

LORETTA VANDI

SCHEMI STRUTTURALI, PERCORSI STILISTICI, SIMBOLI
SOCIALI NEGLI EX VOTO DELLA BASILICA
DEL MONTE DI CESENA *

Le tavolette votive del Santuario di Santa Maria del Monte di Cesena coprono un arco temporale che va dal Quattrocento al Novecento. Questo studio si limita a considerare le produzioni quattrocentesche perché in esse si può cogliere la mano di pittori della cerchia romagnola, ben al di sopra del livello diffusamente artigianale delle restanti produzioni.

Le tavolette più antiche sono collocabili nella sfera delle pale d'altare che avevano già trovato una sistematizzazione strutturale nel medioevo e nel primo rinascimento: figura ieratica al centro, santi e donatore. Il divino e l'umano convivono nello stesso spazio virtuale, senza la formula iconografica dell'apparizione, che sarà uno dei motivi dominanti a partire dagli inizi del 1500.

Quando si parla di un dipinto, e in particolare di un ex voto, non ci si può esimere dal considerare come il pubblico affrontava i complessi stimoli visivi capaci di riportare alla mente le sofferenze, le attese e la risoluzione di un episodio doloroso della vita. Rispetto al pubblico tradizionale dei dipinti quattrocenteschi, questo degli ex voto comprendeva anche le classi meno abbienti che, per mezzo di gesti appropriati, riuscivano ad entrare nei codici espressivi della cultura dominante. L'interpretazione di questi codici dipendeva in buona parte dagli strumenti mentali con cui gli uomini del Quattrocento organizzavano la loro esperienza visiva, strumenti connessi con l'ambito culturale e con l'esperienza sociale.

* Il permesso di pubblicare le stampe, tratte da L. NOVELLI — M. MASSACCESI, *Ex voto del Santuario della Madonna del Monte di Cesena*, Forlì 1961, è stato gentilmente concesso dal Padre Abate Superiore della Basilica del Monte di Cesena.

L'ex voto ha una storia del tutto singolare: mentre il pittore del Quattrocento traduceva in immagini le storie sacre in modo che il devoto potesse ripercorrere, mediante esercizi spirituali, gli episodi fondamentali della vita di Cristo, di Maria e dei santi, nell'ex voto vi sono invece due livelli di significato: la struttura ormai codificata con cui viene rappresentata la figura divina, da una parte, nuovi modelli espressivi, comprendenti le emozioni e le reazioni fisiche, nella figura del devoto, dall'altra.

Prima di procedere con la lettura delle tavolette, occorre premettere che esse sono tutte di soggetto mariano e che, pur trovandosi all'interno del Santuario della Madonna del Monte di Cesena, quasi nessuna riprende la figura della Vergine conservata nel Santuario stesso.

La tavoletta n. 3 (Fig. 1), di scuola romagnolo-ferrarese, nonostante certi arcaismi, è datata dal Kriss-Rettembeck al 1480-90¹. Il gruppo sacro è spostato nella parte alta del dipinto: S. Francesco, Maria, Gesù e S. Bernardino. Gli spunti tratti dalla pittura ferrarese sono riconoscibili nell'allungamento del corpo di Maria, nella delicatezza del volto, nella vivacità dei colori dell'abito. L'essenzialità descrittiva (mancanza dello sfondo, trono assimilabile a un piccolo sarcofago), coloristica e formale, permette di leggere la figura di Maria della Mirandola nel modo più corretto: il suo gesto, che è l'espressione fisica più convenzionale del sentimento di devozione e di ringraziamento, è discreto come l'enunciato del cartiglio: «Io Maria da la Mirandola de una mia infirmita feci vodo a la gloriosa Vergine e fui liberata». «De una mia infirmita» lascia presupporre, più che esplicitare, l'oggetto della grazia. Nelle categorie del pensiero un termine astratto come «infirmita» occupa un posto significativo dal punto di vista emotivo: ogni fedele può collocare al suo interno le speranze di guarigione da ogni possibile malattia.

L'ignoto romagnolo, autore della tavoletta n. 4 (Fig. 2), con devoto che prega la Vergine e S. Sebastiano, mostra convincentemente che la pittura del Quattrocento romagnolo è frutto della convivenza di diverse tendenze, che non diedero luogo alla formazione di un linguaggio locale, bensì alla rielaborazione di opere le cui fonti erano Ferrara, Firenze o Venezia. La riuscita ricerca di monumentalità nel trono e nel corpo della

¹ L. KRIS – RETTEMBECK, *Das Votivbild*, München 1958, p. 115.



Fig. 1. Tavoletta n. 3. Voto di Maria dalla Mirandola. Scuola romagnolo-ferrarese, 2^a metà del sec. XV

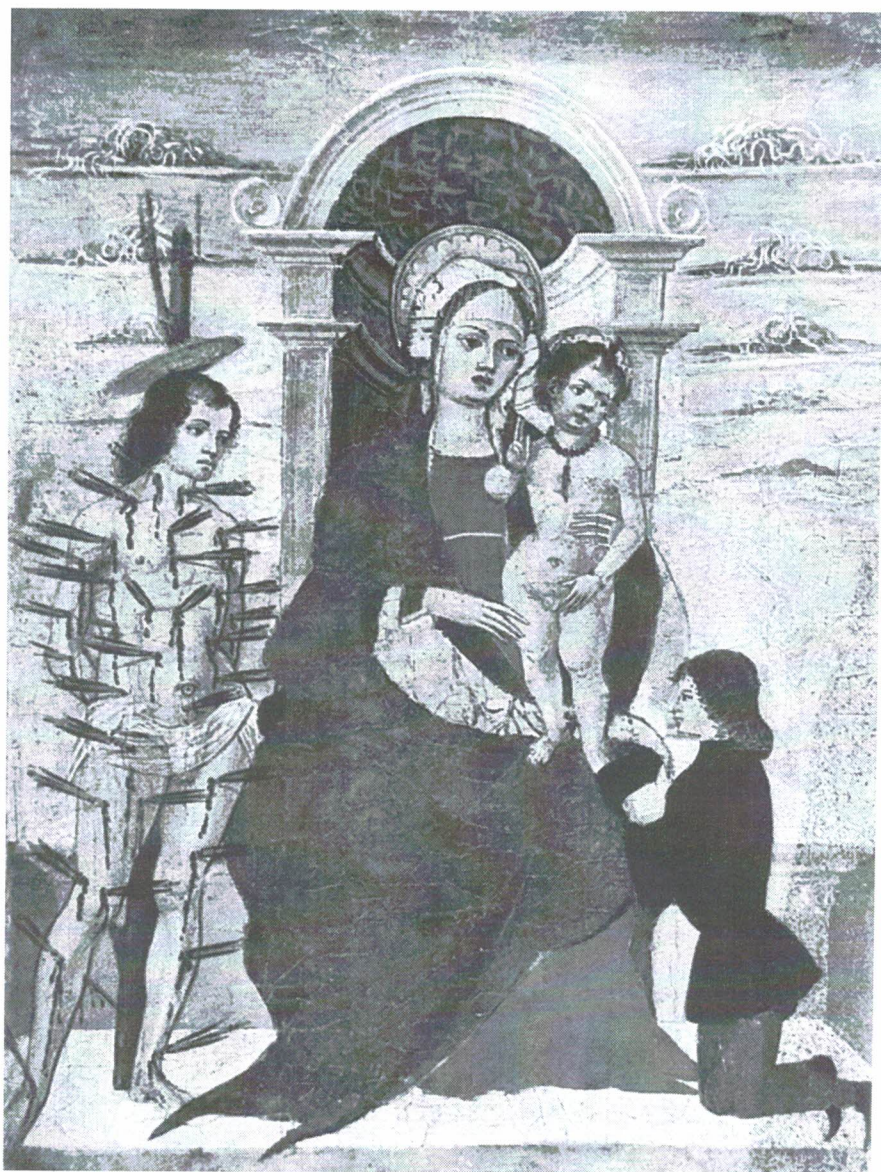


Fig. 2. Tavoletta n. 4. Devoto che prega la Vergine e San Sebastiano. Ignoto romagnolo, 2^a metà del sec. XV

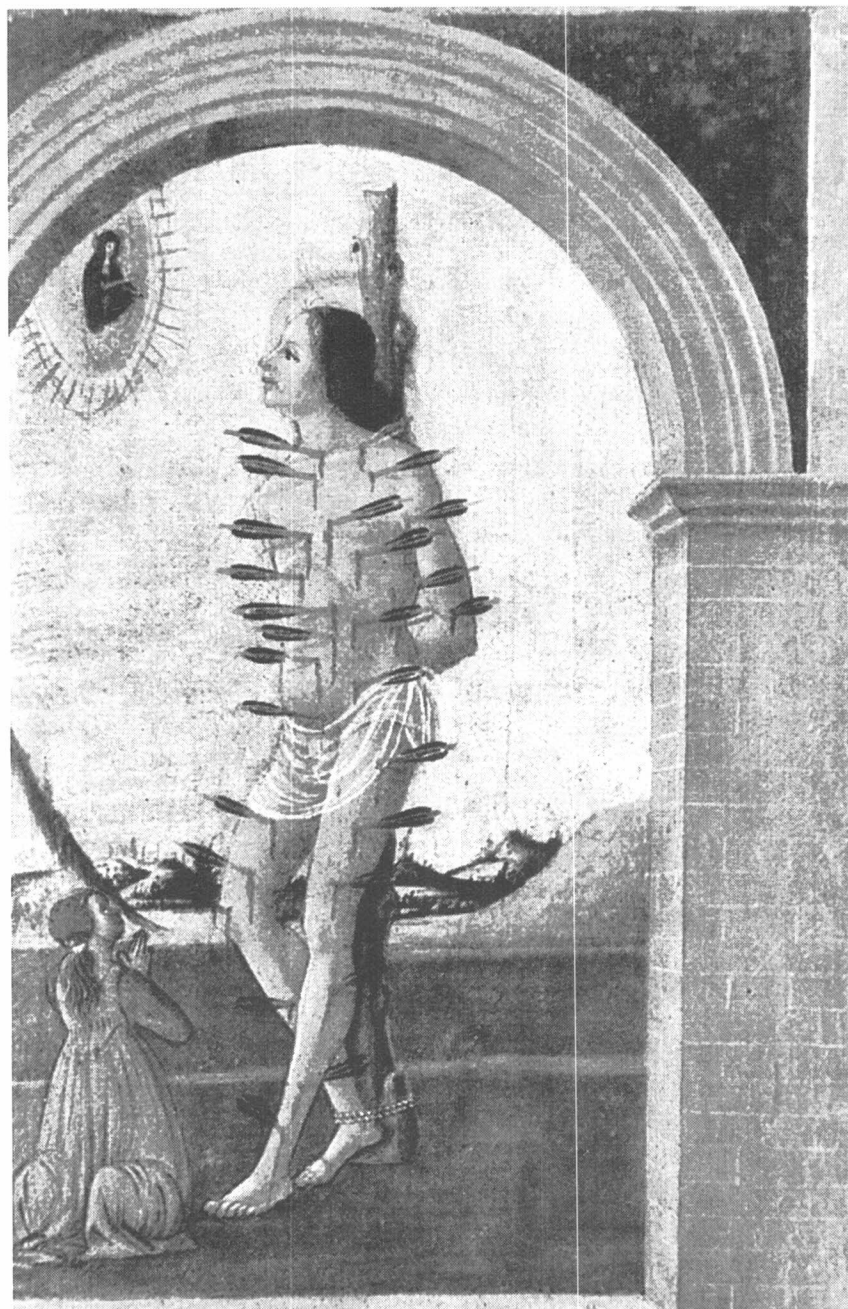


Fig. 3. Tavoletta n. 7. San Sebastiano con la committente. Ignoto romagnolo-ferrarese. Fine sec. XV

Madonna, il forte effetto prodotto dal corpo di S. Sebastiano, la semplicità nella resa del devoto sono elementi che denunciano la mancanza di omogeneità dello stile: da un lato raffinatezze come i listelli bianchi sul marmo del trono o i cirri sottili, simili a quelli della tavola del museo di Faenza attribuita a Leonardo Scaletti², dall'altra l'andare oltre il senso del decoro e della misura nella figura di S. Sebastiano.

La tavoletta n. 7 (Fig. 3), di ignoto romagnolo-ferrarese della fine del XV secolo, illustra, attraverso la mediazione di S. Sebastiano, uno dei concetti base del Quattrocento, quello di «devozione», intesa come coscienza e volontà di rivolgere la mente a Dio. La devota ringrazia contemplando in modo accorato, il santo mantiene, completa, la sua serenità.

Tra tutte le categorie interpretative tipiche del Quattrocento, ben enucleate da Cristoforo Landino nel suo commento su Dante del 1481³, sembrano adattarsi alla tavoletta soprattutto i termini «gratioso», «ornato», «devoto» e «prospettivo». L'atteggiamento del santo è «gratioso» e «ornato», non ha cioè rigidità e si adatta allo spazio in modo flessibile e leggero. La figura della committente è «devota» per la sua profonda partecipazione al ringraziamento, il trattamento dello spazio è «prospettivo» in un senso molto generale: non essendo la prospettiva elaborata molto sistematicamente, anche le proporzioni seguono la stessa organizzazione. Il grande arco e il pilastro che lo sorregge corrispondono alla finestra aperta sulla realtà, come teorizzava l'Alberti: ma il mondo racchiuso da questa cornice non è strutturato secondo regole matematiche, nel senso che i rapporti formali tra i personaggi e il paesaggio non sono corretti.

Una delle caratteristiche più evidenti delle tavolette quattrocentesche è il riserbo con cui i graziati suggeriscono ai devoti le loro vicissitudini personali. Sembra che l'esigenza di rendere pubblico un evento privato sia determinata dalla volontà di esprimere l'ordine delle cose, considerando l'ex voto come verifica e prova del potere divino confermato socialmente.

² L. NOVELLI, M. MASSACCESI, *Ex voto del Santuario della Madonna del Monte di Cesena*, Forlì 1961, p. 52.

³ M. BAXANDALL, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Torino 1978, p. 138.



Fig. 4. Tavoletta n. 9. Berardino da Perugia ringrazia la Madonna. 2ª metà del sec. XV



Fig. 5. Tavoletta n. 15. Ringraziamento di una famiglia. Fine del secolo XV

Una delle tavolette più suggestive da questo punto di vista è la n. 9 (Fig. 4), con Bernardino da Perugia che ringrazia la Madonna. Influssi umbro-toscani o melozziani sono individuabili nella figura del committente e di Maria, nonché nell'apertura del paesaggio. Applicando a quest'opera diversi modelli di lettura (tra cui quello spaziale, temporale, antropologico e strutturale) ho notato che non esiste una distinzione decisa tra spazio umano e divino: la nuvoletta da cui spunta Maria è completamente integrata nel paesaggio; inoltre vi è una sincronia e non una successione di fasi tra l'atto di protezione espresso dal Bambino e il ringraziamento di Bernardino.

Il modello antropologico, che si sviluppa tra la considerazione dell'alto e del basso, del cielo e della terra, è qui parzialmente rispettato, con la riuscita invenzione del cappello rosso che, oltre a definire lo status sociale di Bernardino, è una forma significativa che ci permette di leggere in modo più articolato la raffigurazione.

Se si dovesse tracciare una topografia sacra relativa agli ex voto, si vedrebbe che il devoto non si rivolge mai alla Madonna in genere, ma



Fig. 6. Tavoletta n. 225. Il sarto Domenico da Ferrara ringrazia la Vergine per la guarigione. Fine del secolo XV



Fig. 7. Tavoletta n. 10. Una guardia del Comune di Cesena morente. Ignoto della fine del sec. XV



Fig. 8. Tavoletta n. 12. Malato a letto che ringrazia la Vergine. Ignoto degli inizi del secolo XVI

ad una specifica, mentre per i santi vale un discorso più generalizzato: vengono preferiti quelli che hanno dovuto soffrire martirii che, indirettamente, simboleggiano le sofferenze del graziato. Nelle tavolette da me esaminate si distinguono in particolare. S. Sebastiano e S. Pietro Martire, come nella n. 15 della raccolta di Cesena, della fine del XV secolo (Fig. 5). L'opera è notevole per la convivenza di modelli colti e di forme più popolari. L'apparato decorativo costituito dall'arco sostenuta da imposte ornate, tradisce un buon aggiornamento sui motivi decorativi classicheggianti: nel fregio dell'arco il racemo che si snoda nello spazio è ritmato da forme a tre petali, una trasformazione dell'antica palmetta, mentre gli stipiti presentano un apprezzabile sviluppo di motivi fitomorfici, con una combinazione di palmette e di foglie d'acanto. Efficaci dal punto di vista iconografico sono anche le figure di Maria e del Bambino, rappresentati su una nuvola, una tipologia che si affermerà nell'ex voto soprattutto dal 1500 in poi. Rientrano invece nella cultura iconografica popolare i tre graziati, rigorosamente visti di profilo,

schematizzati e collocati gerarchicamente nello spazio. Da questa tavoletta si può comprendere che esisteva uno stile di bottega che poteva variare nei termini di un pedissequo ricalco dello stile colto affiancato da una combinazione tra il colto e il popolare. Non ho riscontrato, tuttavia, in nessuna tavoletta del Quattrocento una riduzione dei modelli della tradizione figurativa emiliano-romagnola a forme sciatte e schematiche: il livello stilistico mantenuto è quasi sempre piuttosto alto.

Una chiara dimostrazione di ciò è la tavoletta n. 225 (Fig. 6), con il sarto Domenico da Ferrara che ringrazia la Vergine, della fine del XV secolo. Egli è un modello di religiosità interiorizzata e individuale, testimonianza di una salvezza che riguarda il singolo ma che è aperta alla collettività. Il senso della concessione della grazia è suggerito dal clima disteso ed ordinato dell'immagine, con la preziosità del luogo occupato da Maria, un drappo rosso foderato di ermellino, che fa da schienale ad un semplice trono, e con l'eleganza dell'abbigliamento del sarto. Il rapporto diretto dell'individuo con la divinità denuncia la mancanza di una mediazione da parte del clero: il carattere perspicuo del miracolo è quello di un'esperienza escatologica immediata, conformata sulle richieste del devoto.

L'ex voto può essere considerato come un genere, come appartenente ad una famiglia di immagini che deve essere giudicata secondo un codice specifico, con sue tradizioni iconografiche, desumibili dal fatto che strutturalmente certi schemi vengono sempre mantenuti? Ritengo di sì, ed è per questo motivo che l'ex voto non è da isolare e da qualificare, bensì da porre nella sua sfera specifica, quella della pittura devozionale, dove il soggetto è costituito dal graziato, dalla divinità o dai santi.

Si potrebbe sottolineare, come ha fatto Emilia de Simoni, che il quadro votivo, più che essere un atto di devozione, è un atto di comunicazione⁴, ma penso che i due aspetti non si possano separare, l'uno essendo attinente all'ambito del rapporto personale con la divinità, l'altro con i devoti che si recano allo stesso santuario. E la semplificazione strutturale rientra, soprattutto nel Quattrocento, nel sistema retorico del cosiddetto *sermo planus*: l'immagine, pur non essendo specificata nel suo

⁴ *Ex voto tra storia e antropologia* (Atti del Convegno, Roma, 15-16 aprile 1983), Roma 1986, p. 12.



Fig. 9. Tavoletta n. 223. Giacomo di Arezzo in orazione. Fine del secolo XV

ruolo e nel suo rango sociale – come afferma Eugenio Battisti⁵ – permette, tuttavia, un'immediata individuazione generica. Un procedimento simile fu utilizzato, tra gli altri, dal Perugino nei suoi dipinti devozionali: egli realizza tipi di persone comuni, non caratterizzati, con la possibilità di essere scambiati facilmente.

Un altro aspetto interessante che riguarda gli ex voto è il fatto che non sono stati sottoposti alla censura che normalmente si riferiva alla pittura accademica: è difficile infatti trovare nei dipinti della cultura ufficiale scene di incidenti, di malattie, di umili episodi domestici con un significato in sé compiuto. Evitando inoltre la censura ecclesiastica della controriforma, essi si sono evoluti senza ricevere accuse ma anche senza essere considerati adeguatamente⁶. Possiamo così entrare nella

⁵ E. BATTISTI, *Fenomenologia dell'ex voto*, in *Ex voto tra storia e antropologia*, cit., pp. 35-48, in part. p. 37.

⁶ BATTISTI, *Fenomenologia*, cit., p. 47.

stanza da letto di una guardia del comune di Cesena sul punto di morire, specificamente nella tavoletta n. 10, della fine del XV secolo (Fig. 7). Lo spazio domestico, nella sua essenzialità, è in gran parte occupato dal letto; i colori dominanti sono il rosso e il giallo e il rapporto tra figura e scrittura è equilibrato: le parole esplicative, dai caratteri pienamente rinascimentali, acquistano un sostanziale valore decorativo, andando persino oltre il naturale confine della cornice in finto legno.

Gli ex voto sono dei documenti complessi: essi sono dei «documenti-monumenti», cioè, secondo Jacques Le Goff,

dei montaggi, consci o inconsci, della storia, dell'epoca, della società che li hanno prodotti. Essi sono una cosa che resta [...] Al limite non esiste un documento-verità. Ogni documento è una menzogna. Sta allo storico non fare l'ingenuo⁷.

Così il rendimento di grazie che trova espressione nell'ex voto manifesta un momento di fede profonda, come anche una situazione particolare in cui il rapporto con la divinità è diretto: nella tavoletta n. 12 (Fig. 8) il malato non ha voluto che fosse raccontata la sua malattia, bensì la grazia che lo ha toccato, che è un evento semplice e nello stesso tempo straordinario. Nella solitudine di un interno senza nessuna caratterizzazione, se non le qualità formali del letto e della coperta, la condizione della malattia è riassunta nella posizione del malato, insieme al momento del riconoscimento, attraverso il ringraziamento, del potere salvifico. È efficace la mandorla luminosa entro cui Maria e il Bambino appaiono, come lo è il gesto fermamente concentrato dell'uomo.

La continuità del sistema di immagini è costante di ogni cultura. Gli studiosi che hanno scelto l'iconologia come Warburg⁸, Panofsky⁹ e Gombrich¹⁰, hanno dimostrato che lo studio sociologico delle immagini doveva essere affiancato dall'analisi dei sistemi di rappresentazione, dei codici e degli stilemi su cui sono costruite. In effetti gli ex voto mantengono, più di ogni altra rappresentazione figurativa, la fedeltà a un formulario compositivo, in quanto accettato come significante.

⁷ J. LE GOFF, *Documento / monumento*, in *Enciclopedia Einaudi*, V, Torino 1978, pp. 38-48, in part. p. 46.

⁸ A. WARBURG, *Gesammelte Schriften*, Leipzig-Berlin 1932.

⁹ E. PANOFSKY, *Studies in Iconology*, New York 1939.

¹⁰ E.H. GOMBRICH, *Immagini simboliche. Studi sull'arte nel Rinascimento*, Torino 1978.

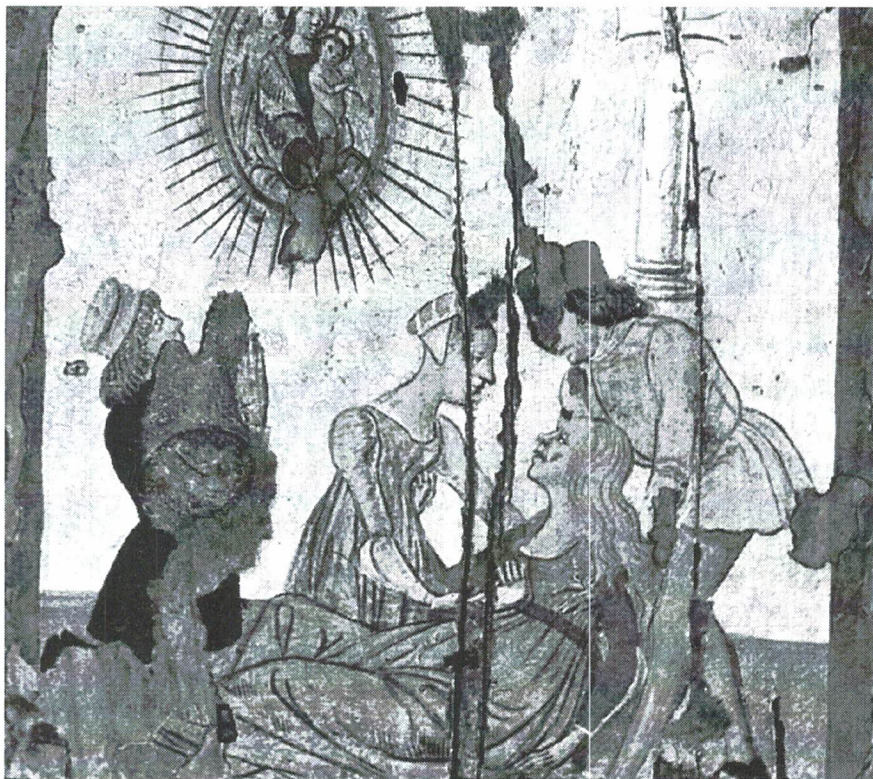


Fig. 10. Tavoletta n. 235. Donna colta da un male improvviso ai piedi di una croce. Fine del sec. XV

Nella tavoletta n. 223 (Fig. 9), con Giacomo di Arezzo in orazione, forse un soldato che ringrazia la Madonna, l'abito e il cappello appartengono al momento in cui si fa festa per il corpo salvato. Abbiamo visto che il cappello è un attributo piuttosto frequente nelle tavolette votive quattrocentesche. Esso non è un semplice motivo decorativo, ma il fatto di essere stato tolto dal capo o di essere tenuto in mano rimanda ad un atteggiamento di devozione e di ringraziamento; inoltre sottolinea lo status sociale dell'offerente. Nella tavoletta di Giacomo di Arezzo la presenza della Madonna con il Bambino non è assimilabile ad un'apparizione ma ad un monumento esistente all'aperto, con un piedistallo classicheggiante, un drappo decorato con eleganti foglie d'acanto, di ascendenza veneta, come anche l'austera Madonna con il Bambino.

Si è in precedenza sottolineato come il committente di un ex voto rinuncia a farsi caratterizzare in un'esperienza personale per affidarsi ad un'esemplarità piuttosto stereotipata. Tuttavia esistono delle eccezioni, come la tavoletta n. 235, della fine del XV secolo (Fig. 10), che mostra una donna colta da un malore improvviso ai piedi di una croce. Essa si presta ad alcune considerazioni che riguardano specificamente il luogo in cui gli ex voto vengono esposti, cioè il santuario. Un carattere costante della religiosità popolare cattolica è l'elemento escatologico¹¹: proprio l'ex voto ci permette di cogliere la presenza attiva della tensione verso la salvezza. Nella tavoletta vengono unificati il momento della difficoltà, della situazione negativa, con la richiesta di ritorno ad un tempo precedente, cosicché lo spazio consuetudinario della vita di ogni giorno si trasforma in uno spazio sacro. Lo stesso discorso vale anche per il tempo che da profano si trasforma in tempo sacro della grazia. Ed è il santuario il luogo deputato a raccogliere non solo le testimonianze di grazie elargite ma anche attese di salvezze future.

L'ex voto conferma così la sua complessità culturale, esprimendo una religiosità popolare, che tende alla salvezza, come anche tensioni che partono dall'alto per controllare le pratiche devozionali.

¹¹ F. PITTOCO, *L'ex voto come luogo dell'escatologia*, in *Ex voto tra storia ed antropologia*, cit., pp. 107-112, in part. p. 111.