

Horti Hesperidum
Studi di storia del collezionismo
e della storiografia artistica

Rivista telematica semestrale

LE IMMAGINI VIVE
coordinamento scientifico di Carmelo Occhipinti

L'età moderna
a cura di Carmelo Occhipinti

Roma 2015, fascicolo II, tomo I

UniversItalia

Il presente volume riproduce il fascicolo I (tomo I) del 2015 della rivista telematica semestrale *Horti Hesperidum. Studi di storia del collezionismo e della storiografia artistica*.

Cura redazionale: Ilaria Sforza

Direttore responsabile: Carmelo Occhipinti

Comitato scientifico: Barbara Agosti, Maria Beltramini, Claudio Castelletti, Francesco Grisolia, Valeria E. Genovese, Ingo Herklotz, Patrick Michel, Marco Mozzo, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Ilaria Sforza

Autorizzazione del tribunale di Roma n. 315/2010 del 14 luglio 2010

Sito internet: www.horti-hesperidum.com/

La rivista è pubblicata sotto il patrocinio di



Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"

Dipartimento di Studi letterari, Filosofici e Storia dell'arte

Serie monografica: ISSN 2239-4133

Rivista Telematica: ISSN 2239-4141

Prima della pubblicazione gli articoli presentati a *Horti Hesperidum* sono sottoposti in forma anonima alla valutazione dei membri del comitato scientifico e di *referee* selezionati in base alla competenza sui temi trattati.

Gli autori restano a disposizione degli aventi diritto per le fonti iconografiche non individuate.

PROPRIETÀ LETTERARIA RISERVATA

© Copyright 2015 - UniversItalia – Roma

ISBN 978-88-6507-793-1

A norma della legge sul diritto d'autore e del codice civile è vietata la riproduzione di questo libro o parte di esso con qualsiasi mezzo, elettronico, meccanico, per mezzo di fotocopie, microfilm, registrazioni o altro.

INDICE

TOMO I

BRAM DE KLERCK, <i>Inside and out. Curtains and the privileged beholder in Italian Renaissance painting</i>	5
VALERIA E. GENOVESE, <i>Statue vive: lavori in corso</i>	29
DANIELA CARACCIOLO, « <i>Qualche immagine devota da riguardare</i> »: <i>la questione delle immagini nella letteratura sacra del XVI secolo</i>	51
CRISTINA ACUCELLA, <i>Un'ekphrasis contro la morte. Le Rime di Torquato Tasso sul ritratto di Irene di Spilimbergo</i>	89
MARIA DO CARMO R. MENDES, <i>Image, devotion and pararepresentation: approaching baroque painting to neuroscience, or a way to believe</i>	127
NINA NIEDERMEIER, <i>The Artist's Memory: How to make the Image of the Dead Saint similar to the Living. The vera effigies of Ignatius of Loyola</i>	157
ALENA ROBIN, <i>A Nazarene in the nude. Questions of representation in devotional images of New Spain</i>	201
PAOLO SANVITO, <i>Arte e architettura «dotata di anima» in Bernini: le reazioni emotive nelle fonti coeve</i>	239
TONINO GRIFFERO, <i>Vive, attive e contagiose. Il potere transitivo delle immagini</i>	277
ABSTRACTS.....	307

TOMO II

PIETRO CONTE, «Non più uomini di cera, ma vivissimi». <i>Per una fenomenologia dell'iperrealismo</i>	7
ARIANA DE LUCA, <i>Dall'ekphrasis rinascimentale alla moderna scrittura critica: il contributo di Michael Baxandall</i>	27
A. MANODORI SAGREDO, <i>La fotografia 'ruba' l'anima: da Daguerre al selfie</i>	77
FILIPPO KULBERG TAUB, « <i>They Live!</i> » <i>Oltre il lato oscuro del reale</i>	91
ALESSIA DE PALMA, <i>L'artista Post-Human nel rapporto tra uomo e macchina</i>	105
ABSTRACTS.....	115

EDITORIALE

CARMELO OCCHIPINTI

Vide da lontano un busto grandissimo; che da principio immaginò dovere essere di pietra, e a somiglianza degli ermi colossali veduti da lui, molti anni prima, nell'isola di Pasqua. Ma fattosi più da vicino, trovò che era una forma smisurata di donna seduta in terra, col busto ritto, appoggiato il dosso e il gomito a una montagna; e non finta ma viva; di volto mezzo tra bello e terribile, di occhi e di capelli nerissimi; la quale guardavalo fissamente; e stata così un buono spazio senza parlare, all'ultimo gli disse: «Chi sei?»

G. LEOPARDI, *Dialogo della natura e di un islandese*

Poco prima che si chiudesse l'anno 2013, nel sito internet di «Horti Hesperidum» veniva pubblicato il *call for papers* sul tema delle «Immagini vive».

Nonostante la giovane età della rivista – giravano, ancora, i fascicoli delle sole prime due annate –, sorprendentemente vasta fu, da subito, la risposta degli studiosi di più varia formazione: archeologi, medievisti, modernisti e contemporaneisti. In poche settimane, infatti, il nostro *call for papers* si trovò a essere rilanciato, attraverso i siti internet di diverse università e istituti di ricerca, in tutto il mondo. Risonanza di gran lunga inferiore, nonostante l'utilizzo degli stessi canali, riuscivano invece a ottenere le analoghe iniziative di lì a poco condotte da «Horti Hesperidum» su argomenti specialisticamente meglio definiti come quello della *Descrizione di tutti i Paesi Bassi* (1567) di Lodovico Guicciardini (a proposito dei rapporti artistici tra Italia e Paesi nordici nel XVI secolo), e del *Microcosmo della pittura* (1667) di

Francesco Scannelli (a proposito del collezionismo estense nel XVIII secolo).

Evidentemente era il tema in sé, quello appunto delle «Immagine vive», a destare una così inaspettata risonanza. Tanta risonanza si dovrebbe spiegare – mi sembra – in ragione di una nuova e sempre più diffusa esigenza, molto sentita ormai da parte degli studiosi di storia artistica (sollecitati, più o meno consapevolmente, dagli accadimenti del mondo contemporaneo): l'esigenza, cioè, di indagare certa qualità 'attiva' che le immagini avrebbero posseduto nel corso della storia, nelle epoche, nei luoghi e nei contesti sociali e religiosi più diversi prima che esse diventassero, per così dire, gli 'oggetti' – in un certo senso 'passivi' – della moderna disciplina storico-artistica, prima cioè che le stesse immagini si 'trasformassero' in 'reperti', diventando, così, non necessariamente qualcosa di 'morto' (rispetto a una precedente 'vita' perduta), bensì diventando, in ogni caso, qualcosa di 'diverso' da ciò che originariamente esse erano state. Già per il solo fatto di essere 'guardate' sotto una prospettiva disciplinare come quella della storia dell'arte, che è vincolata a proprie istanze di astrazione e di scientificità (in funzione, per esempio, delle classificazioni o delle periodizzazioni), le immagini non hanno fatto altro che 'trasformarsi': ma è vero che, per loro stessa natura, le immagini si trasformano sempre, per effetto della storia e degli uomini che le guardano, e dei luoghi che cambiano; tanto più, oggi, le immagini continuano a trasformarsi per effetto dei nuovi *media* i quali, sottraendole a qualsivoglia prospettiva disciplinare, ce le avvicinano nella loro più imprevedibile, multiforme, moderna 'vitalità'.

Il fatto è che, immersi come siamo nella civiltà nuova del digitale – la civiltà delle immagini virtuali, de-materializzate, de-contestualizzate che a ogni momento vengono spinte fin dentro alla nostra più personale esistenza quotidiana per ricombinarsi imprevedibilmente, dentro di noi, con i nostri stessi ricordi, così da sostanziare profondamente la nostra stessa identità – ci siamo alla fine ridotti a non poter più fare a meno di questo flusso magmatico che si muove sul *web* e da cui veniamo visceralmente nutriti, e senza il quale non riusciremmo proprio a decidere alcunché, né a pensare, né a scrivere, né a comunicare, né a fare

ricerca. In questo modo, però, le immagini che per via digitale, incessantemente, entrano per così dire dentro di noi sono immagini del tutto prive della loro materia, del loro stesso corpo, perché internet, avvicinandocene, ce le impoverisce, ce le trasforma, ce le riduce a immateriali parvenze. Ma così diventa addirittura possibile – ed è questo per molti di noi, come lo è per molti dei nostri studenti, un paradosso davvero mostruoso – diventa possibile, dicevo, studiare la storia dell'arte senza quasi che sentiamo più il bisogno di andare a vedere le opere d'arte, quelle vere, senza cioè riconsiderarle concretamente in rapporto, per esempio, all'esperienza nostra del 'paesaggio' di cui esse sono state e continuano a essere parte: non può che venirne fuori, ormai, una storia dell'arte fatta di opere ridotte alla parvenza immateriale la quale, distaccatasi dalle opere d'arte 'vere', non conserva di esse alcuna idea di fisicità, né possiede la benché minima capacità di coinvolgimento emotivo che derivava anticamente dalla 'presenza', dalla 'corporeità', dal rapporto col 'paesaggio' e col 'contesto', nonché dalle tradizioni e dai ricordi che, dentro quel 'paesaggio', dentro quel 'contesto', rivivevano attraverso le immagini, vivevano nelle immagini. La storia dell'arte ha finito per ridursi, insomma, a una storia di immagini 'morte', staccate cioè dai contesti culturali, religiosi, rituali da cui esse provenivano: in fondo, è proprio questo tipo di storia dell'arte, scientificamente distaccata dalla 'vita', a rispecchiare bene, nel panorama multimediale e globalizzato che stiamo vivendo, il nostro attuale impoverimento culturale.

In considerazione di quanto detto, questa miscellanea sulle «Immagini vive» è stata pensata anzitutto come raccolta di testimonianze sugli orientamenti odierni della disciplina storico-artistica la quale – oggi come non mai afflitta, per di più, dall'arido specialismo accademico che l'ha ridotta alla più mortificante inutilità sociale –, ambisce, vorrebbe o dovrebbe ambire, alla riconquista dei più vasti orizzonti della storia umana, nonché alla ricerca dei legami profondi che uniscono il passato al presente e, dunque, l'uomo alla società e le civiltà, seppure lontane nello spazio o nel tempo, l'una all'altra.

Ebbene questi due fascicoli della V annata (2015) di «Horti Hesperidum», ciascuno diviso nei due tomi che ora finalmente presentiamo, raccolgono i contributi di quanti, archeologi, medievisti, modernisti e contemporaneisti, abbiano voluto rispondere al nostro *call for papers* intervenendo su argomenti sì molto diversi, però tutti collegati a un'idea medesima: quella di verificare, nel passato come nel presente, una certa qualità 'attiva' che sia storicamente appartenuta, o appartenga, alle immagini.

Esattamente come lo enunciavamo nel sito internet di «Horti Hesperidum», alla fine del 2013, era questo il contenuto del nostro *call for papers*:

La rivista semestrale «Horti Hesperidum» intende dedicare il primo fascicolo monografico del 2015 al tema delle “Immagini vive”. Testimonianze letterarie di varie epoche, dall'antichità pagana all'età cristiana medievale e moderna, permettono di indagare il fenomeno antropologico dell'immagine percepita come presenza “viva”, capace di muoversi, parlare, interagire con gli uomini.

Saranno prese in particolare considerazione le seguenti prospettive di indagine:

1. Il rapporto tra il fedele e l'immagine devozionale
2. L'immagine elogiata come viva, vera, parlante, nell'*ekphrasis* letteraria
3. L'iconoclastia, ovvero l'“uccisione” dell'immagine nelle rispettive epoche

Ora, una siffatta formulazione – cui ha partecipato Ilaria Sforza, antichista e grecista – presupponeva, nelle nostre intenzioni, le proposte di metodo già da noi avanzate nell'*Editoriale* al primo numero di «Horti Hesperidum» (2011), dove avevamo cercato di insistere sulla necessità di guardare alle opere d'arte secondo un'ottica diversa da quella più tradizionalmente disciplinare che, in sostanza, si era definita, pure nella molteplicità degli indirizzi metodologici, tra Otto e Novecento. Allora, infatti, ci chiedevamo:

Ma sono pienamente condivisibili, oggi, intenzioni di metodo come le seguenti, che invece meritano la più rispettosa storicizzazione? Ri-

muovere ogni «ingombro leggendario», auspicava Longhi, che si frapponesse tra lo storico e le opere. Considerare queste ultime con il dovuto distacco scientifico. Guardarle «in rapporto con altre opere»: evitare cioè di accostarsi all'opera d'arte – come però sempre accadeva nelle epoche passate – «con reverenza, o con orrore, come magia, come tabù, come opera di Dio o dello stregone, non dell'uomo». Negare, in definitiva, «il mito degli artisti divini, e divinissimi, invece che semplicemente umani». Queste affermazioni, rilette oggi alla luce di nuove esigenze del nostro contemporaneo, finiscono per suonare come la negazione delle storie dell'arte in nome della storia dell'arte. Come la negazione degli uomini in nome dello storico dell'arte. Come la negazione dei modi di vedere in nome della *connoisseurship*. Come la negazione, in definitiva, della stessa 'storia' dell'arte. Infatti la storia ha davvero conosciuto miracoli e prodigi, maghi e stregoni, opere orribilmente belle, sovrumane, inspiegabili, e artisti terribili e divini. Lo storico di oggi ha il dovere di rispettare e comprendere ogni «ingombro leggendario», senza rimuoverlo; dovrebbe avere cioè il dovere di sorprendersi di fronte alle ragioni per cui, anticamente, a destar «meraviglia», «paura», «terrore» erano i monumenti artistici del più lontano passato come anche le opere migliori degli artisti di ogni presente. Quell'auspicato e antiletterario distacco scientifico ha finito in certi casi per rendere, a lungo andare, la disciplina della storia dell'arte, guardando soprattutto a come essa si è venuta trasformando nel panorama universitario degli ultimi decenni, una disciplina asfittica, non umanistica perché programmaticamente tecnica, di uno specialismo staccato dalla cultura, dalla società, dal costume, dalla politica, dalla religione».

In effetti, dalla cultura figurativa contemporanea provengono segnali ineludibili – gli odierni storici dell'arte non possono non tenerne conto – che ci inducono a muoverci in ben altra direzione rispetto alle indicazioni enunciate da Roberto Longhi nelle sue ormai lontane *Proposte per una critica d'arte* (1950) alle quali ci riferivamo nell'appena citato *Editoriale* di «Horti Hesperidum» del 2011. Pensiamo, per esempio, a quanto si verificava in seno alla 55^a Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia (2013), quando artisti e critici dovettero condividere il bisogno di ritrovare la fede – quella fede che, anticamente, era così sconfinata – nel 'potere' delle immagini, e di ritrovare, tentando di recuperarla dal nostro passato, «l'idea che l'immagine

sia un'entità viva, pulsante, dotata di poteri magici e capace di influenzare, trasformare, persino guarire l'individuo e l'intero universo»: d'altronde una tale idea non la si poteva affatto ritenere estranea alla tradizione culturale da cui noi stessi proveniamo nonostante che la modernità 'illuministica' abbia tentato di cancellarla, respingendola come vecchia, come appartenente a una «concezione datata, offuscata da superstizioni arcaiche».

Così, persino sulle pagine del catalogo della stessa Biennale del '13 (come pure su quelle dell'11, dove era fatta oggetto di rimpianto addirittura la potenza mistica di cui in età medievale era capace la 'luce', contro il buio introdotto da una deprecata età dei 'lumi'), l'urgenza di un rinnovato sguardo sul passato e sulla storia era già di per sé un fatto sorprendente e audace: tanto più se, per contrasto, ripensiamo all'altrettanto audace rifiuto del passato che lungo il XX secolo fu provocatoriamente mosso, in nome della modernità, da parte delle avanguardie e delle neo-avanguardie.

Del resto, «la parola 'immagine' contiene nel suo DNA, nella sua etimologia, una prossimità profonda con il corpo e con la morte: in latino l'*imago* era la maschera di cera che i romani creavano come calco per preservare il volto dei defunti»: ma visto che gli uomini del nostro tempo se ne sono dimenticati, serviva ricordare ai visitatori della Esposizione Internazionale che il mistero primigenio della scultura funeraria era, ed è, quello «di opporre alla morte, all'orizzontalità informe, la verticalità e la rigidità della pietra»³.

Di fronte a questa nuova disponibilità dei 'contemporaneisti' nei confronti della 'storia', gli storici dovrebbero, da parte loro, tornare a cercare nel contemporaneo le motivazioni della loro stessa ricerca. Sottratte alle rispettive dimensioni rituali, magiche, funerarie, devozionali e religiose – quelle dimensioni che la civiltà moderna, multimediale e globalizzata ha tentato di annul-

¹ *La Biennale di Venezia. 55ª Esposizione d'arte. Il palazzo enciclopedico*, a cura di M. Gioni, Venezia, Marsilio, 2013, p. 25.

² *Ibidem*, p. 25.

³ *Ibidem*, p. 26.

lare definitivamente – le immagini sono diventate vuoti simulacri, come paiono esserlo quando le si vedono esposte, scientificamente classificate, dietro le vetrine o dentro le sale dei musei al cui interno esse hanno finito per arricchirsi di significati nuovi, certo, ma diversi da quelli che molte di esse possedevano al tempo in cui – citiamo sempre dal catalogo dell'esposizione del '13 – «magia, miti, tradizioni e credenze religiose contavano quanto l'osservazione diretta della realtà»⁴.

⁴ *Ibidem*, p. 28.

STATUE VIVE:
LAVORI IN CORSO

VALERIA E. GENOVESE

Nel giro di una decina d'anni, il soggetto delle statue vestite ha dato un contributo considerevole al tema più vasto delle immagini vive, con esiti anche di grande impegno e valore conoscitivo¹. Mi pare questo il luogo giusto da una parte per rendere maggiormente noto uno studio sul campo accurato e capillare che rischia di rimanere nell'ombra per la marginalità da *art business* del territorio d'indagine (forse l'unica marginalità gradita a Enrico Castelnuovo per le sue montagne); dall'altra, per acco-

Un ringraziamento speciale a Francesca Bormetti, generosa interlocutrice di immagini e saperi.

¹ Per il territorio italiano, si fa riferimento al pionieristico PAGNOZZATO 1993, seguito da SILVESTRINI, GRI, PAGNOZZATO 2003, dai due convegni ferraresi del 2005 (*Virgo gloriosa. Percorsi di conoscenza, restauro e tutela delle Madonne vestite*) e del 2006 (*Virgo gloriosa e santi: restauro e tutela dei simulacri vestiti*) confluiti in VESTIRE IL SACRO 2011, dalle mostre MADONNINE AGGHINDATE 2005, SCULTURE DA VESTIRE 2005 (che diede ampio respiro alle anticipazioni di NERI LAUSANNA 1999) e IN CONFIDENZA COL SACRO 2011, dal mio GENOVESE 2011 e dalla giornata di studi fiorentina del 2011 (pubblicata come STATUE SACRE VESTITE 2014).

gliere quanto la campagna suddetta ha suggerito agli studiosi di scultura lignea. Seguirà infine qualche considerazione su alcune immagini, vestite anch'esse, già incontrate nel percorso di studio che sta alle basi di questo piccolo intervento ma sulle quali è parso necessario ritornare.

Un vademecum per gli operatori del settore

Tra la fine del 2011 e i primi mesi del 2012 sono state esposte, nella doppia sede del Museo valtellinese di storia e arte di Sondrio (ora MVSA) e di Palazzo Sertoli, diciassette immagini di madonne e sante vestite e spesso snodate, provenienti per la quasi totalità dalla Valtellina e dalla Valchiavenna. La mostra *In confidenza col sacro. Statue vestite al centro delle Alpi* rese conto del lavoro più che quinquennale svolto sul campo e in archivio da Francesca Bormetti². A mostra finita, resta un corposo volume a più voci; nella sezione riservata al catalogo delle opere salta agli occhi, sfogliandone le pagine, lo spazio concesso alle statue perdute. Anche visivamente dunque, attraverso le schede bianche cioè prive di fotografie, s'impone al lettore una questione centrale della storia dell'arte intesa come del patrimonio: ovvero che il nostro è un mestiere che si scontra sempre con le 'assenze', e che il rapporto tra le opere sopravvissute e quelle perdute è assolutamente ineludibile da parte di chi voglia affrontare una riflessione seria su manufatti e contesti. Ogni scheda bianca è poi, davvero in questo caso, un voto perso: persa la memoria devota, persa la tradizione, persa la statua (a meno che questa ultima non sia stata sostituita, nel corso del tempo, da una nuova, più decente immagine).

Un'altra caratteristica editoriale denuncia pari intelligenza d'indagine, ovvero la condivisa responsabilità autoriale tra la curatrice-storica dell'arte (Francesca Bormetti) e il fotografo (Massimo Mandelli). Le molteplici valenze della campagna fotografi-

² *IN CONFIDENZA COL SACRO* 2011.

ca finanziata per l'occasione si declinano in stili e formati differenti: per le fotografie di taglio antropologico, infatti, si è scelto un formato ridotto, da *kodak* usa e getta, immediato e agile; per quelle di taglio storico-artistico si è cercato di rendere leggibili le caratteristiche tecniche delle immagini studiate, senza però dimenticare i contesti di fruizione o anche le testimonianze d'archivio, finendo dunque per adottare formati diversi a seconda delle informazioni da trasmettere (ad esempio, per l'infilata di acconciature si è scelto un formato da foto tessera con riprese da più fronti; per l'affondo sugli abiti sono apparse più efficaci macrofotografie ravvicinate; per i contesti di provenienza si è allargato il campo di ripresa agli aspetti architettonici anche se poco eleganti); per le fotografie, infine, sganciate da uno scopo documentario si è scelto il grande formato, impeccabile per la resa dei dettagli, malinconico nel taglio spesso obliquo dei volti delle donne scolpite. Questa differente caratura dello strumento fotografico, ben percepibile sfogliando il catalogo, trova accurata motivazione nel contributo dello stesso Mandelli al volume, in cui ad una riflessione più ampia sullo statuto della fotografia di opere d'arte si aggiunge una confessione di metodo, legata all'esperienza particolare del tentativo di restituire tramite mezzo fotografico un oggetto tridimensionale carico di secolari sguardi e maneggi ma anche e soprattutto un simulacro divino «che risalta come un'apparizione»: un'azione destinata a rimanere imperfetta, permanendo «un residuo celato nella ridondanza visiva [...] un ultimo scatto da fare», come mostrano le sequenze di inquadrature dei volti. Una pratica, quella fotografica, che condivide con la devozione lo statuto dell'immagine come impressione di un'assenza, e non si può non concordare con Mandelli anche quando difende la fotografia documentaria divenuta 'illustrazione', cioè messa a fuoco dei dettagli: «una specie di smontaggio della continuità del passato», oltre che un ritorno in superficie di rapporti intimi e segreti fra

le cose, «delle mani di uomini e donne che si sono affaccendate su questi simulacri»³.

Nel volume a più voci, poiché multidisciplinare non può che essere l'approccio a queste immagini, alcuni recuperi denunciano la profondità con cui l'*équipe* coordinata dalla Bormetti si è immersa nel contesto documentario e percettivo delle statue vive. Tra questi, mi sembrano particolarmente significativi i due seguenti casi: il paragone di cui fu oggetto nel 1896 la regina Margherita («con quindici gire di perle al collo, grossi orecchini a forma di pera, il corsetto disseminato di spille e di nodi di diamanti la Regina passa adornata come una statua votiva»); la stampa di una madonna vestita alle spalle di Osvaldo Licini, che si lascia fotografare a braccia conserte nella sua austera e grafica casa sulle colline picene⁴.

Gli interventi si articolano in affondi specifici: la provvisoria panoramica delle madonne vestite nel Lecchese tra Valsassina e Brianza (Giovanna Virgilio); le ripercussioni dei dettami della Commissione Pontificia Centrale per l'Arte Sacra nel territorio bresciano attraverso l'operato del vescovo Giacinto Tredici (1934-1940) (Giuseppe Fusari); sopravvivenze e manufatti specializzati nella diocesi di Bergamo (Silvio Tomasini), con particolare attenzione alle deroghe concesse all'interdizione delle *statuae pannis vestitae* («a motivo della speciale devozione, o del pregio artistico della statua, o del valore dell'abito o del manto») e al necessario e difficile riconoscimento degli esemplari cinquecenteschi rimasti su un totale di statue censite pari a 320 (mentre sopravvivenze davvero si possono definire la decina di immagini recuperate tra Como e Varese da Andrea Straffi); madonne vestite a drappo e «vestite a pittura» tra Pavia e Milano (Alessandra Casati); vesti seriche per le statue del novarese, con la promessa di un'esplorazione territoriale allargata alla regione piemontese (Flavia Fiori). I consigli di rammendo e lavaggio che

³ MANDELLI 2011, in particolare pp. 145-151.

⁴ Il primo recupero si legge in MANDELLI 2011, p. 163; il secondo in SICOLI 2011, p. 167.

Gian Luca Bovenzi inserisce nel suo intervento lasciano immaginare la frequente richiesta, riscontrata durante i sopralluoghi, di informazioni per la conservazione corretta dei tessuti, soprattutto quando si tratta di capi non usati da tempo: la dismissione delle statue vestite comporta anche la perdita di competenze pratiche, quali la manualità affinata con la vestizione dei corpi lignei e la padronanza delle cure specifiche riservate all'abito indossato – e quindi esposto a luce, umidità e polvere – tramandate di generazione in generazione.

Proprio per l'intelligenza patrimoniale, conservativa e materiale che lo sostanzia, il volume è in conclusione un punto di partenza per quanti vogliono intraprendere un'indagine territoriale sul tema delle immagini vestite, e quindi vive.

Madonne 'senza tempo'

Quando si è detto di voler dar conto delle nuove riflessioni che un lavoro così corposo come quello di Bormetti stimola, ci si riferiva in particolare alla rilettura di alcune immagini, a tratti seriali, che cominciano a uscir fuori da sacrestie e nicchie per ricomparire sulla pagina stampata e talvolta sul mercato antiquario. Negli anni del dottorato, raccolti tra i numerosi santini di statue vestite e/o vestibili anche la scheda di una statua lignea pubblicata nel 2005 e tuttora in vendita come quattrocentesca presso la bottega fiorentina *Botticelli Antichità*. Un arcangelo Gabriele, riporta la scheda, dagli omeri amovibili e a grandezza naturale, vagamente androgino come si confà al genere. A riprenderla sott'occhio, molte cose, tuttavia, non tornano, prima fra tutte la gestualità delle mani: con un tocco di affettazione la destra stringe tra pollice e anulare un grano di rosario, la sinistra

⁵ L'immagine è stata ricondotta da Fabio Marcelli (catalogo *Botticelli*, Corsini 2005, pp. nn.) ad ambito senese dell'ultimo quarto del secolo XV. Scheda dell'opera e fotografie a colori reperibili anche on line al link: <http://www.botticelliantichita.com/scheda.php?id=29>. Un cenno in GENOVESE 2011, p. 183.

si apre invece a coppa come a contenere o sostenere un peso (un bambino?). Non mi pare davvero esserci spazio per un giglio, e in più le mani non presentano snodi ai polsi che possano giustificare l'avvitamento in modo che una delle due possa mostrare il palmo aperto alla Vergine spaventata. Anche l'abito liscio e tagliato sotto al ginocchio, con la sola nota puntuale del corpetto che termina con una baschina definita da linguette e stretta da una lunga cintura, e il basamento annuvolato ridipinto a mo' di roccia mi sembrano meno insoliti se accostati ad alcune madonne pubblicate nel catalogo alpino.

Una di queste è la *Madonna di Linarolo*, proveniente dalla chiesa di Sant'Antonio e oggi custodita dopo consuete traversie nel Seminario Vescovile di Pavia⁶. A fronte di un abito più rozzo e semplificato, è identica la gestualità delle mani e del corpo intero, inclusa la postura semimovente dei piedi sul basamento di nuvole, benché l'immagine pavese non possa certo vantare lo stato perfetto di conservazione del cosiddetto arcangelo fiorentino. Particolarmente efficace mi pare invece il confronto con la *Madonna del Rosario* di Paiedo, anche per lo stato di conservazione altrettanto buono, tanto da farmi ritenere sorelle le due immagini: identico l'abito, l'incedere morbido del corpo, con il busto eretto, il collo allungato e ben staccato dalle spalle, il bacino prospiciente e appena inclinato sulla gamba piegata, la dolce curva delle anche; identico lo sguardo abbassato, la scriminatura dei capelli ricci, ben pettinati e riavvolti in ciocche sulle orecchie, il naso dritto sulla piccola bocca compresa nell'apertura delle narici. Per ragioni legate alla cronologia della chiesa e dell'altare, la statua di Paiedo è databile al 1642-1643. Bormetti lega a ragione a quest'immagine una madonna del Rosario conservata nei depositi del Museo Bernareggi di Bergamo e proveniente dalla parrocchiale di Zogno, e la madonna del Rosario

⁶ Ne scrive CASATI 2011, pp. 237-239.

tuttora venerata nella chiesa di San Giorgio a Pagnano, frazione di Merate, nella Brianza lecchese, acquistata nel 1654⁷.

Se si astraggono i tratti somatici dalla differente temperatura cromatica dei volti di queste statue, mi pare che la bergamasca maggiormente risponda al confronto con il cosiddetto arcangelo Botticelli – che possiamo ormai ritenere una madonna del Rosario – per una vibrazione dei tratti (le narici e il mento) maggiormente recepibile. Come già visto in immagini interamente scolpite eppure destinate alla vestizione, il senso della sottoveste risiede nel sostegno che assicura agli abiti reali, in stoffa, che verranno indossati dall'immagine⁸. Per quanto generica ed essenziale, la sottoveste ci offre qualche appiglio cronologico per distinguere le immagini scolpite in stile neorinascimentale da quelle cinquecentesche *tout court*. Il corpetto attillato, con baschina a linguette, guarnito da una lunga cintura, denuncia infatti elementi della moda ancora attiva fino al 1615-1620 in area di influenza spagnola, come si può verificare osservando la ritrattistica e in generale la produzione figurativa del tempo argomentata negli studi di settore⁹.

Anche l'acconciatura ha qualcosa da dirci. Dal bel saggio di Cristina Galassi a supporto della mostra biturgense del 2005 si ricava un'utile panoramica delle acconciature in uso tra le donne dell'Italia centrale nel cuore del Cinquecento: trecce lunghissime, riavvolte su se stesse e studiosamente riannodate sul capo, permettono a fitti e minuti ricciolini di incorniciare i visi imperitubabili¹⁰. Un sentimento controllato delle ciocche, distinte una per una, entro una più generale finzione di naturalezza della chioma (davvero la *sprezzatura* di Castiglione), che non ritroviamo nelle morbide onde appena scomposte delle madonne che

⁷ BORMETTI 2011, pp. 106-107, pp. 272-275 (per la scheda della madonna di Paiedo).

⁸ GENOVESE 2011, pp. 180-182, con riferimento alla *Santa* di Riggisberg (Berna), alla *santa Lucia* di Pignone (La Spezia) e alla *Madonna* di Pairolo di San Bartolomeo al Mare (Imperia).

⁹ BOUCHER 1996, pp. 186-209.

¹⁰ SCULTURE DA VESTIRE 2005, pp. 15-104, in particolare pp. 56-63.

stiamo considerando, dove potremmo dire l'acconciatura c'è ma non si vede. I capelli, ben divisi sulla fronte ma immediatamente mossi e spumosi, si raccolgono sulla nuca, spesso in un corto codino, lasciando lingue di pittura liquida sulla pelle del volto e del collo a fingere capelli sottili sfuggiti alle ciocche, e scolpite serpentine sul capo liscio, pronto a completarsi di parrucca o di manto¹¹.

Concepite entro il recupero di forme antiche poiché devozionalmente rassicuranti ed efficaci, secondo modalità più note in campo pittorico da quando Zeri ne codificò l'arte 'senza tempo', queste madonne in punta di piedi appartengono in pieno alla prima metà del Seicento, e ad esse ritengo ragionevole aggiungere anche il cosiddetto arcangelo Botticelli.

Previsto dal contratto

Quando si affrontò l'aspetto della scultura composita, nel senso non solo interno al materiale utilizzato («mistura» ovvero *collage* di cascami, colle, stoppe etc.), ma anche e soprattutto dell'aspetto esteriore di una struttura in cui s'impiegano materie diverse, si accennò alla produzione rinascimentale siciliana di immagini statuarie in marmo di Carrara poiché, al ricorso a cromie sfavillanti di oro e lacche, si aggiunsero anche la combinazione con pietre diverse e l'inserzione di oggetti posticci previsti già in sede contrattuale. Mi sembra utile approfondire le modalità con cui, notaio alla mano, vennero esplicitamente richieste sia posizioni delle membra atte a stringere, contenere, sostenere oggetti specifici, sia inserzioni di parti del corpo in bianchissimo marmo, per sottolineare quanto i committenti fossero adusi a discutere aspetti precisi della contrattazione sul materiale mirato all'aspetto finale dell'opera, e quanto fossero soprattutto consapevoli delle proprie aspettative.

¹¹ Nella mostra valtellinese un'intera parete era stata dedicata alle acconciature delle statue esposte.

Tenere a mente l'esempio famoso del *Giovinetto* di Antonello Gagini esposto nella Galleria Regionale di Palazzo Abatellis a Palermo induce a indovinare, per il contesto siciliano, la doppia *facies* di molte altre statue (composte da corpi in arenaria o legno su cui s'inseriscono teste in marmo di Carrara) riportate nel vasto corpus documentario che Gioacchino Di Marzo, tra il 1880 e il 1883, pensò bene di trasmettere ai posteri. Prima dell'attuale collocazione firmata Carlo Scarpa, il capo del *Giovinetto*, in marmo bianco di Carrara dipinto e dorato, era infatti ancorato con un arpione metallico ad un grossolano corpo in calcarenite che, sotto la ridipintura di gialliccio ad imitazione dell'oro, celava tracce di un'antica decorazione a *estofado*: la base sottostante il colletto presentava al momento del distacco dal corpo una superficie sbazzata ed il bordo arretrato proprio per facilitare l'innesto del capo nel busto¹². Non è l'unica occorrenza dell'uso combinato delle materie che si registra nel rinascimento isolano se, ad esempio, l'inventario *post mortem* di Fazio Gagini, figlio del più noto Antonello, registra in data 1567, tra «marmora rustichi» e «aboczati», un san Francesco in pietra di Termini senza mani né capo («Item uno Santo Francisco di pietra di Termini, senza mano et senza testa»), che immaginiamo sarebbero stati aggiunti in altra materia, molto probabilmente in marmo splendente¹³. Una pratica per l'appunto appresa dal padre, che nel 1535 promette di fornire al convento francescano di Tortorici un'immagine del santo titolare «de bono et optimo relevo ac de bono et perfecto marmore, cum capite et brachiis, ut dicitur,

¹² Acquistato dalla Galleria Regionale Siciliana di Palazzo Abatellis nel 1928, rimase nei depositi del museo, innestato sul corpo del san Vito, sino al dopoguerra. Nel 1954 Carlo Scarpa, imperniata su un supporto ligneo a ridosso di un pannello scuro, collocò la testa nella Sala Gaginiana. Iniziai a studiare le immagini policrome dei Gagini ai tempi della laurea (parzialmente confluita in GENOVESE 2006), ma il corpus documentario tramandatoci da Di Marzo è stato oggetto di specifica codifica testuale, all'interno del progetto di ricerca *Le voci del marmo*, per una pubblicazione a brevissimo termine sul sito *Lessico diacronico delle tecniche artistiche*, curato dalla Scuola Normale Superiore di Pisa.

¹³ DI MARZO 1880-1883, vol. II, doc. CCXXXV.

postici»¹⁴. Testa e braccia da farsi in altra materia, forse persino terracotta, benché ci risulti richiesta in combinazione composta solo per i ritratti dei defunti distesi dormienti su lustranti sepolcri di marmo, quindi in un contesto operativo e di aspettative figurative particolarmente attento alla somiglianza col vero volto, tanto da far ricorso – come è noto da Schlosser in poi – all'impronta in gesso e alla maschera mortuaria¹⁵.

La richiesta specifica, in sede contrattuale, di un'immagine «che si puosi facilmente vestire»¹⁶ da parte delle committenti senesi di Lorenzo di Mariano detto il Marrina conduce a rileggere con diverso spirito le annotazioni gestuali presenti in numerosi contratti registrati nell'isola nello stesso torno d'anni dell'immagine senese: il committente desiderava, ad esempio, che le mani fossero scolpite in modo tale da entrare in relazione con oggetti concreti (un'aspettativa precisa che abbiamo ritrovato, un secolo dopo, nelle madonne del Rosario d'area alpina, pronte a sostenere paffuti bambinelli su una sola mano appositamente aperta a conca). Anziché richiusa nel mondo delle idee, la forma della scultura, dunque, doveva fare i conti con l'intrusione di oggetti reali. Nel 1504 Antonello Gagini s'impegna a scolpire un'immagine in marmo della madonna «regentem in manu sinistra suum preciosissimum filium, et alia manus dextera sit apta ad regendum florem»¹⁷. Nel 1522 s'impegna a consegnare un'immagine in terracotta di san Michele Arcangelo «cum eius

¹⁴ DI MARZO 1880-1883, vol. II, doc. CXLII. L'immagine fu eseguita venticinque anni dopo dai figli interamente in marmo.

¹⁵ Ad esempio, i parenti del defunto Geronimo D'Andrea richiesero ad Antonello di fare «retrattum proprie persone ditti quondam domini defunti, de creta cotta, de proprio, ad similitudinem ditti quondam (quod retrattum debeant ditti spectabiles et magnifica colorari facere cum interventu ditti nobilis obligati)», da inserire entro un sontuoso monumento marmoreo, completo di armi ed epitaffi all'antica (DI MARZO 1880-1883, vol. II, doc. CCXXIX). Per il filone della scultura in cera, vastissimo, ci si limita a rimandare a SCHLOSSER 2011, con bibliografia interna.

¹⁶ Il rimando è all'Annunciata del Marrina (1524), discussa in GENOVESE 2011, pp. 139-150.

¹⁷ DI MARZO 1880-1883, vol. II, doc. XLVI.

brachio ad opus lancie et loco pro alis; et in altera manu taliter sit adaptata ditta ymago ut habeat tenere bilancias apto modo»¹⁸. Nel 1526 s'impegna a fornire a Ludovico Platamone vescovo di Siracusa tre figure in marmo, tra cui una santa Lucia «cum manu dextera ita quod possit detinere unum pugnalem pustizu, cum manu sinistra ita quod possit detinere unam coppam cum oculis intus, quod vasum marmoreum cum oculis teneatur conficere dictus magister», e una figura di san Marciano vescovo, «cum mitra et cappa frisata et laborata ad medium burcatum, et sup-tus cappam, chi demustra lu paliuni, et in manu possit tenere baculum pastorale postizum, et in dextra manu fieri debet chi demustra fari la benedictioni cum tucta la manu»¹⁹. Oggetti reali e pertinenti, il pastorale piuttosto che il piattino con gli occhi cavati, che concorrevano a rendere più vicine al vero, e più vive, le statue di cui parliamo.

Se inserito in una storia materiale più ampia, lo schizzo dell'immagine desiderata nella famosa lettera d'incarico con cui si chiese ai Fantoni bergamaschi una statua da vestire per la parrocchiale di Breno acquista un altro respiro: a discapito di altre informazioni, l'immagine – disegnata sbrigativamente dallo stesso redattore del contratto – è ben connotata come manichino dalla struttura a gerla, snodato alle spalle, ai gomiti, ai polsi e verrebbe da dire anche alle dita, per la minuzia con cui sono state tracciate le singole falangi a differenza di altre parti del corpo (i piedi, o alternativo appoggio, sono persino assenti)²⁰. La capacità di compiere gesti e assumere posizioni diversificate concorre, con la verosimiglianza dell'aspetto, all'illusione di vita che si attende dalle immagini sacre: un'illusione di vita richiesta per iscritto.

¹⁸ DI MARZO 1880-1883, vol. II, doc. LXXXIII.

¹⁹ DI MARZO 1880-1883, vol. II, doc. XCVII.

²⁰ La lettera d'incarico bergamasca, trascritta in BOSSAGLIA 1978, pp. 206-207 nella scheda riferita ad altra madonna, discussa in GENOVESE 2011 pp. 148-149, è riprodotta in FERRI PICCALUGA 1989, tav. 12 e in BORMETTI 2011, p. 109.

Note in corso d'opera

Si vuole adesso ritornare sulla madonna di Santa Maria della Misericordia di Correggio, oggetto di encomiabili recupero e restauro dieci anni or sono, e ai nostri occhi già interessante per molteplici aspetti, dalla collocazione entro un altare 'misto' con tenda di copertura (un sistema combinato di immagini e rituali efficace proprio nell'assegnare un forte valore di presenza al fulcro tridimensionale della rappresentazione) alla vestizione e rimodellazione con polimaterici inserti²¹. Non torneremo su quanto detto in termini di contesto e fruizione, ma credo sia il caso di accostare, a questa terracotta residuale assegnata a Desiderio da Settignano senza uniforme consenso, un'altra terracotta, attualmente in restauro ma già da tempo non visibile. Si tratta della *Madonna in trono adorante il Bambino*, proveniente dalla parrocchiale di Isola ed esposta nel 1965 al Museo Diocesano di San Miniato.

Assegnata a «scultore toscano sec. XV» nel bollettino che celebrava l'inaugurazione del museo, la terracotta, con tracce di antica policromia, sedeva su un trono ligneo²². Il compilatore della

²¹ Tra laterali e timpano dipinti dal Correggio, protetta per gran parte dell'anno liturgico da un gonfalone dipinto azionato da un meccanismo di slittamento a scomparsa, è documentata agli inizi del XVII secolo in Santa Maria della Misericordia (oggi nella chiesa dei SS. Quirino e Michele Arcangelo) una figura seduta di Madonna con Bambino, vestita e imparruccata, tratta da un busto quattrocentesco in terracotta policroma. L'attribuzione avanzata da G. Gentilini in *LA MADONNA DI SANTA MARIA DELLA MISERICORDIA* 2004a Desiderio da Settignano è rivista da FERRETTI 2007, p. 138, che, accostandole la *Figura femminile* di Berlino, allontana le due immagini dal milieu di Domenico di Paris (doc. 1443-1503) portandole verso uno scultore ferrarese attorno al 1455. Per il contesto di lettura di immagini simili cfr. GENOVESE 2011, pp. 38-39.

²² Dal «Bollettino della Accademia degli Euteleti della città di San Miniato. Dedicato all'apertura del Museo Diocesano d'Arte Sacra di San Miniato», a. XXIX, 1965, n. 66 (della nuova serie n. 38), tav. n. LV, scheda n. 84, p. 54. Il gruppo misura: cm 31 x 78 x 36; il trono in legno, coronamento ad arco a tutto sesto, due colonnini con fregi e girali sul fianco: cm 76 alla base, cm

scheda non doveva essere cieco a stimoli extraregionali se, commentando l'immagine, si lascia sedurre da un rimando alle Marie della Vita di Niccolò dell'Arca a Bologna²³. L'unica altra nota sull'immagine spetta a Roberto Paolo Ciardi, che riconduce l'iconografia rara, col Cristo infante dormiente e quasi deposto, e «il ben noto, rarefatto sorriso eginetico *trasformatosi* in smorfia schifiltosa», a una carsica matrice civitalesca²⁴. Non è oggi possibile vedere l'opera, custodita in un laboratorio di restauro ma in attesa dei fondi necessari perché partano i lavori, né averne fotografie migliori di quelle che in questa sede pubblichiamo, risalenti a mezzo secolo fa. Allo stato attuale è dunque opportuno sospendere qualsiasi ulteriore giudizio sull'opera, salvo ripromettersi di verificare, quando sarà possibile, quella consonanza di aspetto che mi induce ad accostare la madonna di Isola, già giudicata eccentrica – per i richiami ora a Niccolò dell'Arca ora ai Civitale – rispetto al canone fiorentino, a quella di Correggio, che Massimo Ferretti allontana da Desiderio da Settignano per avvicinarla a mani ferraresi attorno al 1455, mani tra le più eccentriche che la storia dell'arte vanta.

103 al vertice dell'arco, cm. 41 di profondità. I due colonnini sul fronte, a base ottagonale, misurano in altezza cm. 41.

²³ *Ibidem*. «L'immagine della Madonna, adorante il Bambino che tiene in grembo, promana la beata letizia e candore della Madre di Dio cantata dagli intagliatori lignei del periodo gotico, eppure qui lo stupore antico si umanizza nel gaudio dell'espressione rinascimentale. Si tratta, pensiamo, di un maestro fiorentino operante nelle pievi del contado attorno all'VIII decennio, il quale se non è stato aiutato, ha visto affacciarsi le teste delle Madonne fiorentine di Andrea della Robbia dai "tondi" del Loggiato nel 1470. Nella scultura mutila, risulta spezzato il braccio destro della Madonna e le mani sono prive delle dita, anche la testa del Bambino ha subito danni. Bello il particolare plastico, drammatico e fluido del manto della Vergine che ricorda l'agitarsi delle vesti nelle "Marie della Vita", di Niccolò dell'Arca a Bologna, 1463. Colori del trono: celeste, ocre rossa, oro. L'antica policromia delle due figure s'intravede sotto le spesse ridipinture. INEDITA».

²⁴ CIARDI 2013, p. 272

Bibliografia

- BORMETTI 2011 = F. Bormetti, *Statue vestite. Studi e ritrovamenti nelle valli dell'Adda e della Mera*, in *In confidenza col sacro. Statue vestite al centro delle Alpi*, catalogo della mostra (Sondrio, 10 dicembre 2011-26 febbraio 2012), a cura di F. Bormetti, Sondrio 2011, pp. 83-120.
- BOSSAGLIA 1978 = R. Bossaglia, *I Fantoni: quattro secoli di bottega di scultura in Europa*, Vicenza 1978.
- BOUCHER 1996 = F. Boucher, *Histoire du Costume en Occident des origines à nos jours*, Paris 1996.
- CASATI 2011 = A. Casati, *Madonne 'vestite a drappo' e 'vestite a pittura': tipologie e dispersioni tra Pavia e Milano*, in *In confidenza col sacro. Statue vestite al centro delle Alpi*, catalogo della mostra (Sondrio, 10 dicembre 2011-26 febbraio 2012), a cura di F. Bormetti, Sondrio 2011, pp. 233-240.
- CIARDI 2013 = R.P. Ciardi, *Congedo*, in *Visibile pregare. Arte sacra nella diocesi di San Miniato*, vol. III, a cura di R.P. Ciardi, A. De Marchi Ospedaletto (Pisa) 2013, pp. 269-272.
- IN CONFIDENZA COL SACRO 2011 = *In confidenza col sacro. Statue vestite al centro delle Alpi*, catalogo della mostra (Sondrio, 10 dicembre 2011-26 febbraio 2012), a cura di F. Bormetti, Sondrio 2011.
- DI MARZO 1880-1883 = G. Di Marzo, *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI*, Palermo 1880-1883, vol. 1 Testo e documenti, vol. 2 Documenti.
- FERRETTI 2007 = M. Ferretti, *La scultura: un filo tra le opere in mostra*, in *Cosmè Tura e Francesco del Cossa. L'arte a Ferrara nell'età di Borso d'Este*, catalogo della mostra (Ferrara, 23 novembre 2007-6 gennaio 2008), a cura di M. Natale, Ferrara 2007, pp. 125-41.
- FERRI PICCALUGA 1989 = G. Ferri Piccaluga, *Il confine del Nord. Microstoria in Vallecamonica per una storia d'Europa*, Boario Terme 1989.
- GENOVESE 2006 = V. Genovese, *Colore, brillio e lustro. I Gaggini e la percezione delle immagine depictae*, in «Ricerche di Storia dell'arte», 90, 2006, pp. 81-100.
- GENOVESE 2011 = V.E. Genovese, *Statue vestite e snodate. Un percorso*, Pisa 2011.
- LA MADONNA DI SANTA MARIA DELLA MISERICORDIA 2004a = *La Madonna di Santa Maria della Misericordia in Correggio*, catalogo della mostra (Correggio, 30 ottobre 2004-9 gennaio 2005), a cura di G. Gentilini, Correggio 2004.
- MADONNINE AGGHINDATE 2005 = *Madonnine agghindate: figure devozionali vestite dal territorio di Arezzo*, a cura di P. Refice, V. Conticelli,

- S. Gatta, catalogo della mostra (Anghiari, 7 aprile-18 settembre 2005; Cortona, 30 settembre-27 novembre 2005; Arezzo, 7 dicembre 2005-26 marzo 2006), Arezzo 2005.
- MANDELLI 2011 = M. Mandelli, *L'impronta di un'assenza. Fotografia e devozione*, in *In confidenza col sacro. Statue vestite al centro delle Alpi*, catalogo della mostra (Sondrio, 10 dicembre 2011-26 febbraio 2012), a cura di F. Bormetti, Sondrio 2011, pp. 141-165.
- NERI LAUSANNA 1999 = E. Neri Lausanna, *Tra arte e devozione: la tradizione dei manichini lignei nella scultura umbro-marchigiana della prima metà del Cinquecento*, in *Scultura e arredo in legno fra Marche e Umbria*, atti del convegno (Pergola, 24-25 ottobre 1997), a cura di G.B. Fidanza, Perugia 1999, pp. 23-30.
- PAGNOZZATO 1993 = R. Pagnozzato, *Madonne della laguna: simulacri da vestire dei secoli XIV-XIX*, Roma 1993.
- SCHLOSSER 2011 = J.von Schlosser, *Storia del ritratto in cera*, a cura di P. Conte, Macerata 2011.
- SCULTURE DA VESTIRE 2005 = *Sculture "da vestire": Nero Alberti da Sansepolcro e la produzione di manichini lignei in una bottega del Cinquecento*, a cura di C. Galassi, Perugia 2005.
- SICOLI 2011 = S. Sicoli, *Intorno ad una musa plebea*, in *In confidenza col sacro. Statue vestite al centro delle Alpi*, catalogo della mostra (Sondrio, 10 dicembre 2011-26 febbraio 2012), a cura di F. Bormetti, Sondrio 2011, pp. 167-178.
- SILVESTRINI, GRI, PAGNOZZATO 2003 = E. Silvestrini, G.P. Gri, R. Pagnozzato, *Donne, madonne, dee. Abito sacro e riti di vestizione, gioiello votivo, "vestitrici": un itinerario antropologico in area lagunare veneta*, Padova 2003.
- STATUE SACRE VESTITE 2014 = *Statue sacre vestite. Studi interdisciplinari per conoscere e meglio tutelare*. Atti della Giornata di Studi, Fondazione Arte della Seta Lisio, a cura di P. Marabelli, Firenze 2014.
- VESTIRE IL SACRO 2011 = *Vestire il sacro. Percorsi di conoscenza, restauro e tutela di Madonne, Bambini e Santi abbigliati*, a cura di L. Bortolotti, Bologna 2011.

Didascalie

- Fig. 1. MVSA, *In confidenza col sacro. Statue vestite al centro delle Alpi*: parete con carrellata di acconciature (©Francesca Bormetti).
- Fig. 2. Scultore lombardo, *Madonna di Linarolo*, seconda metà del XVII secolo, legno policromo. Pavia, Seminario Vescovile (già Linarolo, chiesa di S. Antonio). (© Alessandra Casati).
- Fig. 3. Scultore bergamasco, *Madonna del Rosario*, 1650 ca., legno policromo. Bergamo, Museo Adriano Bernareggi (già Zogno, parrocchiale). (© Francesca Bormetti).
- Fig. 4. Scultore lombardo, *Madonna del Rosario*, 1642-1643, legno policromo. Era di Samolaco (Sondrio), località Paiedo, chiesa di San Francesco d'Assisi. (© Massimo Mandelli).
- Fig. 5. Scultore fantoniano, *Madonna del Rosario*, 1620-1650, legno policromo. Collezione privata (già Botticelli Antiquaria, Firenze).
- Fig. 6. *Lettera d'incarico per una madonna da vestire (dettaglio)*, Bergamo, Archivio Fantoni (© Fondazione Rovetta).
- Fig. 7-8-9. Scultore ferrarese, *Madonna con Bambino*, 1455 ca., h. cm 65, terracotta policroma. Correggio (Reggio Emilia), Collegiata dei SS. Quirino e Michele Arcangelo.
- Fig. 10. Scultore toscano (?), *Madonna con Bambino*, 1450-1460, terracotta policroma. San Miniato (Pisa), località Isola, parrocchiale.





2



3



4



5



6



7



8



9



10