



diritto & religioni

Semestrale
Anno XVI - n. 1-2021
gennaio-giugno

ISSN 1970-5301

31



**LUIGI
PELLEGRINI
EDITORE**

Diritto e Religioni
Semestrale
Anno XVI – n. 1-2021
Gruppo Periodici Pellegrini

Direttore responsabile
Walter Pellegrini

Direttore fondatore
Mario Tedeschi †

Direttore
Maria d'Arienzo

Comitato scientifico

F. Aznar Gil, A. Albisetti, A. Autiero, R. Balbi, G. Barberini, A. Bettetini, F. Bolognini, P. Colella, O. Condorelli, P. Consorti, R. Coppola, G. Dalla Torre del Tempio di Sanguinetto †, G. Dammacco, P. Di Marzio, F. Falchi, A. Fuccillo, M. Jasonni †, G. Leziroli, S. Lariccia, G. Lo Castro, M. F. Maternini, C. Mirabelli, M. Minicuci, R. Navarro Valls, P. Pellegrino, F. Petroncelli Hübler, S. Prisco, A. M. Punzi Nicolò, M. Ricca, A. Talamanca, P. Valdrini, G.B. Varnier, M. Ventura, A. Zanotti, F. Zanchini di Castiglionchio

Struttura della rivista:

Parte I

SEZIONI

Antropologia culturale

Diritto canonico

Diritti confessionali

Diritto ecclesiastico

Diritto vaticano

Sociologia delle religioni e teologia

Storia delle istituzioni religiose

DIRETTORI SCIENTIFICI

M. Minicuci

A. Bettetini, G. Lo Castro

L. Caprara, V. Fronzoni

A. Vincenzo

M. Jasonni †

G.B. Varnier

V. Marano

M. Pascali

R. Balbi, O. Condorelli

Parte II

SETTORI

Giurisprudenza e legislazione amministrativa

Giurisprudenza e legislazione canonica e vaticana

Giurisprudenza e legislazione civile

*Giurisprudenza e legislazione costituzionale
e comunitaria*

Giurisprudenza e legislazione internazionale

Giurisprudenza e legislazione penale

Giurisprudenza e legislazione tributaria

RESPONSABILI

G. Bianco, R. Rolli,

F. Balsamo, C. Gagliardi

M. Carni, M. Ferrante, P. Stefani

L. Barbieri, Raffaele Santoro,

Roberta Santoro

G. Chiara, C.M. Pettinato, I. Spadaro

S. Testa Bappenheim

V. Maiello

A. Guarino, F. Vecchi

Parte III

SETTORI

*Lettere, recensioni, schede,
segnalazioni bibliografiche*

RESPONSABILI

M. d'Arienzo

AREA DIGITALE

F. Balsamo, A. Borghi, C. Gagliardi

Comitato dei referees

Prof. Angelo Abignente – Prof. Andrea Bettetini – Prof.ssa Geraldina Boni – Prof. Salvatore Bordonali – Prof. Mario Caterini – Prof. Antonio Giuseppe Maria Chizzoniti – Prof. Orazio Condorelli – Prof. Pierluigi Consorti – Prof. Raffaele Coppola – Prof. Giuseppe D’Angelo – Prof. Carlo De Angelo – Prof. Pasquale De Sena – Prof. Saverio Di Bella – Prof. Francesco Di Donato – Prof. Olivier Echappè – Prof. Nicola Fiorita – Prof. Antonio Fuccillo – Prof.ssa Chiara Ghedini – Prof. Federico Aznar Gil – Prof. Ivàn Ibàn – Prof. Pietro Lo Iacono – Prof. Carlo Longobardo – Prof. Dario Luongo – Prof. Ferdinando Menga – Prof.ssa Chiara Minelli – Prof. Agustin Motilla – Prof. Vincenzo Pacillo – Prof. Salvatore Prisco – Prof. Federico Maria Putaturo Donati – Prof. Francesco Rossi – Prof.ssa Annamaria Salomone – Prof. Pier Francesco Savona – Prof. Lorenzo Sinisi – Prof. Patrick Valdrini – Prof. Gian Battista Varnier – Prof.ssa Carmela Ventrella – Prof. Marco Ventura – Prof.ssa Ilaria Zuanazzi.

Direzione e Amministrazione:

Luigi Pellegrini Editore

Via Camposano, 41 (ex via De Rada) Cosenza – 87100

Tel. 0984 795065 – Fax 0984 792672

E-mail: info@pellegrinieditore.it

Sito web: www.pellegrinieditore.it

Indirizzo web rivista: <https://www.pellegrinieditore.it/diritto-e-religioni/>

Direzione scientifica e redazione

I Cattedra di Diritto ecclesiastico Dipartimento di Giurisprudenza

Università degli Studi di Napoli Federico II

Via Porta di Massa, 32 Napoli – 80134

Tel. 338-4950831

E-mail: dirittoereligioni@libero.it

Sito web: <https://dirittoereligioni-it.webnode.it/>

Autorizzazione presso il Tribunale di Cosenza.

Iscrizione R.O.C. N. 316 del 29/08/01

ISSN 1970-5301

Classificazione Anvur:

La rivista è collocata in fascia “A” nei settori di riferimento dell’area 12 – Riviste scientifiche.

La Madre nell'arte figurativa dall'antichità al Novecento: religiosità, devozione popolare e divieti

The Mother in figurative art from antiquity to the twentieth century: religiosity, popular devotion and prohibitions

DANIELA TARDITI

RIASSUNTO

Nell'ampio panorama dell'iconografia sacra si annoverano diverse raffigurazioni della Madonna del latte, realizzate prevalentemente tra il tardo Medioevo e il 1600. Dipinte o affrescate in chiese, abbazie ed edicole votive, le immagini della Madre che allatta, derivanti dai modelli bizantini più stilizzati della Galaktotrophousa, vennero rappresentate largamente nella penisola, divenendo oggetto di preghiera e venerazione. In questo lavoro si intende descrivere questo tipo di iconografia mariana, caratterizzata da un profondo significato simbolico ed evocativo della figura della madre. Risalendo fino alle più antiche raffigurazioni di nutrici legate al mondo greco-romano fino alle numerose immagini cristiane della Vergine che allatta il Bambino, si approfondiscono i diversi mutamenti figurativi della rappresentazione sacra nel tempo, anche attraverso i limiti e divieti conseguenti alle disposizioni del Concilio di Trento, fino all'evoluzione successiva.

PAROLE CHIAVE

Madonna del latte; Virgo lactans; iconografia sacra; raffigurazioni di antiche nutrici; Concilio di Trento

ABSTRACT

In the broad panorama of sacred iconography, there are various depictions of the Madonna del latte (Madonna of the milk), made mainly between the late Middle Ages and the 17th century. Painted or frescoed in churches, abbeys and votive aedicules, the images of the nursing Mother, derived from the more stylised Byzantine models of the Galaktotrophousa, were widely represented throughout the peninsula, becoming object of prayer and veneration. The aim of this essay is to describe this type of Marian iconography, characterised by a profound symbolic and evocative meaning of the figure of the mother. From the earliest depictions of nurturers in the Greco-Roman world to the numerous Christian images of the Virgin nursing the Child, the work explores the various figurative changes in sacred representation over time, also through the limits and prohibitions imposed by the Council of Trent and the subsequent evolution.

KEYWORDS

Madonna del latte; Virgo lactans; sacred iconography; depictions of ancient nurturers; Council of Trent

SOMMARIO: 1. Introduzione – 2. Dai modelli del mondo antico all'iconografia cristiana fino al 1600: la scultura e la pittura – 3. Dalla Riforma alla Controriforma, il Cinquecento tra rigore e riorganizzazione – 4. Un'effigie simbolica, comprensibile e universale.

1. Introduzione

Nel variegato e ricco panorama dell'iconografia sacra si ritrovano un discreto numero di raffigurazioni artistiche della cosiddetta Madonna del latte, risalenti prevalentemente al periodo compreso tra il tardo Medioevo ed il '600.

Intenta ad allattare Gesù, in posizione china o frontale, assisa in trono o leggermente reclinata, in primo piano o di profilo, la Vergine è sempre raffigurata coperta da vesti rosse, blu o dorate, in alcuni casi non rari circondata da altre figure di santi o beati, e con i seni o un seno scoperto per nutrire il Bambino.

Rappresentate in numerosi dipinti e, più raramente, affrescate, le Madonne del latte si conservano oltre che nelle chiese, più spesso in abazie e nelle chiesette di campagna o dei piccoli borghi disseminati nelle diverse province italiane, oggetto di sentita devozione in particolare nel Centro e nel Sud-Italia.

In Calabria, Basilicata e Sicilia, ad esempio, sono presenti alcune di queste effigi, distribuite sia nelle zone costiere che nell'entroterra, a dimostrazione di come il modello iconografico sia stato variamente adottato ed applicato nell'Italia meridionale.

Sono conosciute un certo numero di queste icone risalenti a diversi periodi storici, realizzate con tecniche via via più perfezionate, ma di tutte, sia quelle attribuite a pittori più noti che ad autori sconosciuti, colpisce la semplicità e la spontaneità delle figure della Madre e del Figlio, quasi sempre emergenti rispetto alle altre immagini o al restante contesto della composizione.

Più antico di quanto non si creda, questo soggetto ritrova i suoi più risalenti archetipi nelle rappresentazioni parietali pittoriche e scultoree del mondo classico, i cui prototipi e modelli, come noto, furono spesso trasfusi, adattati e riprodotti, adeguandoli al mutato credo, nell'arte cristiana dall'epoca paleocristiana fino all'età moderna.

Ancora più singolari e suggestive le Madonne del latte affrescate sulle pareti delle piccole chiese ed abazie o nelle edicole votive situate nelle aree

rurali. Trattandosi infatti di una tecnica più antica rispetto alla pittura su tela, e sebbene non perfezionata come questa, le figure incise e decorate racchiudono in sé qualcosa di più arcaico e naturale per i colori impressi sulla parete a testimoniare l'antichità e la devozione del culto mariano.

Derivante dai modelli bizantini più stilizzati ed appiattiti della *Galaktotrophousa*¹, di espressione più distante e severa, la *Virgo Lactans* si affaccerà in Italia nel Duecento, ma la sua raffigurazione perderà l'antica severità solo nel secolo successivo², divenendo oggetto di particolare e sentita religiosità popolare per un'immagine di forte espressività e significato.

Con questo saggio si intende offrire uno spaccato dell'interessante iconografia mariana, esplorando il suo significato simbolico ed evocativo e ripercorrendo, per quanto possibile, le forme più risalenti di raffigurazioni antiche di nutrici fino a giungere alle immagini cristiane della Vergine, analizzando i mutamenti figurativi della rappresentazione sacra nel tempo, anche attraverso le disposizioni del Concilio tridentino, fino all'evoluzione successiva.

2. *Dai modelli del mondo antico all'iconografia cristiana fino al 1600: la scultura e la pittura.*

Che alcuni modelli rappresentativi, temi e figure di origine greco-romana siano stati trasfusi ed adottati, adattandoli al diverso mondo culturale, nell'iconografia rappresentativa cristiana, appare evidente. Così non solo diverse manifestazioni e tradizioni culturali pagane, cerimonie e riti processionali, alcuni dei quali spesso al confine tra il sacro ed il profano, costituiscono materia di indagine storica ed antropologica, ma anche talune espressioni figurative del Cristianesimo, soprattutto delle origini, collocandosi temporalmente in un *continuum* con l'età romana e la sua storia, imperniatasi su un sostrato di tradizioni etrusche, greche ed italiche, appaiono influenzate, seppure solo astrattamente, da quest'ultima.

Il soggetto della madre intenta ad allattare la prole, in ogni caso, non è nuovo. Così, ad esempio, in modo straordinariamente simile, non è infrequente potere cogliere una certa forza evocativa ed una sintomatica espressività già nelle prime manifestazioni artistiche ancora più antiche, e forse meno note, delle figure fittili³ di terracotta risalenti al II millennio a.C. in cui, seppure in

¹ Γαλακτοτροφούσα: *Colei che allatta.*

² Cfr. VICTOR LASAREFF, *Studies in the iconography of the Virgin*, in *The art Bulletin* 20, N1, 1938, pp. 35-436.

³ *Lizard Figurines*, figurine a lucertola (Baghdad, Iraq Museum): figure fittili scoperte ad UR, in

forma ancora primordiale e non del tutto definita, si possono individuare le prime forme di nutrici che allattano.

Tra le più interessanti testimonianze del mondo antico affiorano la divinità, adorata in Mesopotamia, *Ishtar*⁴ mentre allatta, la dea egizia Iside che allatta il figlio *Horus*, seduto sulle sue ginocchia, soggetto riprodotto anche in una pittura murale scoperta a *Karanis (Fayum)*. Rappresentazioni di donne con i seni scoperti risalgono infatti ad età antichissime, se si pensa alle piccole sculture cicladiche della dea Madre del 2000 a.C., protettrice della fecondità, o alla statuetta in ceramica nota come la *dea dei serpenti* del 1600 a.C., ritrovata nel 1903 nella camera sotterranea del tesoro del santuario del palazzo di Cnosso, nell'isola di Creta, dall'archeologo inglese Arthur Evans.

Ed è probabilmente al 550 a.C. circa che bisogna ricollegare la statua in calcare dipinto rinvenuta a *Megara Hyblaea* raffigurante una *Kourotrophos*⁵, dea madre che allatta due neonati seduta in trono. La statua acefala, coperta da un pesante telo, che lascia intravedere le mani, i piedi ed il petto, reca addosso due piccole figure, denotando un'influenza della scultura di Samo e Mileto. Il suo culto fu poi trasfuso in quello frigio di Cibele, e di altre divinità adorate nei templi di Roma, influenzata dalla cultura orientale, dove diverse opere riproducevano lo stesso tema.

A *Praeneste* (Palestrina), in un luogo venerato, recintato da limiti sacri, presso il Tempio di Giove Fanciullo, la Fortuna Primigenia, come scriveva Cicerone, era rappresentata con in grembo Giove fanciullo, allattato insieme a Giunone. Lì il dio, aggiungeva lo scrittore ed oratore romano, “*effigiato come lattante [...] è adorato con grande devozione dalle madri*”⁶.

Sono così immortalate, sebbene in un diverso significato allegorico e simbolico, la divinità italica della *Mater Matuta*⁷, la dea romana Anna Perenna,

Iraq e risalenti al IV millennio a.C. In particolare, la figurina in terracotta proveniente dalle sepolture dell'epoca di *Obeid* (già espressione di forme più allungate, essenziali e lineari del periodo precedente, rispetto alle sculture di *Halaf* e alle figurine di Samarra) in forma di nutrice che allatta il suo piccolo e che “*illustra per la prima volta un aspetto della natura e della fertilità assolutamente inedito*”. (Cfr. SEBASTIANO SOLDI, *La Cultura di Obeid: le figurine fitili*, in *La Grande Storia dell'Arte*, 14 – *Arte del vicino Oriente*, Roma, 2003, p. 25.

⁴ Alla dea erano dedicati diversi templi.

⁵ *Κουροτρόφος*. Fu rinvenuta in una tomba con vasi del 550 a.C. a seguito di scavi del 1952, ed è oggi esposta nel Museo archeologico Paolo Orsi di Siracusa.

⁶ CICERONE, *De Divinatione*, II 41,85.

⁷ Diverse sono le statue in tufo, simbolo di fecondità e della nascita, riproducenti una madre in trono con uno o più bambini in grembo, consistenti in *ex voto* offerti in segno di ringraziamento per la fecondità delle donne (VI-II sec. a.C.), ritrovate nei pressi dell'antica Capua, oggi conservate al Museo Provinciale di Capua. Cfr. sul tema, AMEDEO MAIURI, *Aspetti e problemi dell'archeologia campana*, in *Historia* 4, n. 1, 1930, pp. 50-82.

nutrice di Giove, celebrata il 15 marzo in un bosco vicino al Tevere, e Cerere, così come molte altre dee pagane.

Le raffigurazioni della Madonna allattante risultano essere tra quelle più risalenti ritrovandosi la stessa figura anche dipinta su una parete delle catacombe romane di Priscilla del III secolo d.C.. Si tratta della “*più antica rappresentazione di Maria che allatta Gesù Bambino*”⁸.

E diverse manifestazioni copte egiziane, steli funerarie cristiane raffiguranti la Madre con il Bambino ed icone con Madonne orientali effigiate, dopo la diffusione del Cristianesimo, nel VI-VII secolo d.C., ripetono lo stesso motivo che “*appare già affermato in Egitto nella Madonna di Saqqàrah*”⁹.

“*C’è una vasta letteratura che attesta il rapporto tra il culto del latte della Madonna e il passaggio dei crociati in Terra Santa e ciò contribuisce a consolidare quel legame tra Oriente ed Occidente in riferimento alla figura e al simbolismo della Madonna allattante*”¹⁰.

Tra gli affreschi della Chiesa di Santa Lucia alle Malve, struttura cenobitica scavata nella roccia, sede della comunità benedettina femminile di Santa Lucia nel Vulture, risalente all’VIII secolo, si trova una bellissima Madonna in trono allattante del 1270 circa. Nei preziosi dipinti che ornano le nicchie poste lungo le navate della chiesa rupestre appaiono, oltre alla figura soave e armoniosa della Madonna del latte e a Santa Lucia, anche San Giovanni Battista, San Michele arcangelo e San Nicola.

Lo stesso motivo figurativo fu richiamato in forme diverse anche su altri materiali come la pregevole tavola dipinta a tempera di Fossa, in Abruzzo, risalente al 1283, in cui una Madonna in trono, dunque in posizione frontale, con i tratti del viso stilizzati ed allungati ed avvolta in un mantello rosso, allatta il Bambino, o come quella leggiadra ed elegante di Neroccio di Bartolomeo de’ Landi nel grossetano¹¹, vero e proprio capolavoro risalente alla fine del Quattrocento, che domina la parte centrale di un polittico che doveva essere certamente più ampio.

A seguito delle tipologie “*solenni e ieratiche delle Madonne in Maestà, scolpite sui timpani delle chiese gotiche*”, e del rinnovamento della tradizionale iconografia sulla scia di Cimabue, Giotto, Duccio di Buoninsegna e Simone Martini, “*si sviluppava così un tipo iconograficamente più umano di*

⁸ RENATO PISANI, *Maria nell’arte. Iconografia e iconologia mariana in venti secoli di Cristianesimo*, Roma, 2000, p. 13.

⁹ VITTORIO BARTOLETTI, *La Madonna con il bambino in un papiro copto di Antinoe*, in *Studi in onore di Luisa Banti*, Roma, 1965, pp. 29-31.

¹⁰ FIAMMETTA RICCI, *Immagini, immaginario e potere. Madonne d’Abruzzo tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di EAD., *Il corpo nell’immaginario: simboliche politiche e del sacro*, Roma, 2012, p. 242.

¹¹ Nella chiesa della S.S. Annunziata di Magliano (Grosseto).

Madonna, che ebbe nell'arte occidentale variazioni infinite, tra le quali si distinguono la Madonna del latte o dell'umiltà e la Madonna del roseto"¹².

Meno rilevante il ruolo della Madre nelle raffigurazioni del primo Cristianesimo, "il motivo della Vergine cha allatta ricompare in Italia nel XII secolo (per esempio nel mosaico di S. Maria in Trastevere), per poi diventare importantissimo nell'arte del '300 a Siena"¹³, periodo in cui tali effigi si moltiplicarono. Sembra infatti che, all'epoca, questo soggetto fosse fonte di adorazione popolare e che soprattutto le donne che desiderassero avere un figlio o le partorienti si rivolgessero a lei in preghiera in segno di protezione.

La larga diffusione di queste icone nel Trecento è da riconnettere alla tipologia della *Virgo Galaktotrophousa*, "remoto modello di cui si può ipotizzare sia avvenuta una vera e propria migrazione dall'originario Oriente bizantino verso l'Europa [e] che si diffonderà in Italia, specie nel Meridione, e in tutte quelle aree di diretta influenza costantinopolitana, soltanto verso il XII secolo anche in conseguenza della prima crociata"¹⁴.

Molto presente in Toscana, tale tipo di figurazione parietale o scultorea¹⁵ si propagò maggiormente nel periodo tra il Trecento e il Cinquecento, costituendo un "paradigma iconografico in cui si esalta l'umanità della Madre, ad emblema e raffigurazione dell'umanizzazione del Sacro"¹⁶ almeno "sino a quando con la Controriforma non viene proibito questo tipo di raffigurazione della Vergine, perché considerato sconveniente"¹⁷.

Il soggetto, insomma, probabilmente irradiatosi dalla Palestina e conosciuto attraverso le rotte dai porti orientali verso Venezia, venne riproposto ampiamente dalla prima età cristiana al Seicento, in quasi tutte le regioni italiane, dal Trentino alla Sicilia¹⁸, al Lazio¹⁹, dove si trova, ad esempio, la Madonna tardogotica

¹² *Nuova Enciclopedia Universale Rizzoli Larousse*, XII, Milano, 1993 rist., p. 218.

¹³ LARISSA BONFANTE, *Iconografia delle madri: Etruria e Italia antica*, a cura di ANTONIA RALLO, *Le donne in Etruria*, Roma, 1989, p. 105.

¹⁴ JACOPO CASSIGOLI, *Ecce Mater: la Madonna del Latte e le sante galattofore: arte, iconografia e devozione in Toscana fra Trecento e Cinquecento*, Firenze, 2009, p. 28.

¹⁵ Si veda, tra le altre, la *Madonna del latte* di Nino e Andrea Pisano, 1350 (scultura in marmo per la Chiesa di Santa Maria della Spina), oggi al Museo nazionale di San Matteo, Pisa.

¹⁶ Recensioni bibliografiche (JACOPO CASSIGOLI, *Ecce Mater, cit.*), in «Studi etno-antropologici e sociologici», Vol., 38, Napoli, 2010, p. 89.

¹⁷ *Ivi*, p. 88

¹⁸ Si veda, ad esempio, il dipinto con Maria, madre della Santa montagna, nota come *Madonna di Custonaci*, conservato nel Real Duomo di Erice.

¹⁹ Per esempio, la *Madonna del latte* di Antoniazio Romano (tempera su tavola, 1464, Museo civico di Rieti). O le sei Madonne del latte facenti parte di un ciclo pittorico di raffigurazioni, che copre il periodo tra il '200 e il '500, raffigurate nella cripta medievale della chiesa di San Luca evangelista di Maranola di Formia. Madonne sedute in trono, con le vesti dai colori forti, due delle quali

di Rieti che allatta il Bambino su uno sfondo dorato, ed un fedele inginocchiato ai suoi piedi di piccole dimensioni, fino in Calabria²⁰, dove a Cosenza è venerata la *Madonna del Pilerio*, patrona della città, rappresentata in una preziosa icona bizantina dell’XII secolo. La Madonna con il Bambino, esempio di notevole bellezza della *Galaktotrophousa*, è considerata miracolosa per avere salvato la città dalla pestilenza del 1565, attirando su di sé la terribile malattia contagiosa, e dalla furia dei terremoti ivi abbattutisi nel 1783 e 1854. Di estrema suggestione, coperta da un mantello rosso sulla veste blu, su uno sfondo dorato, tipico delle icone bizantine e orientali, emerge stilizzata, dai tratti affusolati e con lo sguardo rivolto allo spettatore. E per citare nella stessa regione un altro caso di sintomatica bellezza, la *Madonna Nera* della chiesetta di Capo Colonna²¹ di fronte al mare, della seconda metà del Quattrocento, oggetto di sentita venerazione da parte del popolo crotonese, avvolta nell’abito scuro, ma ispirata all’estetica e al gusto raffigurativo bizantino, dipinta in piedi mentre allatta Gesù.

Una figura, quella della Madonna del latte, “*elaborata nell’alveo della tradizione bizantina, (...) evocativa raffigurazione della maternità [che] ha*

“dell’Umiltà” adagiate per terra e sedute su un cuscino. Tra i santi raffigurati nella cripta si trova anche San Giovanni Battista.

²⁰ Tra le altre, una *Madonna del latte* del 1834, di Raffaele Maria Luigi Aloisio, collezione privata (CS). Cfr. ENZO LE PERA, *Gli artisti della Calabria*, Dizionario degli artisti calabresi dell’Ottocento e del Novecento, Cosenza, 2013.

Una *Madonna del Latte* è affrescata sulla parete di un’antica chiesetta, oggi abbandonata e sconosciuta, un tempo parrocchia dedicata al culto di San Giovanni Battista nella contrada Motta del comune di Dipignano (CS). La struttura, che sorge in una amena contrada rurale, è poco discosta dal corso del torrente Jassa, affluente del fiume Busento. Ai piedi dell’immagine sacra appaiono le anime del purgatorio imploranti e fra le fiamme. Sul tema, si veda DANIELA TARDITI, *La Madonna del latte: rappresentazione figurativa e devozione popolare. L’affresco della chiesa di San Giovanni Battista a Dipignano* in «Rogerius», XIX, 2, 2016, pp. 17-31.

Ed un’icona conservata nel Santuario della Madonna del Ponte di Squillace (CZ), dove la Vergine allatta il bambino, mentre le anime del purgatorio sono avvolte dalle fiamme, e su di esse scende il latte della Vergine, per questo chiamata anche *Madonna del Rinfresco*. La costruzione si trova nei pressi del ponte sotto il quale i due fiumi Ghetterello e Alessi, che bagnano la cittadina, confluiscono, e il ritrovamento dell’icona è legato alla memoria tramandata di un miracolo.

Fonte di adorazione ed oggetto di pellegrinaggi è poi la Basilica della *Madonna del Porto* di Gimigliano nel catanzarese, legata alla tradizione di diversi miracoli della Vergine, ritratta come Madonna del latte. L’opera che si richiama nell’iconografia alla Madonna di Costantinopoli, di cui riproduce l’effigie risalente al 1626, in cui sono ritratti la Madre ed il Bambino entrambi con lo sguardo rivolto allo spettatore, secondo la tradizione sarebbe stata completata miracolosamente. La chiesa è ubicata in una zona di montagna ricca di castagneti e nei pressi del fiume Corace.

²¹ La *Madonna Nera* di Crotona è considerata “protettrice del latte” e ad essa si rivolgono in preghiera le madri scongiurando la nascita di un figlio prematuro; “*innumerevoli sono i rituali, d’origine o magica o mitologica, che in tutt’Italia ancora si tramandano per stimolare la produzione di latte nelle puerpere: a Capo Colonna la pratica sembra derivare direttamente dalla leggenda di Ercole (o Eracle) allattato da Era*”. FRANCESCO GRISI, *Leggende e racconti popolari della Calabria*, Newton & Compton, 1987, p. 239.

una remota e problematica genesi iconografica, testimone di quella densa materia sincretica di cui è impastato il Cristianesimo fin dalle origini”, derivata “dall’attenzione a quell’innovativa percezione del corpo che verrà a definirsi specie a seguito della rivoluzione francescana, alla quale in buona sostanza dobbiamo quel linguaggio empatico cui compiutamente pervennero a Firenze e Siena le arti visive con Giotto e i Lorenzetti”.²² Non a caso al 1485 appartiene una *Vergine in trono con bambino e i santi Giovanni Battista e Giovanni Evangelista*, rappresentata in procinto di nutrire al seno il Bambino, in un momento in cui “la dottrina non ancora codificata della Chiesa, era oggetto di devozione nei paesi nordici²³ e cara all’Ordine dei francescani cui apparteneva papa Sisto IV”²⁴

Nel corso del tempo le Madonne del latte, caratterizzate da un’espressione meno severa rispetto ai prototipi iniziali di matrice bizantina, saranno avvertite come vicine al fedele ed in grado di comunicare più efficacemente l’umanità di Cristo, non disgiunta dal messaggio salvifico che in lui si incarna. Una figura, insomma, di forte significato e vicina alle vicende umane perché colta nel momento più espressivo della maternità e, nello stesso tempo, sacra e venerabile. Non è un caso che alcune di queste immagini siano state dipinte come Madonne dell’Umiltà, sedute per terra e più spesso su un cuscino, forma rappresentativa maggiormente diffusa alla fine del XIV secolo.

Anche l’espressione ed i tratti somatici della Madonna e del Bambino andranno perfezionandosi nel tempo, venendo entrambi ritratti con lo sguardo rivolto allo spettatore, in una connessione forte e simbolica con il fedele, cui è rivolto il messaggio benedicente.

Nel campo della scultura Tino di Caimano²⁵ realizzò la *Carità* come una donna con i seni scoperti nell’atto di allattare i due bambini che ha in grembo: figura di una certa volumetria e plasticità, con cui l’autore, discostandosi dai canoni interpretativi del proprio maestro Giovanni Pisano, rivela una ormai raggiunta e libera capacità di espressione.

Una bellissima *Madonna del Latte*, molto nota, venne dipinta nel 1330 circa da Ambrogio Lorenzetti²⁶.

²² JACOPO CASSIGOLI, *Ecce M....*, cit., p. 28 e ssg.

²³ Il committente Agnolo Bardi aveva avuto legami commerciali ed interessi con l’Inghilterra. Nota come *Madonna Bardi*, e commissionata al pittore Sandro Botticelli per la cappella di famiglia nella Chiesa di Santo Spirito di Firenze, l’opera fu poi venduta ad un antiquario nel 1825, e successivamente acquistata a Berlino, ove è oggi esposta nel *Staatliche Museen Gemäldegalerie*. CFR. CARLO BO, GABRIELE MANDEL, *L’opera completa del Botticelli*, Milano, 1967.

²⁴ SILVIA MALAGUZZI, *Botticelli*, L’artista e le opere, Giunti, Firenze, 2003, pp. 101-102.

²⁵ Tino di Caimano, *Carità*, 1321-1323, Museo Bardini, Firenze.

²⁶ Ambrogio Lorenzetti, *Madonna del latte*, 1330 circa, Pal. Arcivescovile, Siena.

Essa ha il volto ruotato e reclinato, con gli occhi bassi ma rivolti al Figlio, la veste dai colori accesi, lo sfondo dorato, lasciando trasparire, dai tratti somatici e dalle mani, un'influenza giottesca. Colpiscono lo spettatore i volti belli ed armoniosi del Bambino e della Madonna. Una Madonna assorta e delicata.

Nel '400 una *Madonna con il bambino e gli angeli musicanti*²⁷ è ritratta invece col volto severo mentre allatta Gesù che ha sul capo l'aureola, rivolto con le spalle verso chi guarda, circondato da angeli, opera di Marco Zoppo. Si tratta di una Madre molto austera e più perfezionata nelle forme, posta di sbieco, ma con lo sguardo fermo e di superba eleganza, e compresa in un'edicola ornata da elementi vegetali e da frutti.

Più tardi, in un'opera del 1435-37 di Rogier Van der Weyden, *San Luca ritrae la Madonna*²⁸, espressione della pittura fiamminga, una Madonna straordinariamente umana, dai tratti semplici e delicati, allatta Gesù. Vestita come una donna dell'epoca, in abito scuro, ha gli occhi abbassati e rivolti solo a lui. La semplicità dei tratti e la naturalezza del gesto restituiscono l'idea d'una scena di vita quotidiana apparendo la Vergine come una donna comune e di forte dignità. Le tinte sono scure, le figure sono collocate in un interno e sullo sfondo una finestra permette di ammirare un corso d'acqua.

Documentazione "quasi fotografica", tipica del realismo fiammingo²⁹.

Molto più regale la Madonna del latte, nota come *Madonna di Lucca*, opera del pittore fiammingo *Jan van Eyck*, oggi conservata nel *Städelsches Kunstinstitut* di Francoforte, datata 1433-36, di cui colpisce lo scenografico ed ampio mantello rosso di Maria.

La *Madonna Litta* di Leonardo del 1490 circa è l'esempio più soave ed elegante di tale forma espressiva per la contemplazione della Madre di fronte al Bambino³⁰.

Nel corso del '500 molte di queste icone vennero realizzate in Lombardia; tra di esse quella attribuita a Bernardino Luini³¹, dalla serena espressione e dai toni cromatici piacevoli.

Un tema che anche la scultura seppe rendere molto espressivo, come fece Michelangelo con la *Madonna Medici*, opera non finita del 1534, ma di grande plasticità.

Da Vincenzo Foppa fino a tutto il Seicento sono documentate queste im-

²⁷ 1453-1455, *Musée du Louvre*, Parigi.

²⁸ Museo dell' *Ermitage*, San Pietroburgo.

²⁹ CRISTINA BUCCI, *La quotidianità del sacro nella pittura fiamminga*, in *La Grande Storia dell'Arte*, vol. 3- Il Quattrocento, parte I, p. 188.

³⁰ Museo dell' *Ermitage*, San Pietroburgo.

³¹ 1465-1532, Bernardino Luini, (Pinacoteca Ambrosiana, Milano).

magini, anche se non mancano esempi di rappresentazioni non sacre, ma evocative e simboliche della maternità.

Nel noto dipinto ad olio della *Tempesta*³² di Giorgione, ad esempio, l'artista colloca una donna seduta e coperta da un piccolo drappo bianco, colta nell'atto di allattare un bambino. Tra le varie interpretazioni dell'enigmatico quadro "si è proposto di vedere (...) Adamo ed Eva dopo la cacciata dal Paradiso Terrestre – il fulmine rappresenterebbe l'ira divina – e dunque un invito a meditare sul dolore dell'uomo e sulla necessità della Redenzione"³³.

Correggio dipingerà una *Madonna del latte* nel 1524, molto naturale ed armoniosa, con il Bambino in grembo e con alle sue spalle uno sfondo scuro.

A seguito, però, del Concilio di Trento (1545-1563) le figure nude vennero bandite, ordinandosi la copertura delle pitture della Cappella Apostolica e la distruzione di quelle presenti nelle altre chiese.

Nel solco di una moralizzazione dei costumi propria del clima controriformista, il decreto *De invocatione, veneratione et reliquiis sanctorum et sacris imaginibus*³⁴ determinò una censura alla diffusione e produzione delle immagini considerate «troppo scandalose». Di conseguenza sembra che tra le raffigurazioni scomparvero anche le Madonne del latte, in quanto ritenute in grado di distogliere il fedele dalla preghiera, e le chiese ad esse intitolate mutarono dedicazione. Alcune figure vennero ritoccate, altre "scomparvero del tutto o furono decisamente ridimensionate confinandosi nella aree rurali e, sostituite, negli anni Ottanta del Cinquecento, dai tipi della Madonna del Carmelo e del Rosario"³⁵.

Alle riproduzioni della Madonna del latte dipinte in grotte affrescate, cappelle dedicate, con reliquie ed *ex voto* offerti all'icona sacra, largamente diffuse in gran parte d'Europa, andranno lentamente sostituendosi altre iconografie, come le Madonne del Seicento ritratte in cielo.

Nel 1625, però, una Madonna riappare nell'atto più naturale e materno, mentre allatta Gesù, nell'opera il *Riposo della fuga in Egitto*³⁶ di Orazio Gen-

³² Del 1505-10 c.a. Oggi conservato nelle Gallerie dell'Accademia di Venezia.

³³ *L'Enciclopedia Tematica, Arte*, L'Espresso grandi opere, vol 2, 2005, p. 1111.

³⁴ Sessio XXV, 3-4 dicembre 1563, Cfr. *Conciliorum Oecumenicorum decreta*, a cura di GIUSEPPE ALBERIGO et al., Bologna, 1973.

³⁵ ELISA NOVI CHIAVARRIA, *Sacro, pubblico e privato*. Donne nei secoli XV-XVIII, Napoli, 2009, p. 18; Cfr. sul tema, PIERROBERTO SCARAMELLA, *Le Madonne del Purgatorio: Iconografia e religione in Campania tra Rinascimento e Controriforma*, Marietti, Genova, 1991.

³⁶ 1625-26, oggi esposto al *Kunstistorisches Museum* di Vienna.

Allo stesso tema è dedicata una tela, oggi conservata nella Pinacoteca Nazionale di Palazzo Arnone a Cosenza, del pittore napoletano Francesco De Rosa, detto Pacecco, del 1645 circa, in cui la Madonna che allatta il bambino ha lo sguardo diretto verso lo spettatore. Sullo sfondo appaiono scorci del

tileschi, preceduta, pochi anni prima, da una *Madonna col bambino* del 1609³⁷, in cui l'artista ripropone lo stesso tema con una Vergine dai tratti naturali, molto umana e premurosa verso suo figlio, firmando un autentico capolavoro del Naturalismo seicentesco.

3. *Dalla Riforma alla Controriforma, il Cinquecento tra rigore e riorganizzazione.*

Dalla prima arte cristiana e nel corso dei secoli medievali, caratterizzati in Oriente dalle preziose icone, e in Occidente dalle basiliche ed abbazie, passando per le cattedrali romaniche e le chiese gotiche, fino ai capolavori italiani dell'Umanesimo e del Rinascimento, opera di geniali talenti e maestri insuperati come Michelangelo e Raffaello, fino al Bramante, al Bernini e al Borromini *“l'arte sacra ha trovato, in questo complesso straordinario, un'espressione di eccezionale potenza, raggiungendo livelli d'imperituro valore insieme estetico e religioso”*³⁸ che, nel '400-'500 si caratterizza per un maggiore interesse alla storia e alla realtà. Attenzione questa che, come ha affermato Papa Giovanni Paolo II, *“non è affatto un pericolo per la fede cristiana, centrata sul mistero dell'Incarnazione e dunque sulla valorizzazione dell'uomo da parte di Dio. Proprio i sommi artisti su menzionati ce lo dimostrano. Basterebbe pensare al modo con cui Michelangelo esprime, nelle sue pitture e sculture, la bellezza del corpo umano”*³⁹.

A seguito della Riforma Protestante, e con la pubblicazione nel 1517 delle 95 tesi luterane, accompagnata da immediati proseliti in gran parte dell'Europa centrosettentrionale, in grado di scuotere profondamente l'organizzazione ecclesiale, confutando alcuni aspetti religiosi e determinando una frattura all'interno della Chiesa cattolica, quest'ultima intervenne con il Concilio di Trento dando avvio alla Controriforma.

Sulla spinta delle contestazioni che avevano messo in dubbio il valore delle indulgenze prima, ed in prosieguo di alcuni temi relativi alla dottrina e alla prassi cattolica, dalle gerarchie alle istituzioni ai beni ecclesiastici, la Riforma cattolica, emersa dall'insieme delle correnti diffuse tra il XV e il XVI secolo,

paesaggio ed ai lati della Vergine sono raffigurati San Giuseppe e tre angeli.

³⁷ Museo Nazionale d'arte della Romania, Bucarest.

³⁸ PAPA GIOVANNI PAOLO II, *Lettera agli artisti*, Vaticano, 4 aprile 1999, Pasqua di Resurrezione, IX ed., Ed. Paoline, 9° edizione 2011, pp. 19-20

³⁹ PAPA GIOVANNI PAOLO II, *op. cit.*, p. 20 e ID., *Omelia alla Messa per la conclusione dei restauri degli affreschi di Michelangelo nella Cappella Sistina*, 8 aprile 1994: Insegnamenti 171 (1994), 899-904.

rispose alla necessità di attuare un ormai sentito rinnovamento della teologia e dell'organizzazione ecclesiastica.

Gli esiti di tali processi culminarono nel Concilio tridentino che, con un'azione riformatrice, promosse in un arco temporale abbastanza ampio (1545-1563), caratterizzato da diverse fasi⁴⁰, una disciplina del clero, riconfermando l'indiscutibile e suprema autorità del Papa e contestando gli aspetti controversi sollevati dal protestantesimo, dando vita così ad una serie di riforme ecclesiastiche.

Come immediata conseguenza alle accuse sullo smarrimento dei principi morali e sulla necessità di una maggiore osservanza di umiltà e fede, il Concilio di Trento determinò un rigoroso intervento in quasi tutti gli ambiti dell'organizzazione ecclesiastica fino a deliberare anche nel campo delle rappresentazioni artistiche, dell'organizzazione meticolosa delle chiese e sul modo di officiare la messa.

In contrapposizione alla tendenza iconoclasta sostenuta dai protestanti, la Chiesa, richiamandosi al Concilio di Nicea del 787 che aveva sancito la liceità delle immagini e del loro culto, reagì rigidamente adottando, tra l'altro, il decreto *De invocatione, veneratione et reliquiis et sacriis imaginibus* contenente precisi dettami rivolti ai vescovi e ai prelati sulla custodia delle reliquie, degli arredi sacri e soprattutto delle figure ed il significato da attribuire a queste.

Si stabilì in particolare che le raffigurazioni artistiche di Cristo, della Vergine madre e dei santi avrebbero dovuto essere collocate e conservate soprattutto nelle chiese, tributandogli l'onore e la venerazione, non perché alle immagini «si possa attribuire fiducia, come un tempo facevano i pagani, che riponevano la loro speranza negli idoli; ma perché l'onore ad esse attribuito si riferisce ai prototipi che esse rappresentano». In ciò si riconosceva un ruolo fondamentale ai vescovi ai quali era rimesso l'onere di rendere chiara ai fedeli l'importante funzione didascalica delle pitture dei misteri della religione cattolica che, rappresentate mediante la pittura o con altro mezzo, avrebbero permesso di istruire il popolo nel ricordare e custodire gli articoli della fede. Soprattutto, continuava il decreto, se nelle sante e salutari pratiche si fosse insinuato qualche errore, questo avrebbe dovuto essere subito eliminato affinché non si esponesse alcuna immagine, espressione di false dottrine, causa o occasione di errori pericolosi per gli incolti. La divinità, infatti, non risiede nelle figure, né erano giustificabili forme di superstizione nell'invocazione dei santi, nella venerazione delle reliquie e nell'uso sacro delle figurazioni. Da

⁴⁰ Convocato a Trento da Paolo III con la bolla del 22/5/1542, ebbe avvio il 13/12/1545; dopo il trasferimento a Bologna, venne disposta da Giulio III una nuova adunanza nel 1551-52; fu ripreso nel 1562, concludendosi nel 1563 con Pio IV.

qui, disponeva ancora il documento, doveva cessare ogni turpe guadagno, vietandosi ogni lascivia, in modo che le figure non fossero dipinte o ornate con bellezza procace e non consentendo nulla di disordinato, profano o indecente. Per fare in modo che ciò fosse rispettato pienamente a nessuno era lecito in alcun luogo o nelle chiese porre o far esporre alcuna figura inconsueta, se non approvata dal vescovo, ricorrendo se necessario ad informarne il consiglio dei teologi e se, rimanesse da estirpare “qualche dubbio o difficile abuso”, ascoltando il parere del metropolita e dei vescovi riuniti nel concilio provinciale.

Tra le prime opere che subirono gli effetti di tali misure ci fu, come noto, il grandioso affresco del *Giudizio Universale* realizzato da Michelangelo nella Cappella Sistina, disponendosi la copertura dei corpi nudi⁴¹.

Altra opera colpita da censura fu *L'Ultima Cena* del Veronese dipinta nella chiesa dei SS. Giovanni e Paolo, per la quale fu ordinata la copertura delle immagini riproducenti scene non citate nel racconto evangelico, con la rimozione della figura del servo che perdeva sangue dal naso; l'opera fu rinominata *Cena a casa di Levi*, finendo così per rappresentare un altro tema: un banchetto offerto da San Matteo in onore di Gesù.

Nel 1577, intanto, anche l'arcivescovo di Milano Carlo Borromeo dava alle stampe le sue *Instructiones fabricae et suppellectilis ecclesiarum*⁴², in due libri, regolando vari aspetti relativi alla collocazione e alla fornitura delle chiese, dalla scelta della loro ubicazione alla forma esteriore della facciata, alle altre strutture monumentali, fino alla presenza delle cappelle e degli altari e alla struttura del campanile, del battistero e dei luoghi cimiteriali.

Il provvedimento statuiva che nessuna figura profana potesse essere affrescata sulla facciata delle chiese e che quanto fosse rappresentato dovesse essere sempre rispettoso della santità del luogo.

Regolava inoltre il tipo di immagini che potessero apparire sulle stesse, stabilendo che se si fosse trattato di una chiesa parrocchiale vi si eseguissero pitture o sculture della Vergine Maria con il Figlio tra le braccia; l'area sulla destra doveva invece essere destinata all'effigie del santo o della santa cui era dedicata la chiesa, e quella di sinistra alla rappresentazione del santo o della santa più venerati dal popolo parrocchiale. In ogni caso, ogni figura o ornamento, ancorché piccolo o modesto, che contribuisse a rendere maestosa la

⁴¹ A Daniele Ricciarelli, detto anche Daniele da Volterra, fu affidato il compito di coprire le parti anatomiche giudicate scandalose dei corpi del *Giudizio Universale* nella Cappella Sistina. Tra gli allievi più vicini a Michelangelo, morto poco prima di questo avvenimento, il 18 febbraio 1564, a seguito di questo episodio all'artista fu affibbiato il soprannome di 'braghettone'.

⁴² CARLO BORROMEI, *Instructiones fabricae et suppellectilis ecclesiarum*, 1577, rist. a cura di PAOLA BAROCCHI, *Trattati d'arte del Cinquecento: tra Manierismo e Controriforma*, III, Laterza, Bari, 1962.

facciata della chiesa, avrebbe dovuto essere approvata dal vescovo, sentito se necessario il parere dell'architetto in relazione al tipo di edificio ecclesiastico che si voleva costruire.

Infine, stabiliva ancora il provvedimento, sulla facciata non doveva esservi, e a questo l'architetto avrebbe dovuto fare attenzione, nessuna immagine profana, statuendo che quanto rappresentato lo fosse il meglio possibile a seconda della disponibilità, ed accordandosi sempre con la natura sacra del luogo.

La cappella avrebbe dovuto essere ornata con mosaici o altra importante decorazione pittorica o architettonica mentre, riguardo agli affreschi e alle pitture⁴³, richiamandosi al Concilio di Trento, si raccomandava di aver cura che essi fossero raffigurati in modo pio e religioso, con la previsione di una multa per i pittori o gli scultori che si fossero discostati dalle suddette regole.

Ribadendo quanto già ampiamente tratteggiato dalle disposizioni del Concilio, disponeva ancora il provvedimento che all'interno delle chiese o altrove non venisse collocata alcuna riproduzione sacra che contenesse un falso dogma in grado di far cadere in errore gli ignoranti o che fosse contraria alle sacre scritture o alla tradizione ecclesiastica; l'immagine avrebbe dovuto essere, insomma, conforme alle sacre scritture, alle storie, tradizioni e consuetudini ecclesiastiche e, più in generale, all'uso della Chiesa.

Nulla di falso, apocrifo, insolito o superstizioso poteva trovarvi spazio, evitando di ritrarre quanto potesse essere considerato profano, osceno, disonesto e procace. Ed ancora, era vietata qualsiasi cosa stravagante che non inducesse gli uomini alla pietà ed in grado di offendere l'animo e gli occhi dei fedeli⁴⁴.

Una serie di rigorose disposizioni dunque, ancor più stringenti di quelle introdotte dal Concilio di Trento.

Nel 1624 il Cardinale Federico Borromeo componeva il *De pictura sacra*⁴⁵, sottolineando ancora una volta che per realizzare il bello, ogni forma di nudo avrebbe dovuto essere evitata "se non strettamente richiesto dalla verità del mistero", così come ogni altra cosa che potesse offendere la delicatezza dell'animo o scemare la devozione degli osservatori.

⁴³ cui era dedicato il capitolo XVII.

⁴⁴ Le disposizioni elencavano poi il divieto di riprodurre l'immagine di un santo, l'effigie di un uomo vivente o morto; così come l'illustrazione di animali o bestie da soma, a meno che la storia sacra non lo richiedesse. Le insegne avrebbero dovuto essere conformi all'istituto ecclesiastico. Erano proibite rappresentazioni di immagini per terra all'interno delle chiese o in luoghi umidi in grado di facilitare il distacco della pittura; una volta eseguite, le immagini dovevano essere consacrate con solenne benedizione e preghiere prescritte dal libro pontificale o sacerdotale. Gli ornamenti e indumenti non dovevano avere nulla di vano o che poco si accordasse con la santità del luogo.

⁴⁵ FEDERICO BORROMEO, *De pictura sacra*- libri duo, a cura di Carlo Castiglioni, intr. e note di Giorgio Nicodemi, Sora, 1932. In particolare si veda il libro I, capitolo VI.

Nel testo il Cardinale precisava: “*E da parte mia non ho mai potuto capacitarmi dell’artificio pittorico di rappresentare uomini e donne nude, dal momento che né gli uni né le altre vediamo girare in tal costume per le vie e per le piazze, e se anche qualcuno ciò vedesse gli riuscirebbe sgradevole e ributtante. E non è poi cosa nuova il rivestire e velare le nudità, poiché già l’antica pittura dei Romani usava questa pratica, disdegnando il malvezzo dei Greci, che si compiacevano di figure ignude (Plinio, 34,5)*”, sottolineando “*la sconvenienza di quelli che effigiano il divino Infante nell’atto di poppare così da mostrare denudato il seno e la gola della Beata Vergine mentre quelle membra non si devono dipingere che con molta cautela e modestia*”. Ciò valeva anche per le gambe di santi e sante, ricordando le correzioni che era stato necessario apportare nel caso del *Giudizio Universale* di Michelangelo, pur senza citarlo esplicitamente.

Soggiungeva poi che la figura della beatissima Vergine avrebbe dovuto essere realizzata con maestà e decoro, illustrandone il modo corretto con un’elencazione dettagliata anche dei tratti somatici, rifacendosi a Niceforo, santo e già patriarca di Costantinopoli, opposti all’iconoclastia e autore del *Breviarium*.

Nonostante l’intervento di tali disposizioni, riguardo alle rappresentazioni figurative si giunse però sempre a forme di compromesso, che nei casi più controversi portarono a lievi modifiche o al cambio di titolazione delle chiese o delle opere stesse.

Le sacre effigi, insomma, rimanevano tutelate, ma dovevano essere rigorosamente eseguite e controllate, come ribadito da Giovanni Andrea Gilio nel suo *Dialogo*⁴⁶ rivolto al Cardinale Farnese, in cui il presbitero si compiaceva dei pittori che non avevano mai rappresentato la nudità della Vergine.

In essa l’A. ricostruiva, mediante un dialogo, l’evoluzione della pittura, citando Michelangelo e disdegnando chiunque usasse la sua arte per commettere errori e imprecisioni, non attenendosi alle scritture, come alcuni artisti, a suo dire “ignoranti”, che non affermavano i principi fondamentali, dipingendo in modi non consueti né apprezzabili.

4. *Un’effigie simbolica, comprensibile e universale.*

Eccetto motivi facilmente intuibili collegati, soprattutto nei borghi di provincia, a forme augurali di produzione di latte materno e alla possibilità di

⁴⁶ GIOVANNI ANDREA GILIO, *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de’ pittori circa l’histoire*, Camerino, 1564, in PAOLA BAROCCHI (a cura di), *Trattati d’arte, cit.*, II, Laterza, Bari, 1961, p. 79.

allattare la prole, ragione prima avvertita dalla madri soprattutto in periodi di carestie e fasi economiche difficili, connesse spesso a calamità e alle carenti condizioni di vita, l'avvertita esigenza di pregare dinnanzi ad un'icona della Madonna *lactans* era profondamente radicata nel sentimento religioso delle popolazioni che si ritrovavano così ad anelare una forma di giusta protezione dalle influenze negative e dalle difficoltà.

In diversi paesi del Centro⁴⁷ e del Sud Italia⁴⁸ è rimasta memoria di antiche credenze collegate alla possibilità di allattare i figli, spesso connesse a tradizioni di rituali propiziatori e cautelari, come l'abitudine delle madri di portare pietre o amuleti ben servati, evocativi di miti ancestrali e taumaturgici⁴⁹, o la recita di preghiere o, ancora, l'uso di comportamenti da tenere e parole cadenzate da ripetere contro le influenze nefaste provenienti dall'esterno⁵⁰.

Le edicole votive, le cappelle dedicate o le chiese con affrescate o dipinte le Madonne del latte, spesso costruite in prossimità di un corso d'acqua, sintomo di un antico legame con tradizioni connesse alla fecondità e ai rituali di abluzione ed immersione, vennero con il tempo via via limitate nell'uso o probabilmente collocate maggiormente fuori dalle mura cittadine; altre continuarono ad essere oggetto di devozione e di peregrinazioni dei fedeli.

Quello che però appare indubitabile, sulla base delle fonti e dei dati documentari, è che dopo la metà del Cinquecento diverse raffigurazioni della Madonna *Lactans* vennero coperte, altre solamente in parte celate, molte altre, soprattutto in Lombardia, furono cancellate.

Dopo il Concilio di Trento, la tendenza "*all'idealizzazione della femminilità e alla massima attenuazione possibile dei tratti fisici femminili più significativi dal punto di vista sessuale*", è indicativa di un «moralismo sociale tendenzialmente, per così dire, totalizzante come strumento di disciplina reli-

⁴⁷ In Umbria, nella provincia di Foligno, sono ben quattro le icone che ritraggono Madonne del latte, oggetto di devozione da parte delle madri in attesa di un figlio che si recano presso le edicole votive, "*santuari terapeutici cui ancora oggi si ricorre per la salute dei neonati e delle puerpere*", situate in campagna, vicine al corso di fiumi o torrenti le cui acque sono ritenute terapeutiche. Alle immagini mariane vengono appese dalle mamme le cuffiette ed altri indumenti dei neonati in segno di protezione. Sul tema si veda MARIO SENSI, *Vita di pietà e vita civile di un altipiano tra Umbria e Marche*, Edizioni di Storia e letteratura, Roma, 1984, p. 263.

⁴⁸ In Lucania per es. (Cfr. ERNESTO DE MARTINO, *Sud e magia*, Feltrinelli, Milano IV ed., 2004, pp. 55-57), ma anche in Calabria ed in altre regioni meridionali. Cfr. FRANCESCO ANTONIO ANGARANO, *Vita tradizionale dei contadini e pastori calabresi*, Olschki, 1973, pp. 56-57.

⁴⁹ Cfr. FRANCESCO GRISI, *Leggende e racconti popolari della Calabria*, Newton & Compton, 1987, p. 237 SS..

⁵⁰ Cfr. sul tema VITO TETI, *Il pane, la beffa e la festa: cultura alimentare e ideologia nelle classi subalterne*, Guaraldi, 1978, p. 327. ERNESTO DE MARTINO, *op. cit.*, pp.55-63 e pp.67-68.

giosa ed ecclesiastica, confessionale e sociale"⁵¹.

Il modello iconografico andò via via scomparendo, e le raffigurazioni diminuirono drasticamente a partire dal Seicento, sostituite da altre rappresentazioni della Vergine. *“Ma questa eclisse riguarda, ancora una volta, un fronte iconografico e onomastico più ampio. Si identifica con uno sforzo, anch'esso facilmente riconoscibile, di essenzializzazione (per così dire) dell'onomastica mariana come di altre figure del culto e della dottrina: il confronto con l'uso precedente lo indica chiaramente*"⁵².

Questo tipo di effigie non scomparve, però, mai del tutto; ne sono testimonianza alcune opere risalenti ai secoli successivi, che ben si giustificano, oltre che per il superamento del periodo più oscurantista, in questo campo, del tardo Cinquecento, con la forza espressiva della pittura dalle tinte forti e caratterizzata da forme vigorose tracciate nel Seicento dal Caravaggio e dal Carracci. A questo secolo appartiene l'opera scultorea del Bernini con le due Virtù, *la Carità e la Pace*⁵³, personificate come fanciulle, il cui corpo nudo fu successivamente coperto, come di recente si è constatato, con la predisposizione di alcune camicie di bronzo con cui l'opera era ormai conosciuta.

Con il Settecento, secolo dei lumi, le rappresentazioni della Madonna del latte seppure più limitate, non mancarono, e così anche nel secolo successivo.

Durante il secolo scorso alcune di queste raffigurazioni saranno riscoperte ed apprezzate, probabilmente ancora realizzate, ma certo il periodo di maggiore diffusione e produzione di questa forma iconografica resta il Tre-Quattrocento fino alla Riforma cattolica.

La simbologia, strettamente connessa con gli ordini mendicanti e la divulgazione della parola di Cristo fra le classi popolari⁵⁴ con atti di proselitismo e di coinvolgimento emotivo, fu particolarmente forte in quel periodo. Né si può tacere la presenza di un forte legame tra le primordiali forme di tali raffigurazioni, dalle tinte più scure e dai volti allungati, con le cappelle e le grotte basiliane, insediate soprattutto in aree di influenza orientale e greca. Qui l'immagine più ieratica e distante, caratterizzata come tutte le espressioni

⁵¹ GIUSEPPE GALASSO, *L'esperienza religiosa delle donne*, in ID., *L'altra Europa. Per un'antropologia storica del Mezzogiorno d'Italia*, Guida, Napoli, 2009, p. 482.

⁵² GIUSEPPE GALASSO, *op. cit.*, p. 482.

⁵³ Le altre due sono *la Giustizia e la Verità*. Collocate nella Cappella de Sylva della Chiesa-Convento di Sant'Isidoro in Roma.

⁵⁴ Per molti credenti *“in epoche di scarsa alfabetizzazione, le espressioni figurative della Bibbia rappresentano una concreta mediazione catechistica”* (GIOVANNI PAOLO II, *op. cit.*, p. 11), principio già enunciato da San Gregorio Magno in una lettera del 599 al vescovo di Marsiglia Sereno: *“La pittura è adoperata nelle chiese perché gli analfabeti, almeno guardando sulle pareti, leggano ciò che non sono capaci di decifrare sui codici”*. Epistula IX, 209: CCL 140A, 1714.

iconografiche di tale matrice in modo più severo, comincerà poi ad adattarsi ai canoni di una pittura sempre più naturale e di diretta percezione.

Rappresentazioni più semplici e luminose, caratterizzate dal movimento si diffonderanno largamente in Italia, e non solo nei grandi centri di cultura, ma pure nelle zone rurali e di provincia. Pittori affermati e artisti sconosciuti dei diversi contesti regionali riproporranno questa icona con la stessa forza espressiva, sebbene con colori cangianti e a grandezze differenti, ma sempre profondamente contemplata e adorata dal popolo perché percepita come più vicina al fedele.

Con il Cristianesimo, la figura della Vergine che allatta il bambino rappresentò la forma più pura e diretta per avvicinare al messaggio evangelico, per il significato più facilmente comprensibile promanante dall'opera realizzata sulla parete.

Il ruolo importante svolto dagli artisti, da sempre riconosciuto ed incoraggiato dalla Chiesa, mediante innumerevoli capolavori artistici commissionati a valenti pittori, scultori ed architetti, dall'antichità ai giorni nostri, è stato di recente rimarcato nella *Lettera agli artisti* di Papa Giovanni Paolo II: "Nessuno meglio di voi artisti, geniali costruttori di bellezza, può intuire qualcosa del pathos con cui Dio, all'alba della creazione, guardò all'opera delle sue mani"⁵⁵, espressione «di quel fecondo colloquio della Chiesa con gli artisti, che in duemila anni di storia non si è mai interrotto, e si prospetta ancora ricco di futuro alle soglie del terzo millennio»⁵⁶.

Sottolineando la necessità di "un'etica, anzi di una spiritualità del servizio artistico"⁵⁷, nella lettera non manca il ricordo che "l'arte che il Cristianesimo incontrò ai suoi inizi era il frutto maturo del mondo classico, ne esprimeva i canoni estetici e al tempo stesso ne veicolava i valori"⁵⁸, seguito poi da una sua differenziazione, fino all'editto di Costantino con cui fu concesso ai cristiani di esprimersi in piena libertà e l'arte ne divenne "un canale privilegiato".

Queste parole rinnovano dunque il profondo senso di apprezzamento da parte della Chiesa verso l'arte "che continua a costituire una sorta di ponte gettato verso l'esperienza religiosa"⁵⁹, aspetto già riconosciuto nell'ambito del Concilio Vaticano II: "anche grazie al contributo degli artisti la conoscenza di Dio viene meglio manifestata e la predicazione evangelica si rende più

⁵⁵ PAPA GIOVANNI PAOLO II, *op. cit.*, p. 3.

⁵⁶ *ivi*, p. 4

⁵⁷ *ivi*, p. 9

⁵⁸ *ivi*, p. 14

⁵⁹ *ivi*, p. 21

trasparente all'intelligenza degli uomini"⁶⁰.

Nel senso, quindi, di una collaborazione mai interrottasi tra fede e arte, attraverso l'ispirazione, e con l'appello agli artisti di rendere più chiaro e comprensibile il messaggio evangelico che si appropria di bellezza, di ammirazione e stupore⁶¹.

Di recente anche Papa Francesco ha voluto raccontare la sua idea di arte⁶², espressione di bellezza e mezzo di evangelizzazione, qualità riconosciute tra l'altro nelle pitture della volta della Cappella Sistina eseguite dal grande Michelangelo Buonarroti. Strumento con funzione didascalica per i fedeli per l'impatto immediato rappresentato dalle opere, che nel corso dei secoli hanno aiutato a comprendere la bellezza del Creato tradotta dall'arte, indicando alcune delle rappresentazioni da lui particolarmente ammirate.

È chiaro dunque che l'opera d'arte, ancor di più quando abbia un significato comprensibile e venga ammirata, avvicini il fedele alla contemplazione e alla preghiera, soprattutto se la raffigurazione, oltre ad avere un chiaro contenuto religioso, riesca ad affascinare per la bellezza e l'armonia in esse racchiuse.

Le Madonne del latte ed altre immagini consimili come le Madonne del parto⁶³, soggetto più raro ma pure esistente, così come alcune riproduzioni dipinte o scolpite di deità venerate del mondo greco-romano, sono ancora presenti in diversi luoghi della penisola.

L'ultima che ho scorto, e che distrattamente non avevo mai prima notato, è affrescata in una delle numerose edicole votive presenti nel centro storico di Cosenza, dipinta sulla facciata ed all'altezza del primo piano dell'antico palazzo nobiliare Giannuzzi Savelli lungo il Corso Telesio, antistante la piazza del Duomo. Riflette l'iconografia tradizionale (le vesti della Madre, posta leggermente di profilo, sono rosse e il mantello blu, Gesù è avvolto in un lenzuolo bianco) e colpisce per la dolcezza e la contemplazione della Madonna di fronte al Bambino. Testimone anch'essa della profonda devozione verso

⁶⁰ Concilio Ecumenico Vaticano II, Cost. past. sulla Chiesa nel mondo contemporaneo *Gaudium et spes*, 62.

⁶¹ PAPA GIOVANNI PAOLO II, *op. cit.*, p. 26-30

⁶² Si veda PAPA FRANCESCO, *La mia idea di arte*, a cura di Tiziana Lupi, Mondadori, Milano, 2015.

⁶³ Questa iconografia presente nel corso del Trecento soprattutto nell'Italia centrale ed, in particolare, in Toscana fu riprodotta variamente da artisti conosciuti (tra gli altri, Bernardo Daddi e Taddeo Gaddi) e da autori ignoti, divenendo ai più nota grazie all'affresco *La Madonna del parto*, realizzato nel 1455 circa da Piero Della Francesca, originariamente conservato nella Cappella di Santa Maria di Momentana (prima Santa Maria in Sylvis), ed oggi esposto nel Museo di Monterchi (AR). Si tratta, ancora una volta, di una figura molto venerata, ritrovata e conservata in una zona di campagna. Cfr. sul tema VITTORIO DINI, LAURA SONNI, *La Madonna del parto: immaginario e realtà nella cultura agropastorale*, IANUA, Roma, 1985.

questa sacra immagine, effigiata su uno storico palazzo e conservatasi nel tempo grazie alla cura e alla devozione dei fedeli.

È chiaro che la copertura o la sostituzione di alcune immagini della Madonna allattante a seguito delle decisioni adottate nel Concilio di Trento fu una delle conseguenze degli esiti rigorosi cui pervenne l'organizzazione centrale ecclesiastica. Passata però quella fase transitoria e complessa, ogni divieto venne meno e si attenuò, probabilmente comprendendo l'importanza delle icone per la popolazione, quanto più queste fossero adorate e venerate come la *Virgo lactans*. Ecco perché non solo si sono rinvenute diverse opere affrescate e decorate all'interno delle chiese cristiane, ma il soggetto, seppure più limitatamente, continuò ad essere rappresentato.

La soavità e purezza trasmesse da queste figure scolpite e più spesso affrescate e dipinte si conserva nel tempo, rimanendo colpiti e ammirati quando se ne scorge qualcuna che non si conosceva.