOP[RA] QUESTA PIETRA/ ADI 29 LVGLIO 1446/ FU ESPOSTA LA SS ANNUNTIATA/ SUL PRATO CON TUTTO IL CLERO DI BAR/GA E CON L'ASSISTENZA D[EL] S[AN]T[O] G[IO]R[N]O/ PROPOSTO GUI/DI. PER TRE GIORNI A CAUSA DE TERREMOTO/ AD ISTANZA DEL R[EVERENDO] P[ADRE] DOMENICO AGOSTINI/ CURATO».

⁶³ Cfr. in gen. FRUGONI 1963; GENNARO 1974; RUSCONI 1977 e RUSCONI 1978.

⁶⁴ Cfr. in questo senso le osservazioni contenute nella recente monografia dedicata ai Bianchi da BORNSTEIN 1993.

⁶⁵ Ivi, pp. 52-61.

⁶⁶ Ivi, pp. 157-161.

⁶⁷ LANTERNARI 1986. Nell'impostazione strutturalistica di TURNER 1978, in part. pp. 250-255, i fenomeni citati vengono ricondotti al concetto di "communitas".

⁶⁸ LANTERNARI 1986, p. 177.

⁶⁹ Cfr. BORNSTEIN 1993, pp. 192-193.

⁷⁰ Cfr. FRANCIOTTI 1613, pp. 450-461.

⁷¹ GAMBARINI 1683.

⁷² SERCAMBI 1892, I, pp. 351-352.

⁷³ TORRIGIANI 1865, pp. 208-219; NATALI 1975. Nel caso analogo del Crocifisso venerato nella chiesa parrocchiale di Castelfranco di Sotto, la tradizione riconnette la fissazione del culto al passaggio di una compagnia di Bianchi fiorentini, muniti di un proprio crocifisso; cfr. *Castelfranco di sotto* s. d., p. 18; FRANCESCHINI 1981, pp. 36-37 e 147.

⁷⁴ Cfr. in gen. sui meccanismi del compromesso tra Chiesa istituzionale e religiosità popolare, DI NOLA 1976, soprattutto pp. 163-164. In part. sulla funzione dei santuari si vedano ROSSI 1986, pp. 46-66, e BOGGI 1977, p. 63.

⁷⁵ Cfr. le osservazioni sull'ideologia della «sacralità dell'antichità» in BELTING 1990, p. 24.

⁷⁶ SANTARELLI 1988, pp. 194-202.

⁷⁷ Cfr. CALECA 1986.

⁷⁸ RONCIONI 1844, pp. 148-9.

⁷⁹ GUERRA 1885; BARONI 1936; BERTINI 1985.

⁸⁰ Cfr. GABRIELLI ROSI 1986, p. 161.

⁸¹ RAFFAELLI 1879, p. 31; *Cristo Nero* 1978.

⁸² DINELLI 1971, p. 479.

⁸³ GUERRA 1886, pp. 506-507.

⁸⁴ LOMBARDI 1954; IACOPUCCI MARRONI 1965, p. 139.



40. Imitatore di Jacopo della Quercia, *Sant'Ansano*. Ponte a Moriano (Lucca), chiesa di Sant'Ansano.