L'«IMAGO PIETATIS» E GLI ISTITUTI DI CARITÀ
Problemi di iconografia

A partire dalla seconda metà del Quattrocento, in Italia, il tipo iconografico dell'*Imago pietatis* [1], la raffigurazione di Cristo morto, ritto nel

[1]) Il tema iconografico si sviluppò nell'Oriente bizantino, passando in Occidente solo in un secondo tempo, nel corso del XIII secolo. Un primo fattore di diffusione è da collegarsi alla presa di Costantinopoli avvenuta nel 1204, in seguito alla quale una quantità notevole di icone e reliquie affluì nelle terre dei conquistatori. Ulteriore centro di diffusione per l'immagine è poi stata la città di Venezia, assieme al suo territorio, tradizionale ponte di collegamento tra le due aree, al cui ambito risalgono molti tra gli esemplari superstiti più antichi: da quest'area proviene infatti la Croce di Chiaravalle nel cui braccio destro è inserita una pasta vitrea che imita il tipo orientale dell'*Akra Tapeinosis* (al riguardo: C. Bertelli, *La Croce di Chiaravalle*, in R. Zorzi [a cura di], *Il Re dei Confessori. Dalla croce dei Cloisters alle croci italiane*, catalogo della mostra, Milano 1984, p. 130), mentre per quanto riguarda la pittura essa appare in una tavola del Museo di Torcello e nel *Trittico di santa Chiara* a Trieste. Ed è interessante notare come Venezia sia l'unica località dove talora appare un'*Imago pietatis* riprendente una tipologia iconografica bizantina, in cui non è inclusa la rappresentazione delle braccia. Oltre alla Croce di Chiaravalle, un secondo esempio si ha in un trittico della collezione Kleiweg de Zwaan all'Aia, pubblicato da H. Van Os (*The Discovery of an Early Man of Sorrows on a Domenican Triptych*, «Journal of the Warburg and Courtalds Institutes» 41 [1978], pp. 65-75). Per quanto anche gli ordini mendicanti abbiano svolto un ruolo fondamentale nella diffusione dell'immagine, è difficilmente sostenibile la tesi proposta da Mario Sensi ("*Imago pietatis" in ambiente francescano*, in Id. [a cura di], *Il beato Antonio da Stroncone*, Atti delle Giornate di studio [Stroncone, 4 maggio 1996 e 29 novembre 1997], III, Santa Maria degli Angeli 1999, pp. 318-319; Id., *Dall'imago pietatis alle cappelle gregoriane. Immagini, racconti e devozioni per la "visione" e la cristomimesi*, «Collectanea francescana» 70 [2000], p. 83), secondo cui l'iconografia dell'*Imago pietatis* sarebbe stata introdotta in Italia dal francescano Angelo Clareno, che sarebbe venuto in contatto con questo tipo di icona in Tessaglia, dove si era recato nel 1299. Allo stesso tempo la diffusione dell'iconografia in ambito fiorentino sarebbe imputabile ad un suo amico, l'agostiniano Simone Fidati, mentre da Firenze l'immagine si sarebbe successivamente diffusa nelle altre regioni. Una simile ipotesi, che riconduce all'attività di due sole persone la diffusione dell'*Imago pietatis* in Italia, è decisamente limitante e non tiene conto di altri fattori, benché l'ordine dei frati minori

ACME - Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano
Volume LIX - Fascicolo I – Gennaio-Aprile 2006
www.ledonline.it/acme/

sepolcro, iniziò ad essere frequentemente associato a quella particolare categoria di istituti noti come «Monti di Pietà», oltre che ad altre istituzioni di tipo assistenziale. Il primo motivo di questa connessione è probabilmente da ricercarsi nel fatto che il tema della compassione verso il prossimo, o *Pietas*, era una caratteristica costantemente associata alla rappresentazione, tanto da determinarne perfino la più comune denominazione [2].

A questa è accostabile la virtù morale della *Misericordia*, consistente nel sentimento di compassione provato nei confronti degli altri, per via dei loro mali, spinto fino al punto di agire spontaneamente in favore di chiunque soffra. È quindi affine alla Carità, la principale tra le virtù teologali (I Cor. 12.2 e 13), ma viene distinta da essa per via della motivazione che spinge all'azione ovvero, nel caso specifico, la compassione per le sofferenze del prossimo [3]. La *Caritas* invece è la prima delle virtù teologali già nel Nuovo Testamento e in san Paolo (I Cor. 12.2 e 13), opinione ripresa dalla patristica, secondo una concezione che ritorna in tutti gli autori cristiani successivi e anche in Dante (*Purgatorio*, 29.121-128), che fa danzare le

abbia svolto indubbiamente un ruolo importante in un simile processo, non solo per il fatto di aver utilizzato le nuove immagini per adornare le proprie chiese, celle e manoscritti, ma soprattutto per aver promosso la diffusione di un certo atteggiamento spirituale che favorì l'intensificarsi del culto della Passione. La tesi è stata comunque ripresa da Maria Giuseppina Muzzarelli (*Il denaro e la salvezza. L'invenzione del Monte di Pietà*, Bologna 2001, p. 127). Allo stesso modo è da respingere quanto talora si scrive sul fatto che l'icona bizantina sarebbe stata "coniata" dai monaci del monte Athos.

[2]) Per la ricostruzione del significato di *Pietas* vd. soprattutto: A. Solignac, s.v. *Piété – II. Moyen Âge*, in *Dictionnaire de Spiritualité*, t. XIII, parte II, Paris 1986, coll. 1714-1723. Anche l'altro nome solitamente associato all'immagine, *Vir dolorum*, ricade nella stessa area di significato, visto che deriva da un testo di Isaia (53.3), dove, secondo un'interpretazione cristiana, sono poste in contrasto la compassione e la misericordia mostrate da Cristo Redentore dell'umanità, che per essa si sacrifica, e l'indifferenza e la crudeltà di coloro che egli stava salvando. La concezione di Cristo morto come esempio della "misericordia del Signore" o della sua *Pietas* trova fondamento nelle discussioni teologiche sull'Incarnazione e, in particolare, nel problema del *Cur deus homo*. A questo riguardo san Tommaso d'Aquino, nella *Summa Theologiae* (3, q. 46, a. 1), sostenne che Dio, sacrificando il proprio figlio per la redenzione dell'umanità, avesse mostrato maggiore misericordia (e giustizia), che se avesse perdonato senza chiedere alcuna riparazione. Anche Dante, nel trattare l'argomento (*Par*. 7.114-120), dichiara similmente: «ché più largo fu Dio a dar sè stesso / per far l'uom sufficiente a rilevarsi, / che s'elli avesse sol da sè dimesso; / e tutti li altri modi erano scarsi / alla giustizia, se 'l Figliuol di Dio / non fosse umilïato ad incarnarsi». Gregorio Magno, invece, nel trattare lo stesso argomento nei *Moralia in Job* (20.36.69; *Patrologia Latina* [d'ora in poi PL], 76, coll. 179b-180b), aveva proposto di leggere in Cristo un modello di *pietas* per via dell'Incarnazione e della sofferenza da lui patite.

[3]) Vd. anche come sant'Agostino (*De Civ. Dei*, 9.5; PL 46.261) definisca la misericordia: «alienae miseriae … in nostro corde compassio, qua utique, si possumus, subvenire, compellimur». Più in generale sull'argomento vd. G. Sirna, *s.v.* «Misericordia», in *Enciclopedia cattolica*, VIII, Firenze 1952, col. 1082; T. Koehler, s.v. *Miséricorde*, in *Dictionnaire de Spiritualité*, t. X, Paris 1980, coll. 1313-1328.

virtù teologali seguendo il canto della Carità [4]. Questo ruolo fondamentale deriva dal fatto che, come indica sant'Agostino, «Amor Dei, amor proximi, Caritas dicitur» [5]: la virtù è quindi sostanziata da due elementi inseparabili, il rapporto tra i quali ovviamente non è (e non può essere) paritetico in quanto l'oggetto principale dell'amore umano deve essere sempre Dio. Da questo sentimento nasce poi l'*amor proximi*, che altro non è che una conseguenza dell'amore per la divinità. È implicito quindi che questa carità fraterna non possiede un valore autonomo assoluto, ma ha merito solo in quanto effetto di quella rivolta a Dio e che, se venisse presa come fine in sé, potrebbe diventare persino dannosa in quanto rischierebbe di distogliere da Dio [6]. Allo stesso tempo non è però possibile amare Dio se non si ama il prossimo (I Jo. 3.17: «Si quis habuerit substantiam huius mundi et viderit fratrem suum necesse habere et clauserit viscera sua ab eo, quomodo caritas Dei manet in eo?»).

Nel caso però si consideri in particolare l'*amor proximi*, la definizione di carità e quella di misericordia o *Pietas* tendono ad avvicinarsi [7]. In effetti ancora nel 1593 la Pietà dell'*Iconologia* di Ripa viene vestita di rosso «perché è compagna e sorella della Carità, alla quale conviene questo colore» e sul capo le viene posta una fiamma che «significa la mente accendersi all'amor di Dio» [8]. Sospetto che si tratti di una iconografia inventata dal Ripa stesso, ma è interessante in quanto mostra come, anche nel tardo XVI secolo, la vicinanza tra le due virtù fosse un dato di fatto.

[4]) Sul concetto di *Caritas* vd. R. Freyhan, *The Evolution of the Caritas Figure in the Thirteenth and Fourteenth Centuries*, «Journal of the Warburg and Coultard's Institutes» 11 (1948), pp. 68-86, oltre che G. Corti - F. Borroni - R. Garrigou-Lagrange - M. Scaduto, s.v. *Caritas*, in *Enciclopedia cattolica*, III, Firenze 1949, pp. 796-835.

[5]) Agostino, *Enarrationes in Psalmos*, in PL 36.260. Il brano è tratto dal commento al Salmo XXIX, che tra l'altro prosegue specificando che: «amor mundi, amor huius saeculi, cupiditas dicitur».

[6]) Freyhan, *The Evolution* cit., pp. 68-69. Tra le fonti viene citato Tommaso d'Aquino (*Summa Theologiae*, 2a, 2ae, q. 25, a. 1): «Et similiter reprehensibile esset, si quis proximum diligeret, tanquam principalem finem, non autem si quis proximum diligat propter Deum; quod pertinet ad caritatem».

[7]) Quest'ultima a sua volta presentava delle affinità, soprattutto se si considera come già sant'Agostino definisce l'*amor proximi* come misericordia (Agostino, *De doctrina christiana*, 1.30-33: «Iam vero si vel cui praebendum, vel a quo nobis praebendum est officium misericordiae, recte proximum dicitur»), mentre Innocenzo III, ai primi del XIII secolo, considerava la trasformazione dell'acqua in vino alle nozze di Cana un esempio del rapporto tra le due virtù: secondo questa interpretazione infatti il vino simboleggerebbe la *Caritas*, l'acqua la *Misericordia* e le sei brocche le opere di misericordia. E «Aqua fit vinum, cum effectus misericordiae caritatis informatur affectu» (segnalato in Freyhan, *The Evolution* cit., pp. 69-70).

[8]) Entrambe le citazioni vengono dall'*Iconologia* di Cesare Ripa (ed. a cura di P. Buscaroli, Milano 2002, p. 354).

L'usanza di intitolare alla *Pietas* istituti dediti ad attività di tipo caritativo, quali gli ospedali, parrebbe risalire almeno agli inizi del 1300, come attesta ad esempio il caso della *Domus hospitalis pietatis* di Sanseverino Marche, eretta a metà secolo, mentre per le confraternite tale titolazione sembrerebbe essere stata un poco più rara [9]. Il motivo della scelta di questo termine deve essere naturalmente collegata a quanto s'è scritto sul suo significato.

La prima *Imago pietatis* che appare in connessione a un istituto caritativo è probabilmente quella miniata in un manoscritto dell'Archiginnasio di Bologna in cui è riportato l'inventario, redatto nel 1329, dei beni di una locale confraternita, la Compagnia delle Laudi, che venivano conservati presso l'Ospedale da loro gestito: nel frontespizio di questo volume sono raffigurati una *Madonna della Misericordia* e, al di sotto, appare un'*Imago pietatis* [10]. Questo accostamento delle due immagini in relazione a un istituto caritativo potrebbe ripetersi ancora nel terzo quarto del XVI secolo, in un gruppo ligneo conservato nella chiesa della Natività di Santa Maria di Capolapiaggia, presso Camerino, in quanto l'opera era orginariamente collocata nella chiesa di Santa Maria a Pelapiaggia, cui era annesso un ospedale [11].

[9]) Sensi, *Dall'imago pietatis* cit., p. 86 nt. 32. Per delle confraternite intitolate alla Pietà sono menzionate quella di Foligno, fondata nel 1448, che gestiva l'ospedale di San Giovanni, o quella creata nel 1449 dalla comunità tedesca di Roma dedicata a Santa Maria della Pietà in Camposanto, che aveva pure lo scopo di ospitare i pellegrini e occuparsi della sepoltura dei defunti. È stato inoltre supposto che la presenza di una *Imago pietatis* nello stemma in alto a sinistra nella tavola con *Madonna della Pace* della Pinacoteca di Bologna (seconda metà del XV secolo, cm 66,5 × 34; inv. 323) sia dovuta alla presenza di una confraternita della Pietà, oppure che costituisca un richiamo all'Ordine dei serviti (da cui proviene l'opera, come attesta anche la presenza del monogramma a destra), il cui abito è del colore nero del lutto in ricordo della morte di Cristo. Al riguardo: E. Rossoni, scheda 120, in J. Bentini - G.P. Cammarota - D. Scaglietti Kelescian (a cura di), *Pinacoteca nazionale di Bologna. Catalogo generale*, I. *Dal Duecento a Francesco Francia*, Venezia 2004, pp. 293-294.

[10]) Il manoscritto in questione è il fondo Ospedali 72, della biblioteca dell'Archiginnasio; al riguardo: M. Medica, scheda 16, in R. D'Amico - R. Grandi - M. Medica (a cura di), *Francesco da Rimini e gli esordi del gotico bolognese*, catalogo della mostra, Cento 1990, p. 120. Il manoscritto è inoltre interessante perché vi appare impiegato il termine *Pietas* per descrivere l'immagine presente nell'*Inventario* stesso, descritto come : «unum librum … cum Virgine Maria matre omnium, sub manto cuius Virginis homines societatis prefate sunt inclusi et cum domino nostro Jesu Christo in formam pietatis picti et deaurati» (*ivi*, p. 120). Alessandro Conti (*La miniatura bolognese. Scuole e botteghe 1270-1340*, Bologna 1981, p. 79) ha proposto di attribuire allo stesso artista anche la realizzazione della *Matricola e Statuti* della stessa Compagnia, pure risalenti al 1329 (su questo secondo manoscritto vd. S. Battistini, scheda 38, in M. Medica [a cura di], *Haec sunt statuta. Le corporazioni medievali nelle miniature bolognesi*, catalogo della mostra, Modena 1999, pp. 186-187).

[11]) M. Massa, scheda 40, in A. De Marchi - M. Giannatiempo López, *Il Quattrocento a Camerino. Luce e prospettiva nel cuore della Marca*, catalogo della mostra, Milano 2002, p. 202; M. Paraventi, *Il territorio dei da Varano: dalla catalogazione all'atlante cartaceo e multimediale*, in A. De Marchi - P.L. Falaschi (a cura di), *I da Varano e le arti*, Atti del Convegno (Camerino, 4-6 ottobre 2001), Camerino 2003, pp. 517-518.

Fu invece realizzata tra il 1470 e il 1475 un'*Imago pietatis*, attualmente al Museo Civico di Pavia ma un tempo infissa a destra dell'ingresso dell'ospedale di San Matteo, nel lato meridionale del complesso [12]. La prima pietra di questo istituto (la cui titolazione corretta era ospedale di San Matteo o della Pietà), creato «pro peregrinis hospitandis, pauperibus recipiendis, egrotis medicandis, infantum quorum parentum nomina ignorantur lactandis et nutriendis», venne posta dal vescovo Giacomo Borromeo il 29 giugno 1449, ma la decisione di realizzarlo era stata presa da una comunità laicale formatasi l'anno precedente, con il sostegno del frate domenicano Domenico da Catalogna [13]. L'opera, costituita da un gruppo marmoreo raffigurante Cristo che viene sorretto dalla Madonna e da san Giovanni collocato entro una cornice a edicola realizzata in cotto, attribuita al cremonese Rinaldo de Stauris, è stata ricondotta, sulla base di considerazioni relative allo stile, alla produzione dei fratelli Mantegazza. Al di sotto è posta una lastra che reca la seguente iscrizione:

> HOC PIETATIS OPVS CONFERT HAEC REGIA QUONDAM /
> VRBS PIA CLARA VIRIS PAVPERIS ALMA DOMVS / ACCIPIT
> HIC EGER MEDICO CVRANTE SALVTEM / VIVIT INOPS TVTVS
> HIC VIGET VNA FIDES.

Gli studiosi che si sono occupati dell'opera tendono a sottolineare come la raffigurazione del Cristo morto fosse impiegata come emblema dell'ospedale, mentre l'epigrafe sopra riportata viene considerata un vero e proprio manifesto programmatico dell'istituto [14]. Negli stessi anni l'*Imago pietatis* compare anche in altri documenti connessi all'istituzione: essa è miniata sull'atto di transazione con il duca di Milano per l'eredità lasciata da Agostino Beccaria (14 marzo 1475); sul diploma ducale di concessione dei beni in Vigevano ereditati da Domenico Ferufino (Milano, 13 marzo 1478) e a fondo pagina sulla carta 7v degli *Statuti* redatti nella seconda metà del XV secolo, un'associazione, quest'ultima, che per altro venne mantenuta a

[12]) N. inv. C28. L'opera rimase *in situ* fino al 1943, e dal 1951 è stata sostituita da una copia realizzata dallo scultore pavese Emilio Testa, mentre l'originale veniva trasferito al Museo Civico. Al riguardo: A. Peroni (a cura di), *Pavia. Musei civici del Castello Visconteo*, Pavia 1975, pp. 122-123.

[13]) Sembra che la titolazione a san Matteo fosse dovuta al fatto che l'ospedale venne eretto dove un tempo era un omonimo monastero benedettino. R. Crotti Pasi, *Fra Domenico da Catalogna e la confraternita dell'Ospedale*, in D. Zanetti (a cura di), *Ospedale San Matteo di Pavia. Fatti e problemi del passato*, Pavia 1994, p. 35 nt. 1.

[14]) Il legame con il gruppo scultoreo dei Mantegazza deve essere stato piuttosto sentito se all'ingresso della nuova sede dell'ospedale di Pavia è stata collocata una lastra commemorativa in cui sono riprodotte le teste della *Pietà*.

lungo, dato che la *Pietà* risulta ripetuta nelle successive edizioni a stampa del testo [15].

A Bergamo si trova associata ad un altro istituto caritativo, il Luogo Pio Colleoni, dedicato a funzioni assistenziali di tipo tradizionale, dato che ebbe origine con la *Donatio inter vivos* del 19 febbraio 1466, quando Bartolomeo Colleoni lasciò al comune di Bergamo la propria abitazione al fine di fondare un istituto per dotare le fanciulle bisognose «legittime e oneste» nate nel bergamasco che avessero voluto sposarsi o prendere il velo [16]. Pare però che il fondatore stesso avesse espressamente richiesto che la casa venisse chiamata *Domus Pietatis* [17]. La prima riunione del consiglio, chiamato «Consiglio della Pietà», e l'inaugurazione della sede si tennero tuttavia solo molti anni più tardi, il 20 febbraio 1476, quattro mesi dopo la morte del Colleoni stesso, cosicché il ciclo pittorico deve necessariamente essere posteriore a tale data. Nella sede dell'istituto l'*Imago pietatis* appare in due opere, la più antica delle quali fa parte del ciclo affrescato nel salone del consiglio e occupa la lunetta centrale della parete di fondo[18]. La seconda immagine, più tarda, è invece dipinta all'ingresso della sala: in essa, ai lati del Cristo nel sepolcro, è presente l'iscrizione «pietati dicata domus», allusiva allo stesso tempo al nome e alla funzione della dimora [19].

Quelli riportati sono solo alcuni esempi di un uso che doveva essere ben più diffuso, ma in simili casi l'*Imago pietatis* è impiegata semplicemen-

[15]) Gli Statuti si trovano nell'Archivio di Stato di Pavia, Fondo OSM, cart. 1; le miniature in ASP, Fondo OSM, Acquisizioni, cart. 2, fasc. 61 e 63. L'*Imago pietatis* è, ad esempio, presente nelle edizioni pavesi del 1626 (presso Giovan Battista Rossi; ASP, Archivio OSM, cart. 2, fasc. 13), del 1760 (presso Giuseppe Bulzani; ASP, Archivio OSM, cart. 2, fasc. 15, 16, 17bis) o del 1871 (presso f.lli Fusi; ASP, Archivio OSM, cart. 4, fasc. 20).

[16]) G. Ortalli, *Bartolomeo Colleoni: in pace e in guerra "la maestà del comando"*, in *Le riproduzioni degli elementi decorativi della Cappella Colleoni in Bergamo*, a cura del Luogo Pio della Pietà Bartolomeo Colleoni, Milano 1998, p. 31; A. Agliardi, *Introduzione*, ivi, p. 8.

[17]) G. Petrò, *La casa di Bartolomeo Colleoni nota come la casa della Pietà*, «Rivista di Bergamo» 45, 1 (gennaio 1994), p. 9.

[18]) Su questo ciclo: G. Mulazzani, *Pittori colleoneschi. Gli affreschi del Luogo Pio Colleoni a Bergamo*, in F. Mazzini (a cura di), *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Quattrocento*, I, Bergamo 1986, pp. 241-244; O. Roncelli, *I pittori colleoneschi nei cicli di Malpaga, del Luogo Pio di Bergamo e nelle chiese dell'Incoronata e delle Clarisse di Martinengo*, in *La figura e l'opera di Bartolomeo Colleoni*, Atti del Convegno di studi, «Bergomum» 95, 1-2 (gennaio-giugno 2000), pp. 144-145.

[19]) L'attribuzione dell'opera ad Antonio Boselli è stata avanzata da Argenti e Barachetti (*Antonio Boselli*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento*, I, Bergamo 1975, p. 328 nt . 22), che propongono di identificare l'immagine con la *Pietà* dipinta sopra l'ingresso dell'istituto, citata in un atto notarile del 13 novembre 1513 (*ivi*, p. 320; il documento menzionato è indicato come Archivio dell'Istituto della Pietà, Bergamo, Terminazioni, VIII, f. 46 t. notaio Giacomo di Andrea da San Pellegrino). Dallo stesso documento risulta inoltre che il pittore avrebbe realizzato altre immagini sopra la porta della loggia dello stesso istituto.

te come emblema che esplicita la funzione degli istituti e ne costituisce anzitutto un richiamo alla denominazione. Più complesso e sistematico è invece l'impiego dello stesso tipo iconografico riscontrabile in connessione ad altri enti di tipo caritativo, ovvero nei Monti di Pietà [20].

I due termini che compongono il nome sembrerebbero essere stati associati per la prima volta ad Ascoli Piceno nel 1458 quando, grazie all'iniziativa del francescano Domenico da Leonessa e, probabilmente, anche di Marco da Montegallo, venne fondato un ente così chiamato [21]. Il termine era quindi già esistente anche se i primi due "veri" Monti di Pietà, quello

[20]) L'utilizzo del tipo iconografico come stemma dei Monti di Pietà era già stato notato nella seconda metà del XIX secolo da padre Charles Cahier (s.v. *Messe*, in Id., *Caractéristiques des Saints dans l'art populaire*, II, Paris 1867, p. 553 nt. 5) e Xavier Barbier de Montault (*La messe de S. Grégoire ou l'apparition du Christ de pitié*, «Le Règne de Jésus-Christ, revue illustrée du musée et de la bibliothèque eucharistiques de Paray-le-Monial» 2 [1884], pp. 88-116; ed. cons. in *Œuvres complètes*, VI, Paris 1892, pp. 254-255). Il primo si era limitato a dichiarare di ignorare come la rappresentazione fosse divenuta caratteristica dei Monti, mentre già il secondo aveva giustificato l'associazione sulla base del concetto di *Pietas*. L'impiego è menzionato anche da Ilaria Tameni (*Il teatro della Pietà. Il Cristo morto nell'arte bresciana (1450-1550)*, «Civiltà Bresciana» 8, 2 [giugno 1999], p. 50), ma è stata soprattutto la Muzzarelli (*Il denaro e la salvezza* cit., p. 106) a insistere sulla novità dell'utilizzo sistematico dell'immagine in questo contesto. Tra le altre menzioni si possono citare: G. Adani - J. Bentini, *I beni artistici del Monte di Pietà e della Cassa di Risparmio*, in G. Adani - P. Prodi (a cura di), *Il Santo Monte di Pietà e la Cassa di Risparmio in Reggio Emilia. Cinque secoli di vita e di promozione economica e civile*, Reggio Emilia 1994, p. 215; Muzzarelli, *Il denaro e la salvezza* cit., p. 214; M.L. De Palma, *Spunti di araldica confratenale dall'iconografia del Corpus Christi e del Monte di Pietà*, in Id. (a cura di), *Le confraternite del Santissimo Sacramento e del Monte di Pietà a Molfetta*, Messina - Molfetta 2004, pp. 289-311.

[21]) F. Lomastro Tognato, *Legge di Dio e Monti di pietà: Marco da Montegallo (1425-1496)*, Vicenza 1996, p. 53. La notizia pubblicata da Anselmi nel 1890 e più volte ripetuta (A. Anselmi *Il Monte di Pietà di Arcevia*, «Miscellanea Francescana» 5 [1890], pp. 165-169; Id., *Il Monte di Pietà di Arcevia promosso nel 1428 da Lodovico da Camerino, riproposto nel 1470 e fondato nel 1483 da Marco da Montegallo*, «Nuova Rivista Misena» 4 [1891], pp. 5-27; Id., *Il Monte di Pietà di Arcevia. Con gli Statuti del 1470, del 1483 e del 1546 e molte notizie sui Monti di Pietà nelle Marche*, Foligno 1894, pp. 6-13) che i due termini fossero stati associati per la prima volta nel 1428 per indicare un istituto di beneficenza «in favorem pauperum» che la confraternita di Santa Maria di Roccacontrada (Arcevia) avrebbe dovuto erigere nella propria città su esortazione del predicatore Lodovico da Camerino, è stata in seguito ritrattata dallo stesso studioso (*ivi*, p. 40; Id., *Il Monte di Pietà in Arcevia*, «Miscellanea Francescana» 6 [1895], pp. 31-32) in quanto si era reso conto che al volume del 1428 da cui aveva tratto la notizia era stata aggiunta una parte dei consigli del 1473. La questione è accennata anche in S. Majarelli - U. Nicolini, *Il Monte dei Poveri di Perugia. Periodo delle origini (1462-1474)*, Perugia 1962, p. 124. La notizia della fondazione dell'istituto nel 1428 viene però ancora riportata in alcuni testi. Per quanto riguarda invece la partecipazione di Marco da Montegallo alla fondazione del Monte di Ascoli Piceno, rimando, per un rapido ed esauriente riassunto della vicenda, a Lomastro Tognato, *Legge di Dio* cit., pp. 56-57. Incuriosisce tuttavia un'affermazione di Zucker (*The illustrated Bartsch. Early Italian Masters*, vol. 24, t. II, New York, 1994, p. 87, n. 067) secondo cui il primo Monte sarebbe stato fondato a Londra nel 1391.

fondato a Perugia nel 1462 e quello di Orvieto del 1463, erano chiamati *Mons Pauperum* e *Mons Christi* e anche se altre fonti dell'epoca offrono diverse denominazioni, tra le quali *Depositum Apostolicum* o anche Monte della Carità. Entro la fine del secolo l'intitolazione alla *Pietas* era però ormai diventata comune [22].

Le denominazioni dovevano rendere immediatamente chiara la funzione del nuovo istituto: studi recenti hanno connesso il primo vocabolo utilizzato, «monte», all'insieme dei fondi raccolti per fronteggiare determinate spese, anche se negli scritti contemporanei alle prime istituzioni esso veniva solitamente interpretato in modo simbolico, con riferimento a citazioni dall'Antico Testamento, per lo più dai Salmi LXXXVI o LXVII, dove si menzionano il *Mons Dei*, il *Mons pinguis* e la liberazione del popolo eletto [23]. All'incirca lo stesso avviene negli scritti di Bernardino de Busti, che però istituisce anche un lungo paragone tra le caratteristiche dei Monti di Pietà e quelle fisiche delle normali montagne [24]. Evidente è invece il significato da attribuire al termine *Pietas* in un simile contesto: il problema principale a cui i Monti intendevano fare fronte era infatti l'attività di prestatori cri-

[22]) Sensi, *Dall'imago pietatis* cit., p. 87. Per fare qualche esempio, il Monte di Perugia (1462) era chiamato sia «Monte de la pietà et de la Vergine Maria», sia «Monte dei Poveri», quello di Orvieto (1463) era il «Monte di Cristo», quello di Jesi (1472) il «Monte di santa Maria della Pietà», quello di Firenze il «Monte della Sovvenzione» o «della Carità» (Muzzarelli, *Il denaro e la salvezza* cit., p. 90). Il termine *Depositum Apostolicum*, secondo la definizione del *Defensorium Montis Pietatis* di Bernardino de Busti, «est pecunia pie a patribus civitatis collecta et ab his donata societati pauperum civium et constituta in publicum usum et perpetuam sustentationem illorum, ut nemo sit egens quibusdam statutis intercedentibus ad publicum beneficium dicte societatis pauperum civium» (così riportato in R. Ferrari, *L'azione dei Minori Osservanti nei Monti di Pietà. Il Defensorium di Bernardino De Busti*, tesi di dottorato in teologia morale presso l'Università Alfonsiana, II, Roma 2000, pp. 107 e 345).

[23]) Sull'uso del termine Monte vd. D. Montanari, *"Mons omnibus subvenit". I Monti di pietà fra credito e carità*, in Id. (a cura di), *Per il quinto anniversario del Monte di pietà di Brescia (1489-1989)*, Travagliato 1989, p. 10; Sensi, *Marco da Montegallo* cit., pp. 236-237; G. Todeschini, *La razionalitá monetaria cristiana tra polemica antisimoniaca e polemica antiusuraria (XII-XIV sécolo)*, in *Moneda y monetas en la Europa Medieval (siglos XII-XV). XXVI Semana de Estudios Medievales* (Estella, 19-23 luglio 1999), Pamplona, 2000, pp. 382-383; Muzzarelli, *Il denaro e la salvezza* cit., pp. 91-92. Per quanto riguarda l'uso di testi biblici in relazione ai nuovi istituti, il Salmo LXVII veniva esplicitamente citato da coloro che predicavano in favore dei Monti: esso appare, ad esempio, nel sermone *De Monte Pietatis Papiae erigendo*, pronunciato da Bernardino da Feltre nel 1493. Il testo è riportato in C. Varischi (a cura di), *Sermoni del beato Bernardino Tomitano da Feltre*, II, Milano 1964, sermone 55, pp. 185-186. Lista più completa dei passi in cui viene impiegato il lemma è fornita da Todeschini (*La razionalità monetaria* cit., p. 383 nt. 39), il quale sottolinea anche come debba essere ancora svolta una «storia del termine *mons* e delle sue valenze metaforiche in ambiti economici».

[24]) Ferrari, *L'azione dei Minori* cit., II, pp. 107-113 e 345-351. Il parallelismo viene citato anche in Muzzarelli, *Il denaro e la salvezza* cit., p. 89.

stiani o ebrei, ritenuti veri e propri usurai, che richiedevano tassi d'interesse estremamente elevati, provocando la rovina di coloro che cercavano il loro aiuto. All'attività di questi veniva opposto il prestito assistenziale, a basso interesse quando non del tutto gratuito, fornito dai Monti per aiutare coloro che si trovavano in difficoltà economiche per lo più momentanee [25]. Le motivazioni del collegamento dell'*Imago pietatis* sono quindi sempre rintracciabili sia nel significato di misericordia connesso all'immagine, che avrebbe favorito l'associazione ad attività di soccorso verso chi si trovava in difficoltà, sia nell'idea di *amor proximi*, che pure deve concretarsi in opere di assistenza.

Proprio su questi concetti tradizionali si basava peraltro la predicazione dei francescani in favore dei Monti, in modo da sottolineare come le nuove istituzioni possedessero caratteristiche di carità e beneficenza e come esse consentissero ai cittadini benestanti di aiutare i poveri tramite una nuova forma di assistenza. In particolare veniva messo in evidenza come, donando al Monte, fosse possibile attuare nel miglior modo possibile il precetto biblico (Lv. 19.18: «diliges proximum tuum sicut te ipsum») e realizzare tutte le opere di misericordia corporale [26]. Nelle prediche l'appello era motivato da quello che era un obbligo morale per il cristiano mentre, allo stesso tempo, venivano sottolineati i vantaggi derivanti da simili atti di generosità, infatti, come spiegava il francescano Bernardino da Feltre: «Mons omnis subvenit: a li richi, per salvar l'anima; pauperibus, per subvenir necessitatibus suis» [27]. Ai facoltosi esso concedeva una possibilità di fare del bene e quindi, dato che esiste una precisa correlazione tra la misericordia esercitata dagli uomini verso il prossimo e quella di Dio verso di loro (Pro. 11.17: «benefacit animae suae vir misericors»; Mt. 5.7: «Beati misericordes: quoniam ipsi misericordiam consequentur»), di acquistare meriti infiniti [28].

[25]) La distinzione tra poveri e indigenti è stata affrontata in particolare da P. Prodi, *La nascita dei Monti di Pietà: tra solidarietà cristiana e logica del profitto*, «Annali dell'Istituto Storico Italo-Germanico in Trento» 8 (1982), p. 222.

[26]) Come sottolinea anche il più importante tra i sostenitori dei Monti, Bernardino da Feltre: «Si das vinum non das panem; si panem non vestitum, si etc., non das denarios ad solvendum debita, medicinas etc. Da Monti et dedisti omnia. Hic imples septem opera pietatis. De illo denario subvenitur a chi compra panem, vinum, vestitum, medicinas et omnia etc.» (Varischi, *Sermoni* cit., II, p. 207). Sempre lo stesso predicatore sottolinea come la carità verso il prossimo sia anche una prova dell'amore per Dio (*ivi*, p. 198: «Quomodo amas Deum? Dicit Joannes: subveni proximo»), e che, come già indicato, non si può amare Dio se non si ama anche il prossimo.

[27] Varischi, *Sermoni* cit., II, p. 204. Sull'obbligo della carità vd. anche: D. Montanari, *Credito e Carità: i Monti di Pietà agli albori dell'età moderna*, in S. Bracci (a cura di), *Marco da Montegallo (1425-1496). Il tempo, la vita, le opere*, Atti del Convegno di studi (Ascoli Piceno, 12 ottobre 1996 - Montegallo, 23 agosto 1997), Padova 1999, p. 64.

[28]) Sirna, *Misericordia* cit., col. 1083. A questo riguardo viene spesso menzionato anche Mt. 18.21. La questione della maggiore difficoltà per i ricchi nel conquistarsi la salvezza (vd.

Nonostante la vera e propria fondazione dei Monti di Pietà fosse dovuta all'azione dei laici, che fornivano il capitale necessario, l'apporto della predicazione dell'Osservanza francescana, capace di suscitare grande entusiasmo nella popolazione, svolse un ruolo essenziale nel proporre e favorire l'iniziativa [29]. Oltre a Bernardino Tomitano da Feltre, i personaggi maggiormente conosciuti per il loro attivo impegno nel sostenere simili fondazioni furono Fortunato Coppoli da Perugia e Marco da Montegallo che, sovente seguiti da altri frati, con i loro sermoni favorirono e promossero la creazione di numerosi Monti, tanto che il loro influsso sulla formazione di questi istituti è sempre stato riconosciuto [30]. I francescani predicavano in loro favore non solo per sottolinearne il carattere caritatevole ma anche, come già accennato, assecondando una diffusa polemica antiebraica, connessa alla possibilità che tali istituzioni offrivano di impedire le attività usuraie degli ebrei [31]. Sotto questo punto di vista però non sempre l'istituzione di

ad esempio Lc. 6.20-21, 24-25) e la possibilità di rimediare a questo svantaggio tramite la beneficenza era uno dei *topoi* dell'epoca. Il rapporto sulle «motivazioni tra carità e scommessa sull'aldilà» nell'elemosina è stato oggetto di analisi in più studi, tra cui anche M. Mollat, *Il concetto della povertà, nel Medioevo: problematica*, in O. Capitani (a cura di), *La concezione della povertà nel Medioevo*, Bologna 1974, pp. 26-27; M. Bacci, *Investimenti per l'aldilà. Arte e raccomandazione dell'anima nel Medioevo*, Roma - Bari 2003.

[29]) Da notare che fu proprio un francescano, Pietro Olivi, a elaborare nella seconda metà del XIII secolo una prima distinzione tra mercante e usuraio basata su un approccio più moderno al problema. La sua posizione, che ammetteva la liceità del prestito ad interesse (in date circostanze), provocò una violenta reazione ufficiale, culminata nell'ordine di bruciare le sue opere. Queste però sopravvissero sotto falso nome in alcuni manoscritti trecenteschi ed è interessante notare che furono trascritte ai primi del XV secolo da Bernardino da Siena. G. Andenna, *Prestito, interesse e usura in età comunale: riflessioni economiche e canonistiche (XII-XIV secolo)*, in Bracci (a cura di), *Marco da Montegallo* cit., pp. 40-41.

[30]) La predicazione di un frate era spesso in grado di generare nella popolazione forti entusiasmi, che però non sempre erano in grado di concretizzarsi nella fondazione di un Monte. Anche nel caso di una avvenuta creazione l'appoggio iniziale non sempre sopravviveva al primo slancio, né i fondi erano sempre bastanti, tanto che si hanno numerose notizie di "rifondazioni" di Monti già esistenti. Altrettanto spesso la loro effettiva fondazione veniva realizzata molti anni dopo, in quanto la prima proposta non si era potuta concretizzare.

[31]) Lomastro Tognato, *Legge di Dio* cit., pp. 61 e 88-89. Nelle prediche dei francescani appaiono altri due temi che servivano a dimostrare la perfidia del popolo ebraico e a fomentare il rancore nei suoi confronti: la cosiddetta «leggenda logaritmica» (termine coniato da L. Poliakov, *Les Banchiers Juifs et le Saint-Siège et du 13. au 17. siècle*, Paris 1965, pp. 143-144), che veniva frequentemente adoperata nella predicazione in favore dei Monti per dimostrare agli ascoltatori come le ricchezze degli ebrei potessero aumentare all'infinito grazie al gioco degli interessi composti, partendo dal prestito iniziale da loro concesso (Montanari, *Credito e Carità* cit., p. 67), e i racconti dei presunti assassini perpetrati a scopo rituale, il più celebre dei quali è quello del beato Simonino da Trento. Il primo *topos* appare anche nel *Defensorium* di Bernardino de Busti (tract. II, pars 7, *Oblationis*; in Ferrari, *L'azione dei Minori* cit., II, pp. 216-217 e 461-462), in una predica di Bernardino Tomitano tenuta a Foligno nel 1487 (V. Meneghin, *Bernardino da Feltre e i Monti di Pietà*,

un Monte coincideva con l'effettiva cacciata dei prestatori ebrei che anzi, anche nel caso fossero stati espulsi dalla città, potevano essere richiamati dal comune a causa della loro importanza per l'economia: l'attività dell'istituto, rivolta al prestito assistenziale, non poteva infatti fare fronte alle richieste di chi aveva bisogno di un prestito produttivo, ed il governo cittadino stesso aveva bisogno delle entrate che derivavano dalle richieste di contributi rivolte ai banchi ebraici. I Monti prestavano invece a quelli che sono stati definiti «poveri congiunturali» [32], persone cioè non indigenti, ma che si trovavano nella necessità di ottenere un aiuto economico in momenti di difficoltà, venendo incontro in tal modo a delle esigenze diverse e integrando per certi versi la rete di istituzioni assistenziali già precedentemente esistenti, gestita da monasteri e confraternite.

Nonostante la loro utilità sociale simili attività di prestito erano comunque guardate con estremo sospetto dalla Chiesa in quanto ritenute in contrasto coi precetti evangelici (in particolare Lc. 6.35: «Mutuum date nihil inde sperantes»), in base ai quali ogni attività cui corrispondesse la riscossione di un interesse era comunque tacciata di usura [33]. In particolare venne aspramente criticato l'uso di richiedere un sovrappiù al momento della restituzione del prestito in quanto ritenuto assimilabile ad un vero e proprio interesse, ritenuto ancora più riprovevole in quanto il fine del Monte era aiutare chi ne avesse bisogno [34]. La polemica al riguardo fu estremamente vivace, soprattutto in seguito alla fondazione del Monte di Mantova del 1484 e alla pubblicazione negli anni Novanta di un libello,

Vicenza 1974, p. 179 nt. 135) e nella *Tabula della Salute* di Marco da Montegallo: in quest'ultimo testo si mostra come, partendo da un prestito iniziale di 100 ducati con un tasso d'interesse del 30% entro un cinquantennio si sarebbe arrivati alla cifra di 50 milioni di ducati. Simili calcoli erano naturalmente finalizzati a dimostrare come le fortune degli ebrei si basassero sulla rovina degli incauti che avevano loro richiesto un prestito. Interessante è anche il fatto che una delle ragioni che potevano favorire una fondazione era lo scoppio di una epidemia di pestilenza, in quanto si riteneva che l'usura e l'avidità ne fossero la causa, come viene dichiarato dai sermoni di molti predicatori, tra cui anche Bernardino da Feltre. La calamità veniva considerata un segno dell'ira di Dio su di una comunità colpevole e questa credenza veniva utilizzata per invitare alla cacciata degli ebrei usurai e alla realizzazione di un Monte di Pietà per riappacificarsi con la divinità.

[32]) Montanari, "*Mons omnibus subvenit*" cit., p. 19; la distinzione tra *pauvres structurels*, che per tutto l'anno vivono grazie agli istituti di beneficenza, e *conjoncturels* è già in J.P. Gutton, *La societé et les pauvres. L'exemple de la généralité de Lyon, 1534-1789*, Paris 1971, p. 53.

[33]) Nuccio, *L'"usura"* cit., p. 66; sulla questione vd. anche: M. Bianchini, *Il dibattito teologico sui Monti di Pietà*, in Adani - Prodi (a cura di), *Il Santo Monte di Pietà* cit., pp. 37-63.

[34]) Lomastro Tognato, *Legge di Dio* cit., pp. 18-22. Vi erano Monti in cui veniva richiesto un piccolo interesse, ma anche Monti gratuiti. Fu solo in seguito che, per garantire la sopravvivenza degli istituti, tale interesse divenne una prescrizione obbligatoria.

significativamente intitolato *De Monte impietatis*, opera dell'agostiniano Nicola Bariani [35]. Viste le critiche i francescani, oltre a sostenere la piena aderenza dell'istituto ai principi evangelici, si preoccuparono di presentare la nascita del Monte come conseguenza di una visione. Tale argomento, risalente a Bernardino da Siena, venne ripreso e sviluppato da Bernardino de Busti, il quale narra come ai padri Barnaba da Terni e Antonio da Todi, preoccupati per la presenza di numerosi usurai in città, apparve Cristo che promise loro la venuta di Michele Carcano a Perugia e la fondazione di un Monte di Pietà [36]. Una rivelazione divina, relativa alla liceità del prestito a interesse, venne accordata anche al frate Cherubino da Spoleto [37], mentre frate Francesco da Pieve Santo Stefano, religioso del convento francescano di San Cerbone presso Lucca, ebbe una visione in occasione delle prediche di Bernardino in favore del Monte: nel maggio del 1489 vide aprirsi il cielo, e Gesù discendere sopra la città di Lucca, dicendo: «Ecce, ego fundo hic Montem pietatis. Ego, ego et non frater Bernardinus». Vide poi una stanza apparecchiata con tutto quello che occorreva all'istituto, che quattro uomini cercavano invano di distruggere [38]. Marco da Montegallo invece tende piuttosto a sottolineare come l'istituto sia frutto di una rivelazione all'Ordine francescano, già annunciata nell'Antico Testamento [39].

La polemica finì per richiedere un intervento diretto di papa Leone X, il quale al V Concilio Lateranense (1515) stabilì l'assoluta liceità di un minimo interesse per garantire il funzionamento dell'istituto [40]. Nonostante

[35]) Più precisamente il testo venne pubblicato nel 1496, mentre la replica francescana, il *Defensorium Montis Pietatis contra figmenta omnia aemulae falsitatis* di Bernardino De Busti, giunse l'anno seguente. Le accuse al Monte si rinnovarono nel 1498, quando apparve un terzo intervento, il *De Monte Pietatis*, opera del cardinale Tommaso Gaetano de Vio. La maggiore opposizione venne dagli agostiniani e dai domenicani, che si facevano portatori di una teoria economica di stampo più medievale. Riguardo a questa polemica vd. Montanari, *Credito e Carità* cit., pp. 65-66; G. Albini, *Carità e governo delle povertà (secoli XII-XV)*, Milano 2002, pp. 285-290.

[36]) Ferrari, *L'azione dei Minori* cit., II, pp. 157 e 399. La visione viene menzionata anche in F. Bisogni, *Iconografia dei predicatori dell'Osservanza nella pittura dell'Italia del nord fino agli inizi del Cinquecento*, in *Il rinnovamento del francescanesimo. L'Osservanza*, Atti del XI Convegno internazionale (Assisi, 20-21-22 ottobre 1983), Assisi 1985, p. 252 nt. 42.

[37]) Citata anche nel testo di Bernardino de Busti (Ferrari, *L'azione dei Minori* cit., II, pp. 157-158 e 399). L'episodio era noto anche agli avversari del Monte: il Bariani ad esempio ironizza al riguardo nel suo *De Monte Impietatis* (Majarelli - Nicolini, *Il Monte dei Poveri* cit., p. 137 nt. 4).

[38]) Meneghin, *Bernardino da Feltre* cit., p. 226. La visione viene citata anche da Bernardino de Busti (*Defensorium*, tract. II, pars 3, *Iustificationis*).

[39]) E. Mercatili Indelicato, *Vita e opere di Marco dal Monte Santa Maria in Montegallo (1425-1496)*, Ascoli Piceno 2001, p. 49. Secondo Marco da Montegallo il Monte di Pietà deriva da una idea divina «secondo che havia promesso nel *Psalmo: Deus iudicium tuum regi da*, dove dice *Ex usuris et iniquitate redimet animas eorum*» (Ps. 71.14).

[40]) Lomastro Tognato, *Legge di Dio* cit., p. 29. Al riguardo una decisione simile era già stata approvata, all'interno dell'ordine francescano, nel concilio fiorentino del 1493,

le opposizioni, il successo dei Monti fu ad ogni modo notevole, in quanto essi venivano a soddisfare esigenze economiche della popolazione e spesso godevano dell'appoggio delle autorità locali: quale fosse la loro popolarità si può dedurre dall'impressionante numero di fondazioni realizzate nel periodo che va dal 1462 al 1562 [41].

Non si sa con certezza da quando l'*Imago pietatis* abbia cominciato ad essere utilizzata in connessione ai Monti di Pietà [42]. Risulta difficile stabilire una cronologia della diffusione dell'immagine in questo contesto, soprattutto perché i cicli pittorici pervenutici sono di datazione incerta, o comunque troppo tardi per essere utili ai fini della questione. Forse tra le prime occasioni in cui la *Pietas Christi* potrebbe essere applicata è lo stendardo realizzato a Mantova nel 1484, di cui si parlerà più tardi, ma questo non esclude che potrebbero essere esistiti casi precedenti non attestati, o a me ancora sconosciuti. Molti studiosi ritengono che un *Christus patiens* sia stato impiegato per la prima volta a Orvieto nel 1463, quando, seguendo una pratica all'epoca diffusa, per raccogliere più rapidamente il capitale ne-

quando venne stabilità la liceità del richiedere un piccolo interesse. Non è inoltre sicuro che la decisione del Concilio Lateranense abbia del tutto sedato le obiezioni degli avversari del Monte.

[41]) Per un elenco in ordine cronologico vd. V. Meneghin, *I monti di Pietà in Italia dal 1462 al 1562*, Vicenza 1986, pp. 33 e 79. Il primo Monte al di sopra degli Appennini fu quello di Bologna, fondato nel 1473 da fra Michele da Milano, cui seguì l'istituto di Mantova, inaugurato il 19 dicembre 1484 (V. Meneghin, *Bernardino da Feltre e i Monti di Pietà*, Vicenza 1974, pp. 54 e 62).

[42]) Secondo Sensi ("*Imago pietatis*" cit., 1999, p. 265), il più antico stemma in cui compare è quello della sede di Volterra, fondato nel 1494. La fonte da cui la notizia venne tratta è il testo di Majarelli e Nicolini (*Il Monte dei Poveri* cit., p. 136 nt. 6), ma in realtà l'antico stemma del Monte di Volterra era stato da loro citato unicamente per provare che l'*Imago pietatis* veniva utilizzata in rapporto a questi istituti. E il riferimento era volto a giustificare la presenza di una *Pietà* sul paliotto dell'altare maggiore dell'eremo delle carceri di Assisi, che gli autori interpretavano erroneamente come una testimonianza della radicata tradizione dell'attività del francescano Barnaba Manassei da Terni, morto appunto in quel luogo, in favore dei Monti di Pietà (ripresa anche in Sensi, *Marco da Montegallo* cit., p. 238). In realtà l'impiego di *Imago pietatis* sui paliotti d'altare è del tutto comune già dal tardo Trecento (appare, ad esempio, nella Cappella Rinuccini di Santa Maria Novella a Firenze) e trova giustificazione nel valore eucaristico che l'immagine può assumere. Altri esempi di impiego dell'immagine vengono segnalati da Sensi (*Dall'imago pietatis* cit., p. 86 nt. 34), senza però specificare la datazione: interessante è la menzione della coperta del primo registro delle riforme Monte di Arezzo, fondato nel 1473 (la cui immagine è riprodotta in Muzzarelli, *Il denaro e la salvezza* cit., fig. 16). La Muzzarelli (*Pescatori di uomini. Predicatori e piazze alla fine del Medioevo*, Bologna 2005, p. 74) scrive che il Cristo in Pietà fu il logo del Monte di Perugia, senza però citare testimonianze a supporto di questa affermazione. Altri (Adani - Bentini, *I beni artistici* cit., p. 215) ritengono invece che sia stata la valenza emotiva del tipo iconografico a farlo scegliere da Bernardino da Feltre come stemma dei Monti da lui fondati; l'affermazione è certamente vera, ma non può essere scartata l'ipotesi che il Tomitano si stesse ricollegando a una pratica già esistente.

cessario alla fondazione del Monte, venne posta nella chiesa di Sant'Andrea una cassetta delle elemosine sormontata da un dipinto raffigurante Cristo e un monte accompagnati dal motto *Pax Christi* [43]. Non è tuttavia certo che l'immagine fosse effettivamente un'*Imago pietatis*; vista la scarsa precisione della descrizione, che menziona solo il cippo «cum imagine Jesu Christi», potrebbe essersi trattato anche di un altro tipo di rappresentazione. Se si considera che l'istituto in questione si chiamava *Mons Christi*, dalla descrizione sembrerebbe probabile che coloro che fecero realizzare la decorazione pittorica intendessero visualizzare attraverso di essa tale nome, seguendo peraltro lo stesso principio applicato dai Monti fondati successivamente nello scegliere una *Pietas*.

Tenendo presente quanto precedentemente scritto sul significato da attribuirsi a tale concetto, oltre a costituire un'allusione a uno dei termini che formavano il nome della nuova istituzione, l'impiego dell'immagine in questo contesto costituisce, ancora una volta, un invito alla misericordia al fine di aiutare gli indigenti [44]. Di certo un'*Imago pietatis* consentiva di

[43]) H. Holzapfel, *Le origini del Monte di Pietà (1462-1515)*, «La Verna» 2, 1 (giugno 1904), p. 25. Fonte di Holzapfel è stato un testo di Luigi Fumi (*Codice diplomatico della città di Orvieto. Documenti e regesti dal secolo XI al secolo XV e la Carta del Popolo*, Firenze, 1884; ed. cons., rist. anast., Orvieto, 1997, p. 724). L'evento viene citato nella maggior parte delle opere successive riguardo ai Monti di Pietà, ad esempio in: F. Bisogni, *Iconografia dei predicatori* cit., pp. 252-253 nt. 42; R. Rusconi, *Bernardino da Feltre predicatore nella società del suo tempo*, in R. Crotti Pasi (a cura di), *Bernardino da Feltre a Pavia. La predicazione e la fondazione del Monte di Pietà*, Atti della Giornata di studio (Pavia, 30 ottobre 1993), Como 1994, p. 5; M. Arosio, *Bartolomeo da Colle (1421-1484) predicatore dell'Osservanza francescana e dantista minore*, in *Gli Ordini mendicanti in Val d'Elsa*, Convegno di studi (Colle Val d'Elsa - Poggibonsi - San Giminiano, 6-7-8 giugno 1996), Castelfiorentino 1999, p. 124; Muzzarelli, *Il denaro e la salvezza* cit., p. 128. La menzione dell'iniziativa apparve in realtà per la prima volta nel 1868, quando Ludovico Luzi pubblicò i capitoli del Monte di Orvieto, l'ottavo punto dei quali recitava: «Quod si esset aliqua persona que donare vellet aliquam quantitatem denariorum in dicto Monte, et non vellet per aliquem sciri, vadat in Ecclesia Sancti Andreae ubi deputatus est unus cippus signatum cum imagine Jesu Christi, et cum uno monte, cum duabus clavibus quarum unam retinere debent Magnifici DD. Conservatores et aliam dicti Superstites; et ibi secrete deponant elemosinam suam» (L. Luzi, *Il primo Monte di Pietà*, Orvieto 1868, p. 26). Secondo le indicazioni riportate da Fumi (*Codice diplomatico* cit., pp. 723-724), il brano sarebbe stato estratto da un documento dell'Archivio comunale di Orvieto (segnalato come *Riformagioni del Consiglio*, CXLVII, c. 63 t.). L'utilizzo all'interno di un edificio sacro di un tavolo o di una vera e propria cassetta, che poteva essere decorata con varie figurazioni, per raccogliere le elemosine all'epoca non era una novità, ma una pratica diffusa (Bacci, *Investimenti per l'aldilà* cit., p. 15). La presenza di cassette per le elemosine, poste nelle principali chiese della città in cui esisteva o si voleva fondare un Monte, è documentata, tra gli altri, anche a Mirandola (V. Cappi, *Il Sacro Monte di Pietà della Mirandola*, in V. Cappi - V. Comini, *La galleria del popolo di Mirandola*, Mirandola 1984, p. 13) e a Fabriano (Mercatili Indelicato, *Vita e opere* cit., pp. 58-59).

[44]) Alcuni vedono nell'immagine un invito a condividere le sofferenze altrui così come Cristo aveva fatto con quelle dell'umanità (Muzzarelli, *Il denaro e la salvezza* cit., p. 127).

sfruttare un tipo iconografico già estremamente diffuso e popolare, semplice e di immediata comprensione, e, allo stesso tempo, di fare appello alla carità del pubblico, attraverso il ricordo del sacrificio di Cristo per la redenzione dell'umanità. Lo spettacolo della misericordia divina doveva commuovere lo spettatore, invogliandolo alla compassione verso il prossimo [45], e l'elemosina, nome che tra l'altro deriva da un termine greco che significa «compassione», intesa come soccorso materiale all'indigente è effettivamente un atto di misericordia [46]. E, se soccorrere il prossimo significava amare Dio, come ricorda Bernardino Tomitano: «Quomodo amas Deum? Dicit Joannes: subveni proximo» [47], va anche ricordato che, secondo la patristica, donare senza *Caritas* non vale a nulla (I Cor 13.1-3; Ambrogio, *Sermo III de Caritate*). Una recente ipotesi ha suggerito di ricercare il motivo dell'unione tra rappresentazione e Monti nel commento di Agostino (Sermo 45) a un passo di Isaia (57.13: «Qui autem dediti erunt mihi, possidebunt terram et inhabitabunt montem sanctum meum»), in cui la montagna veniva interpretata come allegoria di Cristo e della Chiesa, idea che i successivi commentari delle Scritture, nei secoli XI e XII, svilupparono fino a considerare il corpo di Cristo come «sacro cumulo di infinita ricchezza, come *mons* da cui scaturisce la grazia salvifica» [48], ma l'accostamento non sembra del tutto convincente [49].

Gli esempi che si possono addurre relativamente all'impiego dell'immagine sono numerosi: oltre che in numerosi affreschi presenti all'interno delle sale dove si tenevano le «impegnagioni», essa appare sui libri degli statuti, sulle facciate delle sedi, sui sigilli dei Presidenti dei Monti e in molti altri oggetti ad essi legati, inclusi i testi, *Statuti* o altro, che ne parlassero.

[45]) M.G. Muzzarelli, *Da sentimento a istituzione: l'ideazione dei Monti di Pietà*, in Ead. (a cura di), *Uomini, denaro, istituzioni. L'Invenzione del Monte di Pietà*, catalogo della mostra, Bologna 2000, pp. 22-23.

[46]) Sirna, *Misericordia* cit., col. 1083. L'elemosina viene definita da Alberto Magno (*In 4 Sent*. d. 15 a. 15) e Alessandro di Hales (*Summa Theol*. 1.4, q. 105, m. 1, a. 2) come «opus quo datur aliquid indigenti ex compassione propter Deum». Questa affermazione viene ripresa anche da Tommaso d'Aquino (2a 2ae, q. 32, a. 1) che sottolinea come questo movente sia proprio della Misericordia, giungendo alla conclusione che «manifestum est, quod dare eleemosynam prope est actus misericordiae: et hoc apparet ex ipso nomine: nam in graeco *eleemosyna* a misericordia derivatur, sicut in latino *miseratio*». E, dato che era già stato dimostrato (2a 2ae, q. 30, a. 1-2) che la Misericordia è un effetto della Carità, fare elemosina «est actus caritatis, misericordia mediante».

[47]) Varischi, *Sermoni* cit., II, p. 198.

[48]) Muzzarelli, *Il denaro e la salvezza* cit., p. 88. L'interpretazione si basa su quanto riportato in Todeschini, *La razionalità monetaria* cit., pp. 383-384.

[49]) Il contesto in cui tali passi sono stati utilizzati fanno parte dell'interpretazione simbolica del termine *mons* nel Medioevo, ma il brano parla di soteriologia. Di certo esiste un rapporto tra la salvezza personale e la carità mostrata verso gli altri, ma non mi risulta chiaro in che modo il brano riportato sia in relazione con l'uso dell'*Imago pietatis* nei Monti.

Fig. 1. - Frontespizio del
Thesaurus urbis Paduanae,
Padova, typis Petri Mariae Frambotti, 1682.

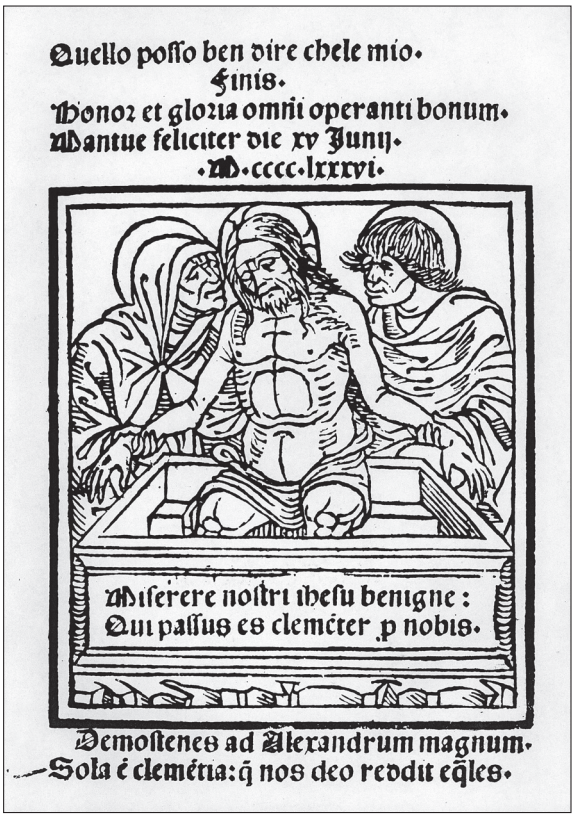

Fig. 2. - Xilografia, da
Auctoritates ad misericordiam inducentes,
Mantova, 15 giugno 1486.

Fig. 3. - Anonimo,
gonfalone del Monte di Pietà di Faenza,
XVI secolo, Faenza,
Banca di Romagna s.p.a. (in deposito presso la Pinacoteca Comunale).

Fig. 4. - Anonimo,
gonfalone del Monte di Reggio Emilia (recto),
Cristo in pietà con angeli adorato
da due beati francescani, *XVII secolo,*
Reggio Emilia, Bipop-Carire s.p.a.

A questo riguardo si può portare l'esempio della piccola incisione presente nel *Defensorium Montis Pietatis contra figmenta omnia aemulae falsitatis* di Bernardino De Busti, pubblicato a Milano il 31 gennaio del 1497 presso l'editore Ulderico Scinzenzeler con il preciso scopo di difendere gli istituti "francescani" dalle accuse di usura scagliate dall'agostiniano Nicola Bariani nel 1496 [50]. Il fatto che in un libello simile sia stato impiegato una *Imago pietatis* attesta chiaramente come tale iconografia fosse comunemente connessa ai Monti: unica xilografia presente nel testo, essa è ripetuta per due volte in apertura delle sezioni che compongono l'opera [51].

Le rappresentazioni impiegate presentano tutta la gamma delle varianti che la tipologia consentiva. Non esistendo una forma fissa per le *Imagines pietatis*, Cristo poteva essere rappresentato con le braccia disposte nella tipica posa del cadavere (ovvero incrociate all'altezza dei polsi e posate sul corpo) o aperte ed allargate; all'interno del sepolcro o seduto su di esso; con *Arma Christi* o meno; da solo o assieme ad altri personaggi, fossero essi Maria e Giovanni, santi, figure legate all'ordine francescano oppure angeli. A volte veniva impiegata una vera e propria *Pietà*, ovvero la raffigurazione di Cristo morto in braccio a Maria, che potrebbe essere stata favorita soprattutto per opere quali pale d'altare, data l'intrinseca inadeguatezza formale dell'*Imago pietatis* in una simile applicazione [52]. Secondo la Muzzarelli poteva essere

[50]) Ferrari, *L'azione dei Minori* cit., I, p. 260. L'opera è formata da due sezioni distinte, precedute da una dedica a papa Alessandro VI e al cardinale di Santa Croce in Gerusalemme Bernardino Lopez de Carvajal, legato pontificio a Milano, mentre in conclusione del testo sono presenti due epigrammi scambiati dallo stesso De Busti con Gerolamo Tornielli, vicario generale dell'Ordine. L'opuscolo ebbe un discreto successo, considerato che successivamente fu ristampato anche in Francia e Germania: l'edizione francese fu pubblicata a Lione nel 1518 presso il Clein mentre quella tedesca, realizzata ad Hagenam in Alsazia, venne ristampata in tre edizioni diverse negli anni 1503, 1513 e 1518. In questi esemplari non sembrerebbe però essere presente alcuna xilografia raffigurante un'*Imago pietatis*. In particolare l'edizione lionese presenta le immagini dei *Dottori della Chiesa* sul margine superiore e dei *Quattro Evangelisti* a fondo pagina. La presenza nel testo del Cristo in pietà è stata notata anche da Alberto Sormani (*Una inedita tavola zenaliana al Monte di Pietà di Milano*, in P. Biscottini [a cura di], *Cristo nel sepolcro attribuito a Zenale*, Milano 2004, p. 21), che ne sottolinea gli influssi leonardeschi.

[51]) Ferrari (*L'azione dei Minori* cit., I, p. 260) tuttavia definisce erroneamente l'immagine una "deposizione nel sepolcro". La xilografia mostra Cristo seduto sul bordo posteriore del sepolcro mentre viene sorretto dalla Madonna e da san Giovanni, ma le posizioni tradizionali dei dolenti sono state invertite: Maria si trova alla destra del Redentore, e l'apostolo, raffigurato in atto di reggere un braccio del proprio maestro, è a sinistra. Dietro al gruppo principale sono presenti la croce col *titolus* e, appoggiati al braccio posteriore di questa, gli strumenti di Stephaton e Longino, anch'essi invertiti rispetto a quanto accade solitamente. Sembra quindi che l'incisore abbia riprodotto fedelmente il disegno sulla matrice, determinando così il ribaltamento dell'immagine in seguito alla stampa.

[52]) Questa tipologia iconografica venne, ad esempio, preferita a Belluno quando, verso la fine del XVI secolo, venne deliberato di collocare una *Pietà* in pietra sulla facciata

impiegata anche un tipo che mescola elementi dell'*Ecce Homo* a quelli dell'*Imago pietatis*, con l'aggiunta alla figura del Cristo del mantello rosso e delle mani legate [53].

Cristo e il suo sepolcro spesso si trovano collocati su un monte, in una sorta di visualizzazione dei termini che compongono il nome dell'istituto, ma in alcuni casi questo viene esplicitamente identificato col Calvario, probabilmente in quanto luogo della massima misericordia e anche perché l'esegesi cristiana aveva naturalmente associato il concetto di "sacra montagna" al Golgota, come avviene, ad esempio, a Reggio Emilia nel segnacolo dell'istituto (che però non presenta alcuna *Imago pietatis*) e a Padova, nel frontespizio del *Thesaurus urbis Paduanae* (Padova, typis Petri Mariae Frambotti, 1682; *Fig. 1*). In quest'ultimo caso il Cristo nel sepolcro viene posto in una sorta di grotta all'interno del rilievo, mentre sulla cima è una croce, seguendo un modello simile a quello già è presente in una tavola di

dell'istituto (al riguardo: S. Miscellaneo, *Il Monte di Pietà di Belluno e il suo archivio*, Verona 2001, pp. 24-25). Allo stesso modo, per quanto riguarda le pale d'altare presenti in cappelle di istituti pii, poteva anche essere prescelto il tema del Compianto sul Cristo morto, come nel caso di quella eseguita dal Cerano per il Monte di Milano. L'opera a sua volta servì da modello per una seconda pala (olio su tela, cm 191 × 140), commissionata ad Ercole Procaccini il 22 dicembre 1649 dalla Scuola delle Quattro Marie, attualmente conservata nella collezione della sede dell'ASP «Golgi-Redaelli» in Palazzo Archinto, che rappresenta un *Cristo morto con le quattro Marie*. La figura principale tuttavia, come già rilevato dalla Sacchi, costituisce un chiaro richiamo al tema della *Pietas*, basilare per delle istituzioni di tipo caritativo-assistenziale, mentre le Marie rimandano alla denominazione stessa della Scuola che l'aveva commissionata. Al riguardo: R. Sacchi, *Costruzione e dotazione dell'oratorio del luogo pio delle Quattro Marie: una cronaca (1649-1651)*, in M. Bascapè - S. Rebora - I. Riboli (a cura di), *La generosità e la memoria. I luoghi pii elemosinieri di Milano e i loro benefattori attraverso i secoli*, Milano 1995, pp. 38-39; *Ead*., scheda *Cristo morto e le quattro Marie*, ivi, p. 44.

[53]) Al riguardo viene segnalato un *Ecce Homo* posto nel locale per alla raccolta delle offerte del Monte di Mirandola (Muzzarelli, *Il denaro e la salvezza* cit., p. 128; E. Svalduz, *Ad onore della città e dei sudditi: Fulvia da Correggio, contessa della Mirandola e il Monte di Pietà*, in M. Carboni - M.G. Muzzarelli - V. Zamagni [a cura di], *Sacri recinti del credito. Sedi e storie dei Monti di pietà in Emilia-Romagna*, Venezia 2005, pp. 194-195 nt. 5; prima fonte della notizia è Cappi, *Il Sacro Monte di Pietà* cit., p. 12). Risulta tuttavia problematico stabilire se l'immagine in questione sia effettivamente un *Ecce Homo* oppure un'*Imago pietatis*, sospetto lecito se si considera che quest'ultima frequentemente viene indicata col nome dell'altra raffigurazione. Esistono inoltre alcuni casi di *Imagines pietatis* che vennero in seguito trasformate mediante l'aggiunta della corda ai polsi (vd. ad esempio G. Gentile, scheda 11, in E. Pagella [a cura di], *Tra Gotico e Rinascimento. Scultura in Piemonte*, catalogo della mostra, Torino 2001, p. 44). A parte alcuni casi precoci in cui il nome appare iscritto sul fronte del sepolcro di Cristo, il fraintendimento sembrerebbe divenuto frequente a partire dal XVIII secolo, quando ormai il tipo iconografico era caduto in disuso da tempo e la sua denominazione non era più nota, e potrebbe essere stato favorito dal modo in cui è presentata la figura del Redentore, la cui posizione con le braccia disposte sullo stomaco e le mani incrociate all'altezza dei polsi, originariamente un richiamo al quella del cadavere posto nel sepolcro, era assai simile a quella del Cristo presentato al pubblico da Pilato.

Filippo Mazzola, raffigurante una *Madonna con i santi*, attualmente alla National Gallery di Londra [54]. Talvolta il Monte assume la forma di tre o più cilindri terminanti in calotte sferiche, secondo una forma assai impiegata nell'araldica con il nome di «monte all'italiana» (appare ad esempio nello stemma della famiglia Chigi), che viene collocato di fronte al sepolcro in cui si trova Cristo [55].

[54]) L'opera, che inizialmente era stata data per dispersa da Meneghin (*Iconografia* cit., pp. 43-44), venne successivamente riconosciuta dallo stesso autore come il dipinto della National Gallery di Londra (Id., *Bernardino da Feltre* cit., p. 136 nt. 65; NG 1416). La datazione dell'opera viene fatta risalire a un momento tra il 1494 (anno di morte di Bernardino) e il 1505 (anno in cui morì Francesco Mazzola). Peraltro non è chiaro se il personaggio raffigurato sia il Tomitano o Marco da Montegallo, tra i cui attributi è anche il libro. Lo stesso schema per la raffigurazione dell'*Imago pietatis* potrebbe peraltro essere stato impiegato anche dal Parmigianino, figlio di Filippo Mazzola, nella pala con *Madonna con Bambino, san Gerolamo e il beato Bernardino da Feltre* realizzata per la chiesa dell'Annunciata di Parma. Gli studiosi che hanno accennato all'esistenza di questo dipinto ritengono che possa essere datato agli inizi degli anni '20, in un momento antecedente alla decorazione di Fontanellato, in ragione dell'ancora presente influsso di Correggio, e anche Vasari (1568) dichiara che il pittore realizzò l'opera dopo il ritorno in patria, in seguito alla guerra del 1522. L'originale è andato perduto, ma ne esistono una copia seicentesca attualmente alla Galleria Nazionale di Parma (inv. 76; olio su tela, cm 185 × 127) e due riproduzioni di Bonasone e Francesco Rosaspina. Il testo che accompagna quest'ultima, un'acquaforte inclusa ne *Le più insigni Pitture Parmensi indicate agli amatori delle più Belle Arti* (Parma 1809-1816, tav. XXXIV) dichiara peraltro che la tavola rappresenta il dipinto «nella cappella del Dormitorio del Convento della Nunziata». A sua volta la copia del museo parmense è stata riprodotta da Antonio Dalcò nel volume *Fiore della Ducale Galleria Parmense* (Parma, coi tipi Bodoniani, 1826, tav II), intagliato nella scuola di P. Toschi e A. Isac. Esistono però alcune differenze tra le diverse redazioni: nelle incisioni di Bonasone e Rosaspina è presente la testa del donatore alle spalle di Bernardino (peraltro ricordata anche dal Vasari), assente nella tela seicentesca e nella sua riproduzione; il simbolo retto da Bernardino nella tavola di Bonasone è un cerchio con un sole raggiato, al cui centro si vede una croce, in Rosaspina è una sorta di semicerchio con un sole raggiato, mentre è una *Imago pietatis* affine a quella impiegata da Filippo Mazzola nella tela del Museo di Parma e nell'incisione di Dalcò. Al riguardo vd. P. Rossi, *Parmigianino, l'opera completa*, Milano 1980, p. 107; C. Gould, *Parmigianino*, Milano 1994, p. 194; A. Coliva, scheda 165, in L. Fornari Schianchi (a cura di), *Galleria Nazionale di Parma. Catalogo delle opere del Cinquecento e iconografia farnesiana*, Milano 1998, pp. 45-46; M.C. Chiusa, *Parmigianino*, Milano 2001, p. 31. Sulle riproduzioni a incisione: M. Cirillo Archer, *The Illustrated Bartsch*, XXVIII. *Italian Masters of the Sixteenth Century. Commentary*, New York 1995, p. 264, n. 0.57; D. Dagli Alberi, schede 186-187, in M. Mussini - G.M. De Rubeis (a cura di), *Parmigianino tradotto. La fortuna di Francesco Mazzola nelle stampe di riproduzione fra il Cinquecento e l'Ottocento*, catalogo della mostra, Milano 2003, pp. 116-117.

[55]) In base a G. Santi Mazzini (*Araldica*, Milano 2003, p. 359) esistono due modi in araldica di rappresentare rilievi: orografici, ovvero come *montagna* o come *monte*, nel primo, noto anche come «monte alla tedesca» (uso criticato dall'autore in quanto inappropriato), essi sono raffigurati "al naturale", cioè come una cima conica con dirupi irregolari a piacere, mentre nel secondo, detto anche «monte all'italiana», sono stilizzati in forma di cilindro cimato ad ogiva. La natura araldica del simbolo del Monte era stata notata in De Palma, *Spunti di araldica* cit., pp. 289-311.

All'immagine potevano essere collegati dei testi con lo scopo di rendere esplicito allo spettatore il significato che doveva esserle attributo. A Mantova, alla fine di un opuscolo intitolato *Auctoritates ad misericordiam inducentes* pubblicato il 15 giugno 1486, all'*Imago pietatis* (*Fig. 2*) è associata un'iscrizione, posta sul fronte del sepolcro, che richiama la misericordia di Cristo:

> MISERERE NOSTRI IHESU BENIGNE:
> QUI PASSUS ES CLEME(N)TER P(RO) NOBIS [56]

A Siena quando, dopo una lunga interruzione dell'attività dell'istituto, l'11 agosto 1569 il Magistrato del Monte Scipione Venturi venne incaricato di provvedere a che la nuova sede fosse decorata «con l'immagine della Pietà e con altre divote figure», l'immagine prescelta fu un'*Imago pietatis* di dimensioni non indifferenti, eseguita da Lorenzo Rustici tra il 1571 e il 1572, accompagnata da un passo del Nuovo Testamento, «venite ad me / qui laboratis» (Mt. 11.28) [57]. Un altro caso interessante, per quanto tardo (1588), è presente nella mensola marmorea proveniente dalla sede pavese del Monte di Pietà e pervenuta nel 1899 al Museo Civico locale, la cui iscrizione recita:

> SI CVPIS EXCELSVM COELI PERTINGERE MONTEM / MENTE OPERAQUE COLAS HOC PIETATIS OPVS / MDLXXXVIJ DIE XVIJ MAIJ. [58]

In questo caso l'accento è posto non tanto sulla *Pietas* che l'immagine doveva suscitare, quanto sulla futura ricompensa che attende i benefattori del Monte per la virtù da loro dimostrata, un'allusione questa che era probabilmente presente anche in altre opere.

[56]) L'opuscolo, di sole quattro pagine, contiene una serie di citazioni relative alla misericordia e all'aiuto che si deve dare ai poveri. L'associazione al Monte di Pietà è dovuta ad una nota manoscritta risalente al XVI secolo, che inizia con le parole: «Pro monte pietatis». L'opera venne ristampata per la seconda volta sei mesi dopo la prima edizione, senza alterare il testo, ma aggiungendo un'iscrizione sul fronte del sepolcro dell'*Imago pietatis*. Un esemplare di questa seconda edizione è conservato a Venezia, nella Biblioteca Nazionale Marciana MS. Lat. cl. XV, cod. 14 (1474). Menzionata in Meneghin, *Bernardino da Feltre* cit., pp. 64-66.

[57]) P. Rossi, *Le antiche pitture della "Pietà" nel palazzo del Monte dei Paschi*, «Rassegna d'arte senese» 18, 1-2 (1925), p. 8; M. Merlini, scheda in L. Bellosi (a cura di), *La sede storica della banca del Monte dei Paschi di Siena. L'architettura e la collezione delle opere d'arte*, Siena 2002, p. 290. L'immagine (cm 310 × 284) si trova nel locale dove si teneva il servizio dell'impegnagione.

[58]) Come detto, si tratta di una lastra marmorea (cm 81 × 55), attualmente presso i Musei Civici di Pavia (inv. C.90). L'opera deve essere giunta alla collocazione attuale in occasione della liquidazione dei beni del Monte, di cui era incaricato l'avvocato Cesare Vivanti. Al riguardo: G. Franchi, *Origini e vicende del Monte di Pietà di Pavia*, Pavia 1927, p. 91 (estratto dal «Bollettino della Società Pavese di Storia Patria» 26, 1-4 [1926]); Peroni, *Pavia. Musei civici* cit., p. 128.

Il valore emozionale dell'immagine, invece, era sfruttato soprattutto quando l'*Imago pietatis* era presente sugli stendardi che venivano realizzati in diverse città per aprire le processioni d'inaugurazione del Monte, un evento che faceva parte di una pratica ben consolidata nella fondazione di questi istituti, grazie a cui era possibile coinvolgere ampia parte della popolazione, raccogliere consistenti elemosine e fornire i fondi necessari all'attività di prestito [59]. Di solito esse partivano dalla locale chiesa francescana, o dalla stessa cattedrale, per giungere fino alla nuova sede dell'istituto e costituivano quindi, assieme alle prediche, un momento di coinvolgimento popolare di notevole importanza per la fondazione di un Monte. Le fonti contemporanee attestano, oltre a un'ampia partecipazione dei cittadini, la presenza di religiosi, di membri delle magistrature e di bambini vestiti di bianco, ma il nucleo principale era spesso costituito dal predicatore francescano promotore della fondazione, che procedeva in testa al corteo portando lo stendardo del Monte.

Dei vessilli che aprivano simili processioni pochi sono giunti fino a noi, ma di molti esistono descrizioni, più o meno precise, in fonti coeve. Il primo a me noto è quello fatto realizzare a Mantova da Bernardino da Feltre in occasione dell'inaugurazione dell'istituto, il 19 dicembre 1484. In questa occasione il Tomitano organizzò una processione che dalla chiesa di San Francesco si mosse fino alla sede del Monte e, come attestano le fonti, in quella occasione egli reggeva uno stendardo raffigurante una *Pietà*. Se si considera che quello stesso giorno, quando il frate innalzò il vessillo per la seconda volta durante la predica pomeridiana nella piazza della cattedrale, egli lo presentò agli astanti come simbolo di vittoria e di carità, sembra probabile che il soggetto fosse un'*Imago pietatis* [60]. Bernardino continuò a impiegare simili strumenti anche in seguito e, talora, per scopi diversi. A Todi nel 1487, per pacificare la città, egli:

> fece di nascosto un bel stendardo nel quale era dipinto l'immagine di Giesù Christo impiagato con li bracci stesi, sotto la qual era il ritratto della città, con molte persone inginocchiate che parea che dicessero: *Pars mea Deus est*, et dalla bocca di Giesù Christo usciva un altro moto: *Et ego vester ero, si vos mei eritis*. [61]

[59]) Per quanto riguarda alcune di queste processioni vd. Muzzarelli, *Il denaro e la salvezza* cit., pp. 24-27; Ead., *Le origini*, in Carboni - Muzzarelli - Zamagni (a cura di), *Sacri recinti* cit., pp. 19-20; accennate anche in Adani - Bentini, *I beni artistici* cit., pp. 214-215.

[60]) Bernardino Guslino, biografo di Bernardino, oltre a definire il vessillo «il stendardo della Pietà», aggiunge che durante la predica pomeridiana il beato intonava l'inno *Vexilla Regis prodeunt* (B. Guslino, *Vita del B. Bernardino da Feltre*, a cura di A. Ghinato, «Le Venezie Francescane» 26, 1-2 [gennaio-giugno 1959], pp. 46-47; Meneghin, *Bernardino da Feltre* cit., pp. 64 e 68).

[61]) Muzzarelli, *Il denaro e la salvezza* cit., p. 125. L'autrice specifica che la citazione è tratta dalla *Vita del beato Bernardino da Feltre* di Bernardino Guslino. L'episodio è menzio-

e presentò l'opera in questione come simbolo di pace [62]. Vennero invece impiegati per un Monte gli stendardi realizzati a Parma nel 1487 [63], a Lucca, il 15 luglio 1489 [64], e a Padova il 31 luglio 1491. Quest'ultimo viene menzionato in diverse fonti contemporanee tra cui la più esauriente è contenuta in un poemetto, il *Mons Euganeus* di Giovanni Barozzi, dove all'immagine sono dedicati sei distici di intonazione fortemente patetica:

Te contemplatur quem monstrat picta figura,
Vulnera monstrantem Christe: necisque modum.
E tumulo nondum posito super hostia saxo
Ut stas exanguis: membraque fessa tenes.
Brachia dependent laterum incumbentia costis
Porrectaeque manus ad genua ipsa iacent.
Cingit acerba caput foedum spinosa corona,
Clausi oculi languent: undique sputa fluunt.
Barba bifurcato flavescens crine, comaeque,
Oraque sunt sputis tetra veneniferis.
Sanguine derorat facies et colla, sinusque,
Et putrescenti membra cruore rigent. [65]

Ancora nel 1512, all'inaugurazione del Monte di Imola, sul gonfalone che apriva la processione:

nato anche in R. Rusconi, *Bernardino da Feltre* cit., pp. 6-7; T. Franco, *Intorno a Bernardino da Feltre*, in T. Franco - G. Valenzano (a cura di), *De lapidibus sententiae. Scritti di storia dell'arte per Giovanni Lorenzoni*, Padova 2002, pp. 164-165; Muzzarelli, *Pescatori di uomini* cit., p. 123. Il Monte di Pietà di Todi era già stato fondato nel 1471, su invito del vescovo Aglioni (Meneghin, *I monti di Pietà* cit., pp. 66-67).

[62]) Interessante come qui una rappresentazione di Cristo (forse "in pietà"?) venga adoperata come simbolo di pace: questa virtù era infatti considerata, secondo san Tommaso (*Summa*, 2a 2ae, q. 29) una degli effetti della *Caritas*, che avrebbe infatti come atto principale la *dilectio*, cui seguono tre effetti interiori, ovvero il gaudio, la pace e la misericordia.

[63]) Secondo la descrizione di Guslino, lo stendardo di Parma aveva da una parte un'immagine di Gesù con a lato la scritta «Pars mea Deus» (Sal. 73.26), menzionata anche in rapporto al gonfalone di Todi, mentre sul lato opposto recava l'immagine del Monte con la croce. Al riguardo: Meneghin, *Bernardino da Feltre* cit., pp. 127-136; Muzzarelli, *Il denaro e la salvezza* cit., pp. 57 e 125-126; Ead., *Pescatori di uomini* cit., pp. 233-234.

[64]) Meneghin, *Bernardino da Feltre* cit., pp. 227-228; Muzzarelli, *Pescatori di uomini* cit., pp. 235-236.

[65]) V. Meneghin, *Il "Mons Euganeus" di Giovanni Barozzi. Poemetto sull'erezione del Monte di Pietà di Padova (1491)*, Padova 1969, pp. 180-181; riportato (in traduzione) anche in Id., *Bernardino da Feltre* cit., p. 301. Le notizie fornite dal Barozzi sullo svolgimento della processione e sulla presenza di un'*Imago pietatis* nel vessillo sono confermate anche da altri fonti contemporanee, tra cui il codice B.P.943 della Biblioteca del Museo Civico di Padova (ff. VIIIr-v) che parla dello stendardo definendolo «vexillum novum hac de causa imagine pietatis insignitum» (Id., *Il "Mons Euganeus"* cit., p. 177 nt. 1). Il poemetto e l'immagine vengono menzionati anche in Muzzarelli, *Il denaro e la salvezza* cit., pp. 121-125. Sul Monte di Padova e le vicende della sua fondazione: V. Meneghin, *Bernardino da Feltre* cit., pp. 263-340.

> era depincto la Sancta Pietà et el nome de Iesu da una banda e da l'altra banda era dipincto la pietà et el Monte con una + rossa in cima del Monte. [66]

Merita di essere ricordata anche l'*Imago pietatis* che apparve nella processione tenutasi a Verona il 29 agosto del 1490 per festeggiare l'inaugurazione del locale Monte di Pietà, la cui fondazione era stata da poco decisa in seguito al ciclo di prediche tenuto da frate Michele d'Acqui. L'attrattiva principale di questo evento fu un'imponente macchina teatrale di cui ci è fortunatamente rimasta una dettagliata descrizione nel *De Montis nuper instituti triumpho* di Pietro Avogadro:

> Portabatur post hos ad tubarum fistularumque modos Montis illius Pietatis effigies arte tam mirabili miroque artificis ingenio disposita atque ornata ut id quidem vel inter rarissima pulcherrimarum rerum spectacula putaretur: Cuius forma huiusmodi erat: Basis eius lata amplaque linteis pictis constabat: haec baiulantes qui conspici non poterant continebat: Montis cacumen Rotae mediae speciem afferebat: in iugo Dei maximi imago conspiciebatur. Latera virtutum omnium simulacra mirabili ornatu continebant: Medium vero Jesu Pietas hinc matre: inde apostolo dilecto compatientibus tenebat. Tam pium & Religiosum ministerium homines triginta administrabant qui Montem ipsum deferentes piissimum spectaculum summa omnium admiratione prebebat. [67]

Il testo procede aggiungendo che la folla era commossa sino alle lacrime e che, dove la macchina si fermava, venivano agitati turiboli con incensi. L'intento di questo imponente apparato era chiaramente suscitare forti reazioni emozionali negli spettatori, con lo scopo di sollecitarne il coinvolgimento e raccogliere così fondi preziosi, come dice Muzzarelli: le «immagini contribuivano quanto e più delle parole a coinvolgere, a commuovere, a promettere, a motivare» [68], continuando a tenere vivo il sentimento di pietà nei cuori dei cittadini e di questo Bernardino da Feltre e i

[66]) Lucia Masotti (*Luoghi e storie del Monte di Pietà di Imola*, in Carboni - Muzzarelli - Zamagni [a cura di], *Sacri recinti del credito* cit., p. 281) sottolinea giustamente come sia impossibile, in assenza di altre informazioni, definire con sicurezza il modo in cui questa *Pietà* venne rappresentata. Il testo è stato ripreso da S. Gaddoni, *L'origine del Monte di pietà in Imola*, «Erudizione e belle arti» 4 (1907), p. 162.

[67]) Così riportata in *La isitituzione del Monte di Pietà a Verona nel racconto di un testimonio oculare*, «Le Venezie Francescane» 3, 3-4 (settembre-dicembre 1934), pp. 226-227. Il racconto viene riportato in traduzione italiana in A. Ghinato, *Il B. Michele d'Acqui (1500) e il suo apostolato in Verona*, «Le Venezie Francescane» 24, 4 (dicembre 1957), pp. 170-171. Ulteriori menzioni della macchina in G. Ferri Piccaluga, *Economia, devozione e politica: immagini di francescani, amadeiti ed ebrei nel secolo XV*, in *Il francescanesimo in Lombardia. Storia e arte*, Milano 1983, pp. 110-111; Rusconi, *Bernardino da Feltre* cit., p. 5; Muzzarelli, *Il denaro e la salvezza* cit., p. 26.

[68]) *Ivi*, p. 134.

suoi confratelli erano ben consapevoli [69]. Simili processioni comunque potevano ripetersi, sempre con lo stesso intento, annualmente o in altre circostanze, in modo da garantire fondi agli istituti. Spesso, con lo stesso scopo, potevano essere utilizzati anche altri mezzi, come delle cassettine per elemosine, simili a quella impiegata a Orvieto, o delle statue poste di fronte alle chiese come nel caso di Mirandola, dove ogni domenica, sotto il portico di San Francesco, veniva esposta una statua della *Pietà* sopra un tappeto su cui chi lo desiderava poteva porre la propria offerta [70]. Rispetto a simili pratiche una processione doveva però esercitare un coinvolgimento assai maggiore sulla popolazione e quindi conseguire maggiori risultati anche sul piano economico.

Degli stendardi che si impiegavano in simili circostanze almeno quattro sono sopravvissuti fino ai giorni nostri, ovvero quelli di Faenza, Milano e Reggio Emilia. Il più antico di essi è probabilmente il primo (*Fig. 3*), se si tratta effettivamente, come è stato proposto, dello stesso presente all'inaugurazione del monte locale nel 1491, ma solitamente la realizzazione dell'opera della pinacoteca faentina viene collocata intorno agli inizi del secolo XVI [71]. L'*Imago pietatis* occupa la maggior parte della superficie dell'opera e segue

[69]) Come notato da Tiziana Franco (*Intorno a Bernardino* cit., p. 164) la funzione della pittura di "accendere il cuore" era menzionata da Bernardino stesso nel sermone *De Nomine Yesu* (Varischi, *Sermoni* cit., III, p. 347: «Qui dicunt quod a Deo est inspiratum facere imagines in ecclesia vel in domo, pro representatione vite Christi, ut accendat cor, et, tamquam litteris grossis, nobis demonstret verum Christum»).

[70]) L'usanza viene menzionata da Vilmo Cappi (*Il Sacro Monte di Pietà* cit., p. 13), che definisce la statua «una Pietà, cioè la figura di Cristo coi segni del martirio», senza fornire però alcuna ulteriore indicazione; su simili pratiche anche Bacci, *Investimenti per l'aldilà* cit., pp. 14-15.

[71]) L'attribuzione di quest'opera (tempera su tela, cm 104 × 87) presenta diversi problemi: riferita nell'Ottocento a Bertucci il Vecchio, venne in seguito ascritta a Melozzo (A. Calzi - C. Messeri, *Faenza nella storia e nell'arte*, Faenza 1909, pp. 529-530) e a Scaletti, proposta questa che venne accettata anche da B. Berenson (*Pitture italiane del Rinascimento*, Milano 1936, p. 443), con la precisazione che con questo nome intendeva indicare un artista diverso da quello che fu attivo a Faenza tra 1458 e 1495 (si intende il Maestro della Pala Bertoni, vd. S. Casadei, *Pinacoteca di Faenza*, Bologna 1991, p. 46, n. 86). Rezio Buscaroli (*La pittura romagnola del Quattrocento*, Faenza 1931, pp. 172-174) e Roberto Longhi (*Officina ferrarese*, Roma 1934; ed. cons. in *Opere complete di Roberto Longhi*, V, Firenze 1956, p. 100 nt. 76) preferirono ascrivere l'opera a un anonimo melozziano di Romagna e in un primo momento anche Meneghin (*Iconografia* cit., p. 27 nt. 49) riporta la stessa opinione, successivamente modificata a favore di Melozzo da Forlì (Id., *Bernardino da Feltre* cit., p. 381). La più recente proposta di attribuzione a Palmezzano, che peraltro era già stata esclusa da Buscaroli (*La pittura romagnola* cit., p. 172), risale all'intervento di Ennio Golfieri (*Pinacoteca di Faenza*, Faenza 1964, p. 9). Da notare che il gonfalone sembrerebbe essere la stessa opera della Pinacoteca di Faenza che Belting (*L'arte e il suo pubblico* cit., p. 218) attribuisce a «Melozzo Marco», specificando che «vi leggiamo la promessa di vita eterna» raggiungibile per mezzo della pietà (*ivi*, nt. 21). Ulteriori menzioni sono in: Muzzarelli, *Da sentimento a istituzione* cit., p. 22; Ead., *Il denaro e la salvezza* cit., p. 130.

peraltro una tipologia rara di rappresentazione, con Cristo che sorge dalle nuvole invece che dal sepolcro, facendo così assumere all'immagine l'aspetto di un'epifania dal carattere marcatamente visionario, basti pensare come lo stesso motivo appaia in un affresco nella chiesa di Sant'Afra a Schelklingen, dove l'*Imago pietatis* è una visione della santa nel momento del martirio, o in un disegno di un anonimo miniatore francese (a volte indicato col nome «Jacques Dalives»), conservato alla Staatsbibliothek di Berlino [72]. Questo aspetto irreale viene enfatizzato anche dalla presenza di una veduta ideale di Faenza nella parte inferiore della tela e dal fatto che ai lati di Cristo sono collocati Maria e Giovanni, intenti a reggere un drappo, un ulteriore segno che avvicina la rappresentazione a una epifania, in quanto la presenza di un tessuto prezioso retrostante viene solitamente interpretato come una glorificazione del Cristo sofferente e del suo sacrificio [73]. Nella parte inferiore a sinistra è presente san Pietro, patrono di Faenza, che, oltre alle consuete chiavi, regge un cartiglio con una citazione dalle epistole di san Paolo: «Pietas ad omnia utilis est promissionem habens vitae quae nu(n)c est et futurae» (I Tim. 4.8), frase che risulta impiegata da Bernardino nei suoi sermoni sul Monte e, secondo quanto riportato dal cronista Azzurrini, pare fosse presente anche nella sala del Monte destinata al riscatto dei pegni [74]. Dalla parte opposta sono due santi, che di solito vengono identificati con Francesco e Gerolamo [75], in quanto rispettivamente fondatore e titolare del convento locale dell'ordine che promosse la fondazione.

[72]) Entrambi gli esempi sono già citati in E. Panofsky, *"Imago Pietatis". Ein Beitrag zur Typengesischte des "Schmerzenmannes" und der "Maria Mediatrix"*, in *Festschrift für Max U. Friedländer zum 60 Geburtsag*, Leipzig 1927; ed. cons. *"Imago Pietatis". Un contributo alla storia tipologica dell'uomo dei dolori e della Maria Mediatrix*, in *"Imago Pietatis" e altri scritti del periodo amburghese (1921-1933)*, Torino 1998, pp. 81-82. Lo stesso avviene in alcune rappresentazioni tedesche della Messa di san Gregorio, come quelle delle chiese di Karlstadt e Münnerstadt, dove la base del sepolcro è avvolta da nuvole per far comprendere a prima vista che si tratta di un'apparizione di Cristo.

[73]) G. Schiller, *Iconography of Christian Art*, II, London 1972, p. 216. La presenza di questo velo sembrerebbe però essere una variante arcaica dell'immagine che divenne sempre più rara durante il XV secolo, fino a sparire quasi completamente nei secoli successivi. Si possono comunque fare numerosi esempi di tale tipologia: per limitarsi all'area lombarda, il rilievo nel retrocoro del Duomo e il monumento funebre di Angelo Simonetta nella chiesa di Santa Maria del Carmine a Milano, oppure due affreschi in San Francesco a Lodi e in Sant'Antonio in Combo a Bormio.

[74]) Secondo quanto riportato da Meneghin (*Bernardino da Feltre* cit., p. 381 nt. 131) e Lucia Masotti (*«A sommo decoro della città»* cit., p. 247). La stessa sala era peraltro ornata dal *Cristo in pietà con due angeli*, affresco attribuito a Giovanni Battista Bertucci Juniore.

[75]) Altri riconoscono in uno dei due Bernardino da Feltre, ma la proposta è da escludersi vista l'aureola che caratterizza questo personaggio come un santo e la presenza di quelle che sembrerebbero essere delle stigmate sulle mani. Peraltro questa proposta era già stata avanzata da Lanzoni (*I primordi dell'Ordine Francescano in Faenza*, «La Verna» 8 [1910], p. 367; segnalato in V. Meneghin, *Iconografia* cit., p. 27 nt. 49), che identificava in Andrea Rochi da Faenza l'altro personaggio.

Per quanto riguarda Reggio Emilia, lo stendardo attuale viene solitamente citato, nei testi che se ne sono occupati, come una copia o effetto di una ridipintura di quello, detto della Pietà, che venne portato in processione da frate Domenico Ponzone il 28 ottobre 1494 [76]. Secondo quanto riportato da Gino Badini, l'abbozzo dell'opera tuttora esistente potrebbe essere stato ideato tra il 1645 il 1653 da Giulio Borzani che, secondo un documento del 22 novembre 1656 ebbe l'ordine: «di fare un confallone con la pietà simile a quella ch'è nel sfondato del volto dello stesso luogo, in conformità de' sentimenti della congregazione in ordine à quali il signor Affarosi gli mandò à casa detta Pietà» [77]. Alla morte dell'artista il dipinto, ancora incompiuto, venne offerto al Monte dalla vedova, ma un gonfalone doveva essere già stato realizzato entro il 18 luglio 1787, anno in cui un inventario segnala che:

> Trovasi in computisteria un'imagine della Pietà e San Bernardino fatto ad uso di stendardo, inserviente una volta per le processioni del Santo Monte e questo fu trasportato nella computisteria. (c. 4v)
>
> Il medesimo giorno per ordine del signor conte Francesco Guicciardi presidente. [78]

[76]) Lo stendardo, conservato presso la Bipop-Carire s.p.a., è una tela di lino dipinta ad olio, misurante cm 200 × 143. Sull'opera vd. Adani - Bentini, *I beni artistici* cit., pp. 214-215; M.G. Muzzarelli, *La fondazione del Sacro Monte di Reggio Emilia e il suo primo secolo di attività*, in G. Adani - P. Prodi (a cura di), *Il Santo Monte di Pietà* cit., p. 94; Ead., *Il denaro e la salvezza* cit., p. 214. Andrea Balletti (*Il santo monte della pietà di Reggio nell'Emilia. Ricerche storiche*, Reggio Emilia 1894, p. 85) riteneva che non si trattasse dello stendardo che inaugurò il Monte, ma di opera «d'epoca a noi molto più vicina e di pochissimo valore artistico». La riproduzione dell'opera presente nel testo però restituisce un'immagine in condizioni decisamente peggiori rispetto alle attuali.

[77]) Archivio di Stato di Reggio Emilia, Opere Pie, Monte di Pietà, M23, 1565, n. 113. Il testo è riportato anche in G. Badini, *Il Monte e la vita civile in Reggio dal secolo XVII alla Restaurazione*, in Adani - Prodi (a cura di), *Il Santo Monte di Pietà* cit., p. 126. Non è chiaro a quale immagine il documento faccia riferimento, ma è certo che nell'istituto fossero presenti più immagini della Pietà. Giuseppe Rossi (*L'arredamento del Monte di Pietà alla fine del Millesettecento*, «Strenna del Pio Istituto Artigianelli» [1983], p. 105) segnala, sulla base di un inventario redatto nel 1786: «Un quadro rappresentante la Pietà […] Un quadro rappresentante la Pietà e quattro ritratti antichi», conservati rispettivamente nella camera dell'archivio e in quella della tesoreria. Le opere ricompaiono in un secondo inventario del 1792, sempre nelle medesime collocazioni: «Un quadro con cornice nera in parte velata rappresentante la Pietà […] Un quadro rappresentante la Pietà e quattro ritratti antichi senza cornice» (*ivi*, pp. 107-108).

[78]) Rossi, *L'arredamento del Monte* cit., p. 107. La voce risulta un aggiunta all'*Inventario e descrizione fedele di tutte le mobiglie esistenti nel Santo Monte di Pietà di Reggio* redatto il 26 agosto 1786, conservato presso l'Archivio di Stato di Reggio Emilia. Una seconda nota, redatta nel 1792, riporta la presenza dello stendardo nella stessa collocazione: «Un quadro rappresentante la Pietà e S. Bernardino fatto ad uso di stendardo, che serviva per le processioni» (*ivi*, p. 108).

Fig. 5. - Anonimo,
gonfalone del Monte di Reggio Emilia (verso),
Il beato Bernardino da Feltre,
XVII secolo, Reggio Emilia,
Bipop-Carire s.p.a.

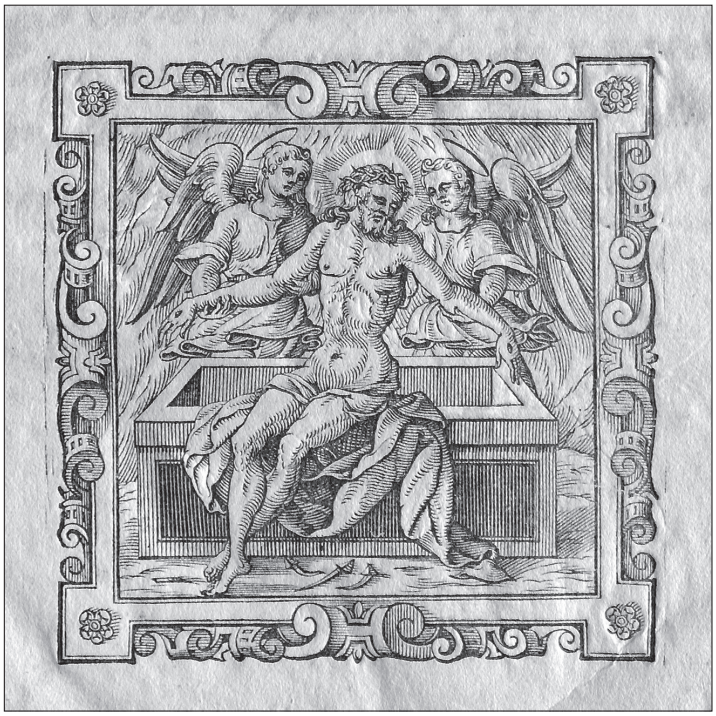

Fig. 6. - Frontespizio degli
Statuti et ordini del S. Monte
della Pietà di Reggio,
Reggio Emilia, presso Flavio
e Flaminio Bartoli, 1601
(aut. n. 6/2005, prot. n. 2803
X 1.1, del 22 dicembre 2005).

Fig. 7. - Anonimo, gonfalone del Monte di Milano, 1528 ca. (?), Milano, Banca Regionale Europea.

Non è dato sapere se per questa seconda opera, che ci è pervenuta, sia stato seguito il medesimo modello già imposto a Giulio Borzani, ma la vicenda ci fornisce gli estremi entro cui essa deve essere stata realizzata. Dipinto su ambo i lati, il gonfalone mostra sul recto (*Fig. 4*) un'*Imago pietatis*, con due angeli disposti ai lati di Cristo seduto sul bordo anteriore del sepolcro, adorata da due francescani, identificati come «b. Xystus Me[di]olanensis» e «b. Ludovicus Gonzaga» [79]. Dalla parte opposta (*Fig. 5*) è raffigurato Bernardino da Feltre con in una mano un cartiglio dalla scritta «Nolite diligere mundum» e, nell'altra, un vessillo simbolo del Monte stesso. Alle prediche del frate si riferisce la scritta del basamento su cui egli sta appoggiando la base del labaro: le parole «Haec est victoria quae vincit mundum fides nostra», tratte da Giovanni (I Jo 5.4), originariamente facevano parte di un passo dell'Evangelista volto a illustrare come non sia possibile amare Dio e non il prossimo, ma la citazione era stata utilizzata nell'esordio dei tre sermoni pavesi del 1493 relativi al Monte di Pietà e in quel contesto la «vittoria che vince il mondo» era il Monte stesso:

> Haec est victoria quae vincit mundum: *fides* nostra … Dicam ergo de Monte sancto pietatis. Vere *est victoria que vincit mundum*, placat iram Dei, fugat peccata, animam salvat, corpus sublevat, pauperes adiuvat, divites alleviat, judeos fugat etc. [80]

L'opera presenta alcune peculiarità, le quali fanno sospettare che non si tratti di una copia di quella impiegata nella processione inaugurale: come si è detto, il fondatore del Monte di Reggio fu Domenico Ponzone e non il Tomitano, che pure aveva probabilmente predicato in favore del Monte, in quanto, al momento di chiedere al duca di Ferrara il permesso per fondare l'istituto, gli Anziani della città ricordarono le esortazioni del frate al riguardo, eppure nello stendardo lo scudo posto a sinistra menziona esplicitamente l'apporto di quest'ultimo.

La credenza che l'istituto fosse stato fondato da Bernardino, con l'aiuto di Sisto Brioschi da Milano e Ludovico Gonzaga, è attestata a Reggio almeno

[79]) Entrambi i beati erano contemporanei di Bernardino e suoi conoscenti, dato che vissero nel convento francescano di Mantova, di cui Ludovico Gonzaga era il padre guardiano. Più importante forse fu il rapporto con Sisto Brioschi da Milano, in quanto come scrisse Guslino (17.3): «si diede il b. Bernardino per discepolo e per figliuolo al molto reverendo padre fra Sisto milanese, huomo d'integerrima vita et grandemente riverito da tutti i mantovani». Risulta peraltro che egli seguisse il Tomitano nella processione d'inaugurazione del Monte locale.

[80] Varischi, *Sermoni* cit., II, p. 185. L'impiego era stato notato anche in Bisogni, *Iconografia dei predicatori* cit., p. 252 nt. 42.

a partire dal 1645 [81]. Per quanto riguarda la rappresentazione di Cristo, va notato che un'*Imago pietatis* abbastanza simile a quella presente nello stendardo, ma senza i due beati, compare anche sui frontespizi degli *Statuti* del Monte stampati nel 1601, presso la tipografia di Flavio e Flaminio Bartoli (*Fig. 6*), e nel 1634 presso Flaminio Bartoli [82]. L'esistenza di testimonianze antecedenti la realizzazione del gonfalone attuale indurrebbe a pensare che la Pietà «ch'è nel sfondato del volto dello stesso luogo» abbia fornito il modello anche per le incisioni in questione e, quindi, che fosse esistente in data anteriore al 1 febbraio 1601. Doveva trattarsi verosimilmente di un'opera particolarmente cara alla congregazione, se venne scelta come modello per uno simbolo importante quanto lo stendardo del Monte. Un Cristo morto con tre angeli era stato realizzato, con ogni probabilità tra il 1579 e il 1591, da Bernardino da Campi «mezzo dell'arco sotto il quale s'apriva la porticella del Monte e il luogo degli incanti» [83]. Risulta inoltre

[81]) Balletti, *Il santo monte della pietà* cit., pp. 85 e 98-99. In particolare egli menziona alcuni testi in cui è riportata tale credenza, ovvero un manoscritto della Biblioteca municipale (indicato come CX A 19: *Opere pie della Città di Reggio e suoi Istitutori, et Benefattori raccolte e riportate in questa mia nuova Chronica da me D. Fran.co Franchi S. Reggiano l'Anno Santo 1700. Parte Quinta*) in cui è presente una *Vita* di Bernardino, tratta dal *Racconto de' Santi primi Vescovi di Reggio, et altri dell'istessa Città* (Parma 1645) e una nota scritta da un anonimo su di una copia degli *Statuti* del 1601 di possesso del Monte, in cui al Tomitano venivano attribuiti gli stessi atti del dimenticato Domenico da Ponzone. La copia sembrerebbe essere quella conservata presso l'Archivio Storico di Reggio Emilia (Opere pie, Monte di Pietà, M1) Meneghin (*Iconografia* cit., p. 69), pur citando il testo di Balletti, nel trattare della raffigurazione dei due frati scrive che la loro presenza: «è forse da collegarsi a qualche loro intervento a favore del Monte di Pietà». Da rilevarsi che per Sisto Brioschi, morto nel 1486, come ricorda lo stesso Bernardino da Feltre durante la predica tenuta in Aracoeli, era fisicamente impossibile partecipare alla fondazione di un Monte nel 1494.

[82]) Secondo quanto riportato da Balletti (*Il santo monte della pietà* cit., p. 31 nt. 1), il giorno 1 febbraio 1601 vennero eletti Paolo Rugieri e Giuseppe Petali per far pubblicare gli statuti e «fare far una stampa per imprimer una pietà in principio di detti statuti» (ASRE, Opere pie, Monte di Pietà, M1). Sugli statuti del Monte di Reggio vd. A. Savazzi - G. Badini, *Il patrimonio documentario*, in Adani - Prodi (a cura di), *Il Santo Monte di Pietà* cit., pp. 280-281. Una composizione simile, dove Cristo seduto sul sepolcro viene sorretto da due angeli, si trova anche nella miniatura di Benedetto Manelli posta sul frontespizio della *Pianta de Beni del S. Monte della Pietà di Reggio*, realizzato nel 1721 da don Marco Montanari. Presenta gli stessi elementi, ma distribuiti in modo diverso, l'*Imago pietatis* della terza edizione degli *Statuti* (1690, presso Vendrotti).

[83]) Balletti, *Il santo monte della pietà* cit., pp. 84-85. La stessa fonte segnala peraltro che non esistono documenti relativi alla commissione di quest'opera negli atti del Monte. La datazione 1579-1591, avanzata già da Balletti (*ivi*, p. 85 nt. 2), è dovuta al fatto che in quel periodo l'artista era presente in città per i lavori a San Prospero. L'immagine, che anticamente era ritenuta del Procaccini, venne riprodotta dal reggiano Bonvicini sugli inviti che il priore mandava ai presidenti (G. Badini, *Il Monte e la vita civile in Reggio dal secolo XVII alla Restaurazione*, in Adani - Prodi [a cura di], *Il Santo Monte di Pietà* cit., p. 126). Ulteriori menzioni dell'affresco in Adani - Bentini, *I beni artistici* cit., p. 215.

che quest'opera avesse un significato particolare per l'istituto: ad esempio si ha notizia del fatto che, nel 1704, venne protetta da un vetro e, quando nel 1846 venne spostata in un luogo più riparato, fu necessario eseguirne una copia ad olio, di dimensioni minori, che venne collocata al posto dell'originale, in quanto un legato di tal Donnino Ferretti imponeva al Monte di tenervi accesa una lampada [84]. Non credo però che questa immagine possa essere la fonte per quella, assai più raffinata, del frontespizio, la cui fonte è quindi da ritenersi tuttora sconosciuta.

L'*Imago pietatis* presente nello stendardo della Pietà di Modena, attualmente conservato presso il locale Museo Civico, mostra un'impostazione abbastanza tradizionale, se si esclude il fatto che Maria e Giovanni sono in posizione invertita rispetto a quanto accade di solito, mentre più peculiare è la figurazione presente sul fronte del sepolcro [85]. Qui, al centro, è raffigurato un monte di monete, davanti al quale si svolge un cartiglio recante la scritta «Pasco oves meas», mentre ai suoi piedi sono quattro pecore brucanti. In alto, ai lati del rilievo, sono due scene della storia di Isacco: a sinistra è rappresentato il momento in cui, dopo aver lasciato i due servitori, Abramo fa portare a Isacco la legna per l'olocausto si recano al monte; a destra invece è il momento culminante della vicenda, con l'angelo che ferma il patriarca prima che il sacrificio venga compiuto, indicandogli una capra che sostituirà il ragazzo. La vicenda era da tempo ritenuta una prefigurazione del sacrificio di Cristo e come tale deve essere interpretata anche in quest'opera. Il brano riportato sul cartiglio è tratto da Ezechiele (34.15), anche se il passo corretto recita *pascam oves meas*, e si tratta di un testo che nell'esegesi veniva inteso come prefigurazione del buon pastore ed era, tra l'altro, anche il motto del Monte di Busseto [86]. Nel bordo dell'opera, al centro delle fasce, sono inseriti quattro tondi, con immagini del calice con l'ostia e del monogramma bernardiniano, mentre nei riquadri agli angoli

[84]) Balletti, *Il santo monte della pietà* cit., p. 85.

[85]) XVI secolo, olio su seta, cm 180 × 102. Sull'opera vd. G. Guandalini, scheda S.8, in Ead. (a cura di), *Il Palazzo Comunale di Modena, le sedi, la città, il contado*, Modena 1984, p. 65; Muzzarelli, *Le origini* cit., pp. 19-20; M. Corbo, *Modena: una città, tre monti*, in Carboni - Muzzarelli - Zamagni (a cura di), *Sacri recinti* cit., p. 113. Menzionato anche in Muzzarelli, *Pescatori di uomini* cit., p. 73. Il Monte di Modena venne fondato nel 1493-1494, non da Bernardino da Feltre, ma da frate Ilarione e Bartolomeo da Bologna (Meneghin, *I monti di Pietà* cit., pp. 87-88). La datazione al XVI secolo è stata proposta sulla base del fatto che lo stile dell'immagine sul fronte del sepolcro mostra rapporti con la cultura manieristica ferrarese, in particolare con la personalità di Girolamo Comi (Guandalini, scheda S.8 cit., p. 65).

[86]) Secondo quanto riportato da Meneghin (*Bernardino da Feltre* cit., pp. 370-371), Nicola Bariani nel suo *Mons Impietatis* tra le varie citazioni del Vecchio e del Nuovo Testamento adoperate da Bernardino esisteva anche *Pasce oves meas*, ma egli lo attribuisce al Nuovo Testamento (Jo. 21.27).

sono altrettante figure di santi, tre vescovi e una quarta, posta nell'angolo in basso a sinistra, in cui sembrerebbe riconoscibile Bernardino da Feltre. Come propone, in chiave ipotetica, Guandalini nell'opera potrebbero essere riuniti due programmi iconografici: al primo devono essere ricondotti l'*Imago pietatis* e le scene del racconto biblico, al secondo la presenza del monte di denari e il cartiglio. La scritta di quest'ultimo viene riferita alla presenza delle pecore brucanti e interpretata come «allusiva forse al concetto dell'assistenza non soltanto spirituale ma anche del sostenimento materiale operato da ecclesiastici attraverso la fondazione dei Monti di Pietà» [87] e a questa idea viene naturalmente collegata la presenza di Bernardino da Feltre. Il particolare accostamento di immagini può essere dovuto al fatto che il gonfalone era conservato nella cappella di San Niccolò in Palazzo Comunale, officiata dalla Compagnia di San Giovanni o della Buona Morte, che si dedicava all'assistenza ai condannati alla pena capitale [88]. Il rapporto con questa confraternita aveva origini antiche in quanto la prima sede del Monte a Modena era localizzata in alcune stanze dell'ospedale della Buona Morte, presso cui rimase fino al suo trasferimento nel Palazzo Comunale.

Il gonfalone milanese (*Fig. 7*), risalente al 1528 circa, era stato concepito per essere portato per le vie di Milano ogni anno, quando si celebrava la processione del Perdono, occasione in cui all'istituto era consentito raccogliere le offerte dei cittadini, secondo quanto stabilito in un dispaccio di Carlo V del giorno 1 aprile 1528 [89]. Rispetto alle opere precedenti l'iconografia è mutata e l'accento viene posto sulle attività che si svolgono nel Monte, raffigurate in primo piano (dove tre impiegati sono intenti alla loro opera: uno accoglie i pegni, l'altro consegna le monete e il terzo dà le ricevute, mentre dietro di loro è un quarto personaggio dalle vesti rosse) e su coloro che usufruiscono dei suoi servizi, ovvero due uomini a sinistra, a destra due donne, di cui una con bambino, e una terza figura femminile in mezzo a loro con in mano una conocchia, seduta vicino a quello che sembrerebbe un pentolone. L'*Imago pietatis* è qui spostata nella parte su-

[87]) Guandalini, scheda S.8 cit., p. 65.

[88]) *Ibidem*; Corbo, *Modena: una città* cit., p. 113.

[89]) Il nucleo iniziale del Monte di Pietà di Milano era stata una Cassa di prestito, fondata già nel 1483 grazie all'iniziativa del frate minorita Domenico da Ponzo Spediano, detto Ponzone, mentre il Monte vero e proprio venne ufficialmente riconosciuto solo più di dieci anni dopo, il giorno 1 luglio 1496, e il suo statuto venne emanato il 20 di agosto dello stesso anno. Ludovico il Moro oltre ad aver donato al monte una somma di 800 ducati mensili da investire in sovvenzioni, si assunse anche la responsabilità delle spese amministrative entro un massimo di 300 ducati annui. Pochi anni più tardi l'istituto venne tuttavia privato di questo notevole appoggio economico a causa della caduta della signoria (L. Lorenzi, *Cenni storici sull'attività bancaria del Monte di Credito su pegno di Milano*, Milano 1966, pp. 10 e 17). Pare che la processione annuale per la raccolta dei fondi fosse un'usanza antecedente al 1528, ma caduta in disuso.

periore della tela: Cristo nel sepolcro è collocato in cima ad un monte (ai cui lati sono scritte le parole «mons pietatis»), adorato da sei personaggi, tre uomini e altrettante donne, posti leggermente più in basso e devotamente inginocchiati. Il significato è quindi evidente, lo stendardo riassume la benefica attività dell'istituto, mostrando sinteticamente il lavoro da esso svolto, mentre l'*Imago pietatis* sul monte allude al suo stesso nome, oltre a rappresentare il simbolo della Pietà cui era dedicato. Questa raffigurazione mostra peraltro una sorprendente somiglianza con quella di una seconda tela, di dimensioni decisamente minori (*Fig. 8*), proprietà della Banca di Romagna di Faenza, solitamente indicata come *Il Pignoramento*, che venne dipinta da un anonimo faentino verso la fine del XVI secolo [90]. Qui però da dietro al Monte escono alcune persone intente a portare sacchi. Secondo alcuni questi personaggi sarebbero i sostenitori dell'istituto [91], ma se così fosse essi dovrebbero portare i sacchi al Monte, piuttosto che uscire da esso. Mi sembra quindi più probabile che tali figure rappresentino i suoi impiegati, metaforicamente raffigurati in atto di trarre il denaro necessario ai bisognosi dal Monte stesso.

[90]) La somiglianza tra lo stendardo milanese e il dipinto faentino (che misura cm 62 × 51) era già stata notata dalla Muzzarelli (*Da sentimento a istituzione* cit., p. 21; Ead., *Il denaro e la salvezza* cit., p. 21). Per quanto riguarda la datazione della tela, in relazione alla datazione «forse 1587», derivata dall'iscrizione a sinistra, si fa anche riferimento al fatto che nel luglio di quell'anno venne eletto massaro Vincenzo Spada e in precedenza era stato ipotizzato che la figura al centro del secondo banco forse il massaro (Ead., *La creazione del Monte e la vita dell'istituto nei secoli XV e XVI*, in G. Adani, *Il sacro Monte di Pietà in Faenza. Cinque secoli di storia e società 1491-1991*, Faenza 1990, pp. 33-40 e 47). Sul fronte di questo stesso banco è inoltre affisso uno stemma che, se ricondotto a qualche membro del Monte, potrebbe condurre a una più fondata proposta di datazione. Il nome *Pignoramento* impiegato per il dipinto pare del tutto inappropriato visto che tale termine si riferisce all'atto di sequestrare come pegno i beni di un debitore insolvente, mentre l'immagine mostra la popolazione in atto di procedere volontariamente all'impegno. Sarebbe interessante poter scoprire se esistano altre opere che seguono lo stesso schema iconografico e quanto esso fosse diffuso; a questo riguardo dovrebbe essere studiato il rapporto con le rappresentazioni di distribuzione delle elemosine spesso presenti in connessione agli istituti di carità. A Milano esse venivano spesso raffigurate sulle facciate degli edifici (Sacchi, *Costruzione e dotazione* cit., pp. 40-41), come esempio si può citare l'affresco nella lunetta dell'ingresso del luogo pio milanese delle Quattro Marie, realizzato da Ercole Procaccini il Giovane (F. Frangi, scheda *Cristo morto e le Quattro Marie*, in M.G Bascapè - P.M Galimberti - S. Rebora [a cura di], *Il tesoro dei poveri. Il patrimonio artistico delle Istituzioni pubbliche di assistenza e beneficenza (ex Eca) di Milano*, Milano 2001, pp. 67-68). Un'impostazione per certi versi affine, si presenta anche nella tela di Lotto raffigurante l'*Elemosina di sant'Antonino* (al riguardo: A. Mazza, *La pala dell'Elemosina di sant'Antonino nel dibattito cinquecentesco sul pauperismo*, in P. Zampetti - V. Sgarbi [a cura di], *Lorenzo Lotto*, Atti del Convegno internazionale di studi per il V centenario della nascita [Asolo, 18-21 settembre 1980], Treviso 1891, pp. 347-364), in cui è appunto raffigurata una benefica distribuzione ai poveri.

[91]) Muzzarelli, *La creazione del Monte* cit., p. 35.

Spesso viene menzionata in relazione al Monte di Pietà anche una xilografia, *La figura della vita eterna o vero del paradiso et delli modi et vie di pervenire ad quello* (*Fig. 9*), presente nella *Tabula della Salute* di Marco da Montegallo, futuro beato e tra i più assidui promotori della fondazione di Monti di Pietà. L'incisione apparve nel 1494, nella seconda edizione del testo pubblicata presso il fiorentino Nicola Miscomini, e in essa sono rappresentati i «modi per pervenire al Paradiso», tra cui sono il Monte di Pietà, attorno a cui si dispiegano le opere di misericordia; un rosario, che rimanda a una pratica devozionale (diversa da quella dei domenicani) chiamata «corona della Vergine», la cui "invenzione" i francescani si attribuivano e la messa di san Gregorio [92]. Nella sua spiegazione della xilografia, Marco da

[92]) Lomastro Tognato, *Legge di Dio* cit., pp. 131-132; E. Mercatili Indelicato, *Marco da Montegallo: aspetti e problemi della vita e delle opere*, in Bracci (a cura di), *Marco da Montegallo (1425-1496)* cit., pp. 158-165; Ead., *Il denaro e la salvezza* cit., pp. 106-123. Il testo ebbe due edizioni: una veneziana, realizzata presso l'editore Nicolò Balaguer in un momento successivo al 20 agosto del 1486 (data di elezione del doge Agostino Barbarigo, citato nel *Prohemio*), e una fiorentina, edita presso Miscomini il 15 maggio 1494. La prima edizione tuttavia uscì mutila di alcune parti tra cui, appunto, il fascicoletto iniziale con la *Figura della vita eterna* dove sono menzionati sia l'indulgenza gregoriana che i Monti di Pietà. Dato che nel proemio del testo veneziano è presente un riferimento alla xilografia, poi non pubblicata, è probabile che anche questa sezione fosse stata prevista da Marco da Montegallo per l'edizione del 1486. Le motivazioni di questo taglio sono state ricondotte all'ostilità veneziana riguardo alla possibilità di fondare un Monte di Pietà in città e alla conseguente proibizione di trattare un simile tema nelle prediche. È interessante tuttavia che la tavola fosse già pronta per il 1486, in quanto, come sembra suggerire Marco stesso, il fascicoletto potrebbe essere stato diffuso autonomamente (al riguardo: Mercatili Indelicato, *Vita e opere* cit., p. 113) ed essere presente anche in apertura di un secondo testo del frate, il *Libro dei comandamenti di Dio* (edito per la prima volta a Firenze nel 1494). Dell'illustrazione esiste inoltre una seconda versione (mm 493 × 353), attribuita a Francesco Rosselli, che si limita a rendere la stessa rappresentazione in modo aggiornato, aggiungendovi delle didascalie esplicative. Vicino alla messa di san Gregorio è ad esempio presente l'iscrizione: «Hec est imago pietatis que apparuit / beato gregorio missam celebrando». In questa seconda versione tra le opere di misericordia è peraltro presente anche "seppellire i morti", che era stata esclusa dalla prima versione forse in quanto non pertinente al soggetto trattato, visto che il Monte è indirizzato piuttosto all'aiuto dei vivi. Su questa seconda versione vd. Zucker, *The Illustrated Bartsch* cit., pp. 86-88. La devozione alla Corona della Vergine prevede la recita di sessantatre *Ave Maria*, uno per ogni anno di vita della Madonna, e sette *Pater Noster*, uno per ognuna delle principali gioie da lei provate. Tale pratica risulta interessante in quanto rappresenta una elaborazione da parte dei francescani di quella devozione al rosario che i domenicani sostenevano fosse stato rivelata dalla Madonna al loro fondatore. La storia riportata da Marco racconta di come vicino ad un novizio che stava recitando il numero di preghiere indicato fosse apparso un angelo intento ad infilare con un filo d'oro una rosa per ogni *Ave* e un giglio per ogni *Pater* che veniva recitato. La corona così formata venne posta poi dall'angelo sulla testa del novizio, unitamente all'esortazione di ripetere quella devozione poiché la Madonna la accettava come una corona offerta a lei e prometteva in cambio grazie infinite. A tale storia allude la presenza del piccolo monaco inginocchiato che viene incoronato da

Montegallo giustifica la presenza di quest'ultimo episodio in quanto esso rappresenta l'«indulgentia delli veri penitenti contriti et confessi dinanzi alla figura della Pietà», che egli colloca al terzo posto, dopo il Monte di Pietà, tra le forme di devozione raccomandate per la propria salvezza, dedicandole l'ottavo capitolo dell'opera [93]. Nel XV secolo la messa di san Gregorio era considerata l'evento che aveva portato alla creazione della prima *Imago pietatis*, fatta eseguire dal papa prendendo come modello la visione avuta in quella circostanza, ed è interessante che Marco da Montegallo, come anche altre fonti francescane coeve, attribuisca all'Ordine un ruolo essenziale nella diffusione dell'indulgenza in questione, in quanto sarebbero stati dei frati a richiedere a diversi papi e in più occasioni di confermare la liceità della pratica e l'aumento degli anni di perdono connessi. Questo tuttavia non ha nulla a che vedere col Monte di Pietà, a parte il fatto di essere oggetto della propaganda francescana negli stessi anni, né il testo esplicativo che accompagna l'immagine suggerisce ulteriori legami fra i tre elementi messi in rilievo nel frontespizio, a parte il fatto che si tratta di due tra le vie consigliate per giungere al Paradiso. Il fraintendimento è quindi principalmente dovuto alla tendenza a interpretare come allusiva o perlomeno in connessione al Monte qualunque *Imago pietatis* anche lontanamente collegabile, ma il tema iconografico di certo interessava i francescani anche per motivazioni diverse dalla sua applicazione in relazione ai nuovi istituti, soprattutto per il suo valore come immagine devozionale che potesse sollecitare la contrizione del riguardante.

Un ultimo, inaspettato, risvolto dell'impiego dell'*Imago pietatis* in rapporto ai Monti di Pietà si ha infine quando, tra la fine del XV e gli inizi del XVI secolo, fu necessario "inventare" un modo per rappresentare il predicatore francescano e acceso sostenitore dei nuovi istituti, Bernardino da Feltre. In seguito alla sua morte, avvenuta a Pavia il 28 settembre 1494, il culto come beato del frate aveva iniziato ad essere prontamente propagandato dall'Ordine francescano in diverse località, e in simili circostanze le immagini svolgevano un ruolo essenziale, contribuendo a diffondere la fama della santità del personaggio.

Tra le prime opere in cui il Tomitano appare, poche sono datate con sicurezza: la più antica sembrerebbe essere una lastra conservata nella chiesa di Santa Maria del Carmine a Pavia [94], ma le prime ad essere databili

un angelo nell'angolo inferiore sinistro dell'illustrazione (Lomastro Tognato, *Legge di Dio* cit., pp. 135-136 e 130-154; Mercatili Indelicato, *Vita e opere* cit., pp. 174-177).

[93]) Lomastro Tognato, *Legge di Dio* cit., pp. 133-136 e 140-141.

[94]) La lastra di marmo bianco (m 0,72 × 1,66) in origine si trovava in San Giacomo alla Vernavola, da cui venne spostata a Santa Croce nel 1805, con la soppressione del convento, e, infine, nel 1811, alla chiesa del Carmine. Fin dal 1894 si era pensato che in origine il rilievo costituisse il sigillo mortuario della tomba (R. Maiocchi, *Intorno al sepolcro del Beato*

sono un affresco risalente al 1498, che si trova sulla semicolonna alla destra dell'abside maggiore nel santuario di Montegrazie, opera di Gabriele de Cella, e una lastra in San Francesco a Padova, dello stesso anno [95]. A queste si possono aggiungere un affresco di Domenico Morone, parte del ciclo della biblioteca del convento di San Bernardino a Verona compiuto tra la fine del XV secolo e il 1503 [96]; una xilografia (*Fig. 10*) pubblicata per la prima volta nel *Sanctuarium Papiae* di Giacomo Gualla, pubblicato il 10 ottobre 1505 presso Jacob da Borgofranco, ed in seguito impiegata anche in un libello del 1516 edito nella stessa tipografia [97]; l'immagine presente nel pilastro destro della cornice dell'*Incoronazione della Vergine* della Pinacoteca Comunale di Todi, commissionata al pittore Giovanni

Bernardino da Feltre, «Bollettino Storico Pavese» 2, 1-2 [giugno 1894], pp. 117-131) ma l'ipotesi venne scartata da Meneghin (*Iconografia* cit., pp. 19-20), il quale sottolinea come le fonti pongano la lastra accanto al sepolcro. Essa viene menzionata anche da Wadding («Egredienti Ecclesiam, et ingredienti in Coenobium occurrit ad manum dexteram lapis ingens marmoreus»; *Annales minorum*, anno 1494, vol. XV, 1933, p. 96), che cita anche testo della lapide. La stessa fonte, sulla base di un manoscritto intitolato come *Catalogus Sanctorum corporum et reliquiarum in Ticinesi civitati existentium*, specifica che il beato: «ad Divi Jacobi Templum extra moenia delatum fuit, ubi in arca marmorea, in pariete inclusa, in sacello a dextris prope chorum dictae Ecclesiae repositum, integra adhuc pelle contectum, devotissime venerantur» (*ivi*, p. 99). La lastra venne probabilmente collocata all'ingresso della chiesa per il 1578, quando il corpo del beato venne spostato in una nuova teca (G. De Martini, *Bernardino da Feltre. Iconografia e documenti*, in R. Crotti Pasi [a cura di], *Bernardino da Feltre a Pavia. La predicazione e la fondazione del Monte di Pietà*, Atti della Giornata di studio [Pavia, 30 ottobre 1993], Como 1994, commento alla fig. 1) e si trovava ancora a San Giacomo al tempo della visita, compiuta il 19 agosto 1805, di Ambrogio Quattromi che la vide incassata nel muro dell'atrio della chiesa a destra di chi entra (Maiocchi, *Intorno al sepolcro* cit., p. 122).

[95]) Per quanto riguarda Montegrazie, datazione e nome dell'artista sono noti grazie a una lunga epigrafe che si trova al di sotto dell'affresco con Bernardino (E. Mazzino - G.V. Castelnuovi, *Il santuario di Montegrazie di Imperia*, s.l. 1967, p. 27; A. Giacobbe, *L'intervento di Gabriele da Cella*, in F. Boggero [a cura di], *Montegrazie. Un Santuario del Ponente ligure*, Torino 2004, p. 107). La presenza dell'immagine del francescano è giustificata con un generico richiamo al suo impegno contro l'usura (*ibidem*), mentre per Bisogni (*Iconografia dei predicatori* cit., p. 254) essa testimonia la devozione pubblica al frate. La datazione della lastra padovana viene invece desunta dall'iscrizione sul basamento: «Georg. Herwari. Patricius / avgvstensis. Vindelicor. / ex voto posvit / anno di m.cccc.xcviii. non. mai.» (Meneghin, *Iconografia* cit., pp. 29-30; ulteriori menzioni in M. Perale, *Un ritratto quattrocentesco inedito di Bernardino Tomitano in una medaglia perduta*, «Archivio Storico di Belluno, Feltre e Cadore» 65, 289 [ottobre-dicembre 1994], p. 210 nt. 10).

[96]) Vd. Meneghin, *Iconografia* cit., pp. 30-31; Bisogni, *Iconografia dei predicatori* cit., pp. 237-240.

[97]) Meneghin (*Iconografia* cit., p. 34) specifica che la seconda volta l'incisione venne adoperata in un opuscolo relativo al Monte di Pietà di Piacenza, lo *Indulgentie in ecclesia sancti Prothasij Placentie: pro societate Montis pietatis Placentie*. Sul *Sanctuarium Papiae* vd. R. Mortimer, *Harvard College Library. Department of Printing and Graphics Arts. Catalogue of Books and Manuscripts*, parte II. *Italian 16th Century Books*, Cambridge (Mass.) 1974, pp. 317-318.

di Pietro detto lo Spagna il 12 settembre 1507 ma terminata nel 1511 [98]. La De Martini segnala che negli atti di beatificazione è inclusa una lista di opere pavesi raffiguranti il beato, tra cui viene segnalata un'ancona con Bernardino, la Madonna e i santi Clara, Francesco e Bonaventura, datata 1501 e presente nella sagrestia di Santa Maria di Mille Virtù, che sarebbe stata commissionata da un membro della famiglia Fiamberti del Rettore della chiesa [99]. Un terzo affresco raffigurante il beato, un tondo in questo caso, fu realizzato da Gerino Gerini tra il 1501 e il 1513, per il convento della Verna [100]. Per questa data le raffigurazioni di Bernardino dovevano essere numerose se è vero che, come riferisce Meneghin, il 7 luglio 1513 in un atto di Leone X con cui si concede ai frati Minimi di san Francesco di Paola di esporre un'immagine del loro fondatore, si propone esplicitamente un paragone con i frati Minori Osservanti che tengono dipinta nelle loro chiese l'immagine di Fra Bernardino da Feltre, morto negli stessi anni [101]. Ora, con l'eccezione dell'affresco di Verona e della lastra padovana, ciascuna di queste immagini presenta una caratterizzazione del personaggio decisamente omogenea, che mostra solo lievi differenze.

Nella nuova immagine il beato, vestito con l'abito minoritico e calzante degli zoccoli [102], regge in mano una modellino che rappresenta il Monte di

[98]) Il pilastrino venne menzionato per l'ultima volta come proprietà del prof. Mac Clellan Mitchell a Stamford (Connecticut). Sia le tre tavolette che compongono la predella sia le due paraste con *Santi* vennero staccate dal complesso nel 1812, quando l'ancona venne requisita dai francesi e spostata a Perugia. Essa era stata realizzata per l'altare maggiore della chiesa del convento francescano di Montesanto e questo fatto spiega perché in essa, oltre a Bernardino, sono presenti altri due "beati" cui l'Osservanza prestava culto: Giovanni da Capistrano e Giacomo della Marca. Al riguardo: F. Gualdi Sabatini, *Giovanni di Pietro detto Lo Spagna*, I, Spoleto 1984, pp. 157-159; A. Zezza, scheda 53, in M.C. Mazzi - B. Toscano (a cura di), *Pinacoteca Comunale di Todi. Dipinti*, Milano 1998, pp. 170-175. L'immagine di Bernardino sul pilastrino è ripresa abbastanza fedelmente in una seconda opera conservata a Todi (Pinacoteca Comunale, inv. 1980 n. 1/228): una tavola dello Spagna, proveniente anch'essa dal convento di Montesanto, che viene solitamente ricondotta al periodo giovanile dell'artista. Le poche differenze riscontrabili tra le due opere possono essere dovute al loro differente formato (cm 147 × 64 la tavola, assai meno il pilastrino) e ad essere tralasciato è solo il cartiglio con il consueto «Abe illius cura[m]» che si avvolge intorno al modellino del Monte. Diversa è invece l'iconografia di un'altra immagine di Bernardino presente nell'ex convento e anch'essa attribuita allo Spagna (con probabile aiuto di collaboratori), un affresco (cm 150 × 93), che si trova sulla parete destra, presso gli scalini del presbiterio, e che venne alla luce nel 1956 in seguito alla rimozione degli altari lignei che lo coprivano. Al riguardo vd. Gualdi Sabatini, *Giovanni di Pietro* cit., p. 417; E. Lunghi, *L'arte nella «Provincia Sancti Francisci» al tempo dell'Osservanza*, in *I frati minori tra '400 e '500*, Atti del XII Convegno internazionale (Assisi, 18-19-20 ottobre 1984), Assisi 1986, p. 118.

[99]) De Martini, *Bernardino da Feltre* cit., p. 125.

[100]) Meneghin, *Iconografia* cit., p. 35.

[101]) *Ivi*, p. 9 nt. 6.

[102]) Come nota Rusconi (*Bernardino da Feltre* cit., p. 2), la rappresentazione degli zoccoli serve a indicare l'appartenenza del frate al ramo riformato dell'Ordine, detto appunto

Pietà, costituito da un monticello sormontato da uno stendardo, sul quale è raffigurata un'*Imago pietatis* (di nuovo visualizzando entrambi i termini che formano il nome dell'istituto), mentre intorno all'impugnatura si svolge un cartiglio recante la scritta «Habe curam illius», che però in alcuni casi può essere sostituita da un più semplice «Mons pietatis» o essere omessa [103]. Una seconda iscrizione, «Nolite diligere mundum», è presente nel cartiglio retto nell'altra mano, con cui il frate indica il modellino. Entrambe le frasi sono citazioni, rispettivamente dal Vangelo di san Luca e dalle epistole di san Giovanni, che Bernardino aveva effettivamente utilizzato nelle sue prediche. La prima, «Habe curam illius» (Lc. 10.35), fa parte della parabola del buon Samaritano (per la precisione sono le parole che questi rivolge all'albergatore cui aveva affidato l'uomo rapinato incontrato lungo la via: «Curam illius habe: et quodcumque supererogaveris, ego cum rediero reddam tibi»), ed era stata il tema delle prediche tenute da Bernardino a Lucca nel settembre del 1492 e a Brescia per l'Avvento del 1493, anche se in questa occasione era stata riferita alla cura dell'anima [104]. Di solito la presenza di tale citazione viene interpretata come un invito a «non abbandonare al suo destino il povero e il sofferente emblematizzato da Cristo in Pietà» [105] ma

degli «zoccolanti», e lo stesso dettaglio era incluso nelle rappresentazioni di Giovanni da Capestrano e Bernardino da Siena.

[103]) A Montegrazie, il cartiglio che si avvolge intorno all'asta reca l'iscrizione «yhs / ihexus», mentre quello in mano al beato è «Nolite diligere mundom». Nella tela della pinacoteca di Faenza, raffigurante il Beato e Astorre III Manfredi, la scritta è «Mons pietatis», mentre «Curam illius habe», che alcune foto attestano essere presente nella parte superiore del dipinto, è un'aggiunta posteriore, seicentesca secondo Toesca (*Di un pittore emiliano del rinascimento*, «L'Arte» 10, 1 [gennaio-febbraio 1907], p. 21). A Piacenza il cartiglio reca l'iscrizione «Nolite evm derelinqvere». La tela (cm 185 × 93) venne eseguita nel 1605 da Stefano Fiorini per il Monte di Piacenza, fondato nel 1491 da Bernardino stesso, probabilmente rifacendosi a un modello arcaico. L'*Imago pietatis* presente in quest'ultima opera mostra peraltro un Cristo con le mani legate, come un *Ecce Homo*. Al riguardo: S. Cattadori, scheda 114, in *Arte e Pietà. I patrimoni culturali delle opere pie nella provincia di Piacenza*, catalogo della mostra, Bologna 1981, pp. 98-99.

[104] Meneghin, *Bernardino da Feltre* cit., p. 239; Rusconi, *Bernardino da Feltre* cit., p. 4. A Brescia, nella predica *De Benefaciendo per seipsum et non committendo alijis post mortem*, Bernardino le aveva così glossate: «E però aconziate, tanto che sei sano. Et hoc est quod dicit Salvator, Lc 10,35 *Curam illius habe, dum sanus es*, curam scilicet anime. O là, dum sanus es, acunziati» (Varischi, *Sermoni* cit., III, p. 24). Giampaolo Paludet (*Bernardino da Feltre piccolo e poverello. Nel Quinto Centenario del beato transito 1494-1994*, Venezia 1993, p. 209) riporta inoltre, citando come fonte Guslino, che *Curam illius habe* sarebbe stato il tema dell'ultima predica tenuta a Pavia dal frate. Bisogni (*Iconografia dei predicatori* cit., p. 253 nt. 42), invece, vede nell'impiego di questa frase un riferimento al verso conclusivo («Divini curas undique montis habe») di una poesia di padre Girolamo Tonelli, Vicario generale dell'Osservanza, presente nel *Defensorium* di Bernardino de Busti, ma l'ipotesi è poco convincente.

[105]) Muzzarelli, *Da sentimento a istituzione* cit., p. 22 (successivamente ripreso anche in Ead., *Il denaro e la salvezza* cit., pp. 129-130).

se si considerano anche le frasi successive del Samaritano, «al mio ritorno ti restituirò quello che avrai speso in più», si può anche supporre che le parole siano riferibili a Cristo stesso [106]. Già precedentemente si è ricordato come alla carità verso il prossimo faccia riscontro una futura ricompensa e non è improbabile che sia qui presente pure questa allusione estremamente allettante per gli offerenti, in quanto ricordava loro come la beneficenza in terra aprisse la strada a una remunerazione nell'aldilà.

Anche «Nolite diligere mundum» (I Jo 2.15) contiene un preciso riferimento ad alcune prediche di Bernardino: tale frase oltre ad essere stata il tema generale del ciclo di prediche tenuto nella cattedrale di Genova per la quaresima del 1490, venne impiegata per iniziare numerosi sermoni pronunciati per la quaresima pavese del 1493 [107]. Il fatto che, almeno in queste due città, la citazione dall'epistola di Giovanni fosse comunemente associata al Tomitano è attestato anche da altre fonti. Essa compare accanto alla bocca del frate in una tavola conservata a Palazzo Bianco di Genova, raffigurante appunto una *Predica di Bernardino* [108], mentre a testimonianza dell'impatto che essa aveva avuto a Pavia rimangono i circa cinquanta distici composti da uno studente universitario in cui appare alla fine di ogni primo verso e la notizia che accompagnava un'immagine di Bernardino collocata sul pulpito eretto accanto alla facciata della cattedrale [109]. Il passo di Giovanni peraltro prosegue specificando: «neque ea quae in mundo sunt. Si quis diligit mundum, non est caritas Patris in eo: quoniam omne quod est in

[106]) Rusconi, *Bernardino da Feltre* cit., pp. 4-5; Muzzarelli, *Il denaro e la salvezza* cit., p. 130.

[107]) Sulla predica di Genova: Meneghin, *Bernardino da Feltre* cit., p. 250. A Pavia Bernardino utilizzò questa citazione dalla prima domenica di Quaresima fino al mercoledì santo: esso appare per la prima volta nel sermone n. 5 e poi, sistematicamente, in tutti quelli inclusi tra il n. 8 e il n. 44, con l'unica eccezione del n. 35, *In festo Annunciationis*.

[108]) Secondo quanto riportato da Meneghin per «alcuni» l'opera sarebbe stata realizzata per il soggiorno genovese di Bernardino in occasione dell'Avvento del 1489 o di quello, più lungo, del 1490 (dal 7 febbraio fino a giugno). Lo studioso francescano respinge entrambe le possibilità in quanto, pur non avendo raggi attorno alla testa, la scritta sul pulpito definisce il rappresentato «beato», titolo che non sarebbe stato possibile attribuirgli se fosse stato ancora in vita. Sempre secondo lo stesso studioso il culto di Bernardino sarebbe giunto a Genova dopo il 1496, anno in cui i frati minori della città i riunirono a Pavia, che era compresa nella loro stessa circoscrizione monastica (Meneghin, *Iconografia* cit., pp. 24-25).

[109]) Il testo dello studente è riportato in V. Meneghin, *Documenti vari intorno al B. Bernardino Tomitano da Feltre*, Roma, 1966, pp. 383-386, n. 20. L'aneddoto relativo al pulpito apparve in Wadding (*Annales Fratrum Minorum*, XV, ad Claras Aquas, 1933, p. 45: «Illi memoriam posteris relicturi salutiferae Bernardini doctrinae, et concionum, apud se cum tanto fructu habitarum, suggestum novum erexerunt in area minori Regisolii prope Cathedralem Ecclesiam, ubi concionari solebat, illiusque effigiem expresserunt, superpositis capiti illis verbis, quae frequenter repetebat et fervide conculcabat. Nolite diligere mundum») e viene citato da Meneghin (*Iconografia* cit., p. 13; Id., *Bernardino da Feltre* cit., pp. 463-464) e Bisogni (*Iconografia dei predicatori* cit., p. 253 nt. 42).

mundo, concupiscentia carnis et concupiscentia oculorum est et superbia vitae» ed è quindi un esempio del *contemptus mundi* medievale con cui il frate era solito scagliarsi contro le vanità, più che una frase impiegata in relazione al Monte. Un'alternativa appare in una xilografia su pergamena di proprietà della Banca Regionale Europea di Milano [110], dove il «Nolite» viene sostituito da «Thesaurizate vobis thesaurus in celi». Si tratta ancora di una citazione del Nuovo Testamento, ripresa dal discorso tenuto da Cristo sulla montagna, e anch'essa è volta a svalutare il mondo consigliando di preoccuparsi della vita futura: nel suo contesto originario il brano è infatti preceduto da un invito a non accumulare beni sulla terra, dove ogni cosa è soggetta al decadimento, bensì in cielo (Mt. 6.19-20: «Nolite thesaurizare vobis thesauros in terra: ubi aerugo, et tinea demolitur: et ubi fures effodiunt, et furantur. Thesaurizate autem vobis thesauros in caelo: ubi neque aerugo, neque tinca demolitur; et ubi fures non effodiunt, nec furantur»). A questo motivo nella xilografia milanese si intreccia così quello della ricompensa ultraterrena alla carità in terra mentre intorno all'asta del consueto modellino del Monte è sempre presente il motto «Habe illius curam».

In molte raffigurazioni gli elementi che compongono l'immagine vengono collegati da un gesto compiuto da Bernardino: con la stessa mano che stringe il cartiglio «Nolite diligere mundum» egli indica infatti il modellino del Monte e la seconda scritta, come a significare che al disprezzo per le cose terrene deve fare riscontro la cura della propria salvezza. Tale gesto sembra però venir meno in molte opere tarde, dove peraltro tendono a sparire anche i cartigli, probabilmente in quanto elemento eccessivamente arcaico per il gusto delle epoche successive, anche se esistono casi in cui entrambi vengono mantenuti per "inerzia" iconografica [111].

Iscrizioni dei cartigli a parte, l'elemento più variabile nelle raffigurazioni di Bernardino è il modellino del Monte [112]. Esso può essere sormontato, oltre che dal vessillo con *Imago pietatis*, da una croce, oppure semplicemente da un Cristo nel sepolcro senza stendardo né cartigli. Nelle rappresentazioni più antiche sul monticello sono inoltre presenti delle monete, sparse sul suolo o allineate in modo da dividere lo spazio in tre registri, che costituiscono un'allusione alla natura economica del Monte. La loro presenza fu notata per la prima volta da Fabio Bisogni, che le interpretò come una traduzione

[110]) Menzionata per la prima volta da Meneghin (*Iconografia* cit., pp. 41-42).

[111]) Ad esempio, in un'incisione realizzata nel 1837, in occasione del trasporto di un braccio di Bernardino da Pavia a Feltre, conservata nel museo civico di questa seconda città, il beato tiene ancora i due cartigli e lo stesso avviene in un'incisione di Giovita Garavaglia premessa alla *Vita del Beato Bernardino* di padre Andrea Merli, edita a Pavia nel 1818 (Meneghin, *Iconografia* cit., p. 85).

[112]) Sul modellino del Monte vd. anche P. Compostella, *La rappresentazione simbolica del Monte di Pietà nella iconografia del B. Bernardino da Feltre*, «Il Credito Pignoratizio» 17, 3 (novembre-dicembre 1967), pp. 14-22.

della definizione di Monte di Pietà data dalla bolla *Ad Sacrum* (20 febbraio 1506) di Giulio II: «Mons pietatis est massa in qua redigitur aliqua non parvae pecuniae summa de qua personis pauperibus et egenis per officiales desuper ordinandos … opportune valeat proportionaliter subveniri» [113], ma per quanto il riferimento possa essere valido, alcune delle opere in cui il motivo delle monete è presente sono sicuramente antecedenti la pubblicazione della bolla papale. Interpretazioni del monte come città o alveare non hanno invece alcuna base, derivando piuttosto da letture personali di quanto raffigurato [114]. Notevole invece la rappresentazione come un trimonte riscontrata in alcuni esempi, come nella tavola del Museo Gonzaga di Novellara (inv. 265), in quanto si tratta di un elemento derivato dall'araldica, che è anche lo stemma della famiglia Tomitano (anche se sormontato da una stella) [115]. Col tempo quest'ultima forma sembra essere diventata quella più frequente, probabilmente a causa della sua maggiore semplicità.

Le modalità di sviluppo e di diffusione dell'iconografia del beato presentano tuttora dei punti piuttosto oscuri: solitamente si ritiene che essa sia stata codificata grazie ad un'immagine, riferita a Bernardino de Rossi, un tempo affrescata nella distrutta chiesa di San Giacomo della Vernavola a Pavia [116], ma quest'ipotesi, valida per quella località, non tiene conto di

[113]) Bisogni, *Iconografia dei predicatori* cit., p. 254 nt. 45.

[114]) La lettura come alveare è stata proposta in relazione alla xilografia la *Figura della vita eterna* da Muzzarelli (*Da sentimento a istituzione* cit., pp. 18-19; ripresa da Sormani, *Una inedita tavola* cit., pp. 19-20). Sono d'accordo con quanto il commento della Frugoni (*Medioevo sul naso. Occhiali, bottoni e altre invenzioni medievali*, Roma - Bari 2001, p. 154 nt. 103): il Monte qui non sembra affatto un alveare, ma non sembrerebbe nemmeno un mucchio di denaro (*ivi*, p. 57). L'elemento peraltro non viene descritto in nessuno dei due modi nel testo, scritto da Marco da Montegallo stesso, che accompagna (e spiega dettagliatamente) l'immagine. La lettura in *forma urbis* (Muzzarelli, *Il denaro e la salvezza* cit., pp. 137-138) viene invece proposta in relazione a un anonimo dipinto reggiano e all'incisione di Zaretiani presente in due testi di Antonio Maria Spelta, la *Historia* […] *delle vite di tutti i vescovi*, (Pavia, per gli eredi di Girolamo Bartoli, 1597, p. 442) e nella *Historia* […] *De' fatti notabili occorsi nell'vniuerso* (Pavia 1602, tra le pp. 441-442). La prima opera, raffigurante il beato Bernardino con un cartiglio in cui, oltre a identificarlo, lo si definiva «auctor regii montis pietatis anno 1493», era già stata menzionata da Balletti (*Il santo monte della pietà* cit., p. 85 nt. 1), che la riteneva un dipinto fatto eseguire nel secolo scorso per gli uffici dei prestiti (citando la Congr. 5 marzo 1876). L'ipotesi che la tavola sia di XIX secolo venne però rifiutata da Meneghin (*Iconografia* cit., pp. 46-47 e nt. 93), che la ritiene di XVI secolo e, sulla base di questo intervento, negli scritti successivi essa viene sempre citata con questa datazione.

[115]) La somiglianza del simbolo del Monte con lo stemma dei Tomitano era stata notata anche da Paludet (*Bernardino da Feltre* cit., p. 95 nt. 5).

[116]) De Martini, *Bernardino da Feltre* cit., p. 124 e commento alla fig. 1. L'attribuzione a Bernardino de Rossi viene solitamente riportata sulla base di quanto riferito dal resoconto della visita compiuta nel 1653 da mons. Francesco Biglia e due pittori locali, Bernardino Massari e Melecione Romano. In questa occasione essi videro un dipinto raffigurante san

alcuni aspetti peculiari della vicenda. Anzitutto le raffigurazioni di Bernardino sono abbastanza rare; egli appariva per lo più in opere realizzate per i francescani (come mostrano gli affreschi della Verna e di Verona e il pilastrino dell'*Incoronazione della Vergine* di Todi); in connessione a località dove aveva fondato un Monti di Pietà; oppure a Pavia, dove era morto il 28 settembre 1494 e dove le sue spoglie sono tuttora conservate, e a Feltre, sua città natale. Non sono ben chiare inoltre né la funzione originaria né la cronologia né la collocazione delle prime tavole e tele in cui egli appare. Come ha giustamente notato Meneghin, tutte le opere pervenuteci mostrano Bernardino con il capo circondato da raggi di luce, fatto che non sarebbe ammissibile se il frate fosse stato ancora vivo al momento della loro realizzazione [117]. È logico che, in seguito al suo trapasso, vista l'assenza di forme codificate dalla tradizione per rappresentarlo, fosse necessario inventare un'iconografia che lo caratterizzasse partendo dagli elementi immediatamente riconducibili alla sua attività: il Monte di Pietà e le prediche [118]. In questo contesto è evidente che l'*Imago pietatis* venisse associata al frate in quanto simbolo degli istituti da lui sostenuti con tanta energia: secondo quanto scritto da Gualla nel suo *Sanctuarium Papiae* del 1505 al suo funerale parteciparono bambini «indutis cottis albis stolis et bandirolis in manibus depictis cum Iesu et monte pietatis» [119]. Non è però del tutto condivisibile, come sostengono alcuni, l'idea che l'iconografia del beato sia stata studiata unicamente «per essere uno strumento di propaganda per i Monti dei quali questa immagine ricordava la genesi e […] spiegava il senso spirituale e l'importanza» [120].

Bernardino da Siena e il beato Tomitano (identificato da un'iscrizione e portante i consueti attributi), che era firmato *Bernardinus pixit* (Maiocchi, *Intorno al sepolcro* cit., p. 128; Meneghin, *Iconografia* cit., pp. 14-15) e, secondo alcuni, l'immagine di questo dipinto sarebbe quella riprodotta nella già menzionata incisione di Antonio Zaretiani. Più antico ancora però Massari e Romano giudicarono un secondo affresco, posto in un muro interno del campanile, in cui era raffigurata solo la testa del beato e che, secondo loro, sarebbe stato realizzato sempre da Bernardino de Rossi subito dopo la morte del predicatore. Secondo Meneghin (*ibidem*) questo ritratto sarebbe stato completato intorno al 1496, visto che Bernardino ha il capo coronato di raggi, indice della venerazione pubblica di cui il beato in quell'anno godeva.

[117]) Meneghin, *Iconografia* cit., pp. 24-25.

[118]) Il bisogno di fare riferimento a fatti della vita dei nuovi beati per renderli identificabili ha portato, nell'iconografia di altri celebri frati dell'Osservanza: a unire a Giovanni da Capistrano il vessillo crociato, in onore al ruolo da lui svolto nella Crociata contro i turchi e nella battaglia di Belgrado del 1456; e a Giovanni della Marca una canna, simbolo delle sue peregrinazioni, e il monogramma bernardiniano, del cui culto era stato un acceso promotore, oppure un reliquiario, allusione alla sua partecipazione alla disputa relativa alla natura del sangue di Cristo versato durante la Passione (al riguardo: Bisogni, *Iconografia dei predicatori* cit., pp. 245 e 257).

[119]) Il fatto è menzionato anche in Rusconi, *Bernardino da Feltre* cit., p. 5.

[120]) Bisogni, *Iconografia dei predicatori* cit., p. 253 nt. 42.

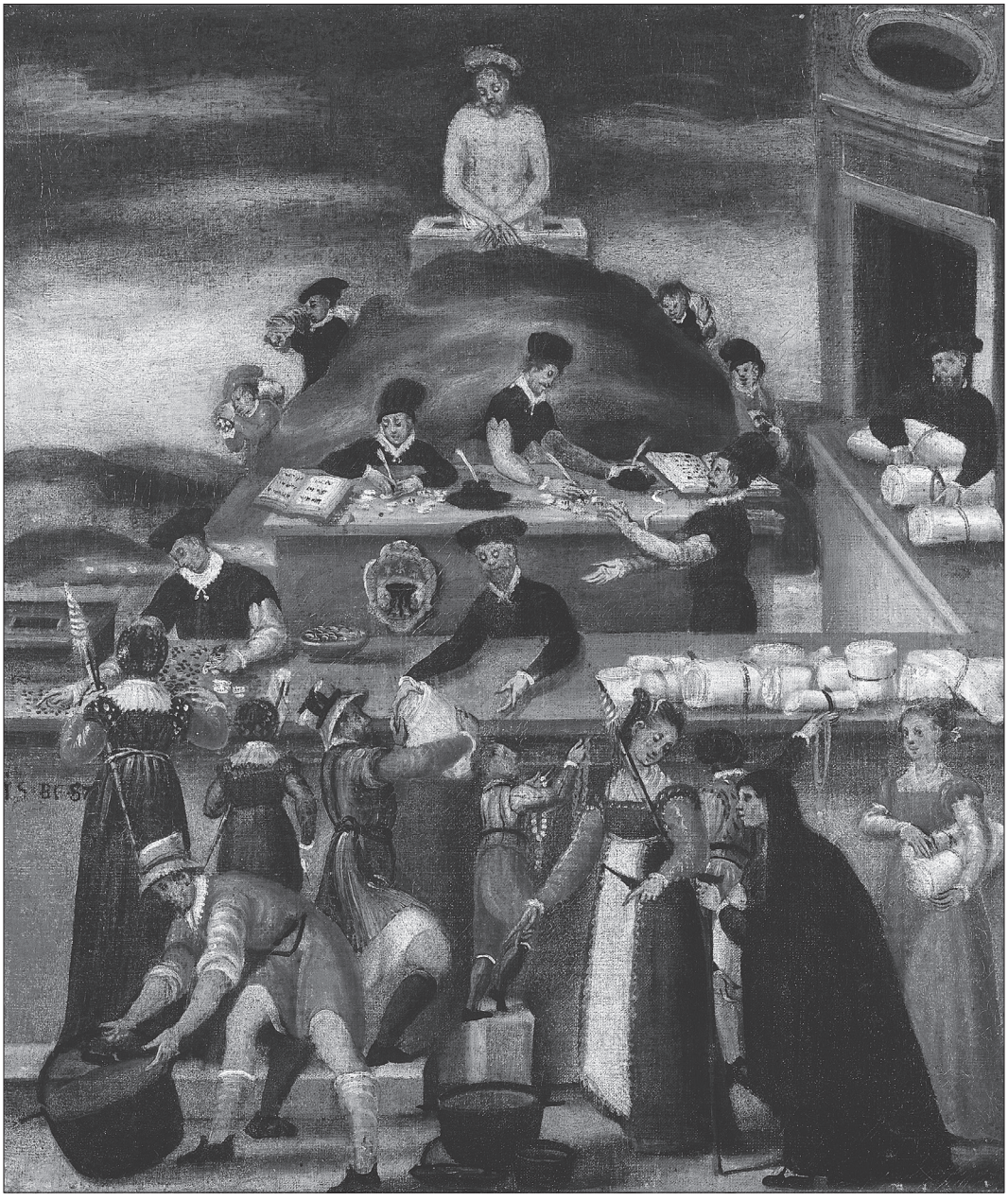

Fig. 8. - Anonimo faentino, Il Pignoramento, *1587 (?), Faenza, Banca di Romagna s.p.a. (in deposito presso la Pinacoteca Comunale).*

Fig. 9. - La figura della vita eterna, *da Marco da Montegallo*, Tabula della Salute, *Firenze, presso Antonio Miscomini, 1494 (su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali).*

Fig. 10. - Xilografia da Giacomo Gualla, De Sanctuarium Papiae, *10 ottobre 1505, presso Jacob da Borgofranco, Pavia.*

Fig. 11. - Anonimo faentino, Il beato Bernardino da Feltre e Astorgio III Manfredi, *XV-XVI secolo, Faenza (in deposito presso la Pinacoteca Comunale).*

Ad ogni modo l'identità del personaggio raffigurato nelle diverse opere non doveva essere evidente perché, soprattutto nei casi più antichi, la sua immagine è immancabilmente accompagnata da iscrizioni che lo identificano al di là di ogni possibile dubbio. Anche la scelta delle frasi associate tradisce tale volontà: «Nolite diligere mundum» e «Habe illius curam» erano state più volte impiegate nei sermoni del beato, ma anche «Attende tibi», il tema dominante della predicazione tenuta a Vicenza nel 1494, compare in due opere, ovvero una tavola del Museo di Castelvecchio a Verona e un affresco nel convento di Santa Lucia a Vicenza [121]. È quindi probabile, senza escludere contatti tra località diverse, che ognuna abbia sviluppato più o meno autonomamente una propria versione della rappresentazione di Bernardino basandosi sugli elementi a lui più facilmente associabili e che, facendo riferimento a tale modello, siano state realizzate le opere successive.

A questo riguardo è interessante il caso di Faenza. L'immagine più antica in cui Bernardino appare è una tela della Pinacoteca Comunale (*Fig. 11*) che mostra il Tomitano, con aureola e il cartiglio «Noli diligere mundum», mentre intorno al modellino si avvolge la scritta «Mons pietatis» [122]. Sul lato sinistro del dipinto è raffigurato un giovane inginocchiato

[121]) Meneghin, *Iconografia* cit., pp. 39-40 e 75; Id., *Bernardino da Feltre* cit., p. 395. Il precettore pubblico Maturanzio da Perugia fu tanto impressionato dalla predica veronese del 1494 da dedicare a Bernardino il trattato di san Basilio *Attende tibi* che aveva tradotto dal greco. Lo stesso motto venne peraltro utilizzato anche a Padova, dal 20 maggio al 23 giugno, nella predica per consolidare il Monte locale.

[122]) La tela proviene dalla chiesa dell'Osservanza di Faenza da cui venne spostata dalla Pinacoteca in seguito alle soppressioni ecclesiastiche del 1867. Meneghin (*Iconografia* cit., p. 26) scrisse che, secondo lo storico Tonduzzi (*Historie di Faenza fatica di Giulio Cesare Tonduzzi. Publicate doppo la di lui morte da Girolamo Minacci Nipote , & Herede dell' Autore*, Faenza, per Gioseffo Zarafagli, 1675, p. 48), quest'opera venne fatta dipingere a ricordo della fondazione del Monte e della pacificazione della città, avvenuta nella stessa occasione, e che venne spostata in San Gerolamo, ma in realtà egli segnalò solo che anche in questa tela della chiesa francescana, come nella moneta, è rappresentato Astorgio III Manfredi col beato Bernardino. L'attribuzione allo Scaletti, avanzata per la prima volta (pare) da Argnani nel 1881, venne successivamente accolta da Berenson (*Pitture italiane* cit., p. 443), ma rifiutata da Toesca (*Di un pittore emiliano* cit., pp. 18-24), che preferisce attribuire il gruppo di opere da lui esaminate a un anonimo maestro emiliano (forse faentino) della fine del Quattrocento, datando la tela con Bernardino tra il 1495 e il 1500; A. Venturi (*Storia dell'arte italiana*, VII. *La pittura del Quattrocento*, parte II, Milano, 1913, p. 94) e Longhi (*Officina ferrarese* cit., p. 100 nt. 76). Per un riassunto della vicenda: Casadei, *Pinacoteca di Faenza* cit., pp. 44-46. Il dipinto viene considerato commemorativo della fondazione del Monte e raffigurerebbe il beato in atto di consegnare al patrocinio del giovane principe la pia opera bisognosa di sostegno e protezione (Muzzarelli, *La creazione del Monte* cit., p. 18, commento alla tav. 3) ma, in assenza di ulteriori informazioni, se si considera che l'opera proviene dalla locale chiesa francescana è altrettanto probabile che sia ricollegabile alla promozione di nuovi beati da parte dell'Ordine. Vd. anche Meneghin, *Iconografia* cit., pp. 26-27; Id., *Bernardino da Feltre* cit., p. 379. Recentemente l'opera è stata menzionata

che viene solitamente identificato con il giovane signore locale, Astorgio III Manfredi [123]. Tale connessione è dovuta probabilmente all'esistenza di una moneta commemorativa della fondazione del Monte, fatta eseguire nei primi anni di vita dell'istituto in cui sono raffigurati sul recto il principe stesso, chiaramente identificato dall'iscrizione che corre lungo il margine dell'opera, e sul verso un'*Imago pietatis* accompagnata dalla scritta «Tibi tantum suffragator». Non si è certi dell'anno in cui questa moneta venne coniata, ma si suppone che sia stata realizzata nei primi anni di vita del Monte, fondato nel 1491, fatto abbastanza logico, visto che Astorgio III era già morto nel 1502 [124]. Le successive rappresentazioni di Bernardino presenti in Faenza a me note seguono il modello fornito da questa tela, limitandosi a eliminare la figura inginocchiata, come mostrano due dipinti, entrambi conservati presso la sede centrale del Monte. Il primo, già attribuito al faentino Nicolò Paganelli (1538-1620), risale alla seconda metà del XVI secolo, mentre il secondo, di XVII secolo, applica lo stesso schema a un frate barbuto, tradizionalmente identificato con Andrea da Faenza,

con attribuzione a Leonardo Scaletti da Masotti (*«A sommo decoro della città»: il Monte di Faenza e la sua sede*, in Carboni - Muzzarelli - Zamagni [a cura di], *Sacri recinti del credito* cit., p. 241), che sospetto si basi su quanto scritto da Meneghin nel 1967.

[123]) Longhi (*Officina ferrarese* cit., p. 100 nt. 76) nota come la tela non possa essere stata realizzata prima del 1494 e dopo il 1500, «se il ritrattato è Astorre Manfredi, morto quindicenne quell'anno» e la attribuisce genericamente alla scuola emiliano-romagnola. A parte il fatto che Astorgio (o Astorre) morì a Roma, prigioniero del Papa, in seguito alla conquista di Faenza da parte di Cesare Borgia (1501), come giustamente nota Bisogni (*Iconografia dei predicatori* cit., p. 253), non esistono prove a favore di questa identificazione, che però appare già nel XVII secolo. Nel 1675, infatti, Giulio Cesare Tonduzzi (*Historie di Faenza* cit., p. 48), trattando degli istituti spirituali e caritativi di Faenza, scrisse che: «il primo trà questi è il Monte della Pietà […] è de primi Monti fondati à suasione del B. Bernardino de Feltro l'anno 1491. al tempo d'Astorgio vltimo de Manfredi ; in memoria di che vedesi ancora vna moneta d'argento de valore 2.Paoli in circa batuta in Faenza, che da vna parte hà l'effigie del Principe Astorgio, e dall'altra l'insegna della Christiana pietà; come ancora nella Chiesa dei PP. Osseruanti si vede dipinta in vna tauola l'imagine del Giouanetto Signore inginocchiato auanti il B. Padre, che tiene in mano la sudetta insegna della Pietà, ch'egli andaua spargendo, e predicando in ogni Città». Un giovane inginocchiato alla sinistra di Bernardino appare peraltro anche in una tela (cm 130 × 52) attribuita a Luigi Anguissola, attivo *in loco* nel 1513, che attualmente è conservata presso il Museo Gonzaga di Novellara, ma che nell'Ottocento si trovava nella chiesa dei cappuccini. Su questa seconda opera vd. Meneghin, *Iconografia* cit., pp. 27-28; A. Garuti (a cura di), *Novellara. La Rocca e il Museo Gonzaga*, Bologna 1997, p. 41.

[124]) Muzzarelli, *La creazione del Monte* cit., pp. 22-23, commenti alle figg 7-8 e 9-10 e p. 45. La moneta originale è conservata a Roma, Museo Nazionale, Gabinetto Numismatico, coll. di Vittorio Emanuele III di Savoia. È noto inoltre che Astorgio III chiese dei fondi al Monte durante la guerra con Cesare Borgia a causa delle difficoltà economiche incontrate in questo periodo (*ivi*, p. 48). La moneta è menzionata anche da Meneghin (*Iconografia* cit., p. 26 nt. 45; *Bernardino da Feltre* cit., pp. 378-379) e Masotti (*«A sommo decoro della città»* cit., p. 241).

che un tempo si pensava avesse collaborato alla fondazione del Monte [125]. A parte le diversità nella conformazione del modellino, che nella tela più tarda è stato trasformato in un monte a tre cime, mentre negli altri due era una conformazione montuosa profilata da due file di monete, e della mano reggente il cartiglio che nell'immagine più antica indica il Monte, mentre in quelle successive questo gesto viene meno, le scritte sui cartigli rimangono identiche, riprendendo quelle della tela della Pinacoteca, da cui sembrerebbe derivare anche la tipologia dell'*Imago pietatis* a braccia spalancate nel vessillo [126].

Lo schema iconografico sopra delineato continuò a ripetersi, con minime variazioni, in numerosissime raffigurazioni del beato e venne applicato per secoli, anche quando l'*Imago pietatis* non era più utilizzata come tema autonomo. Il modellino del Monte era divenuto l'attributo del francescano, tanto da apparire anche in una tela di XVII secolo raffigurante il beato che resuscita un bambino per battezzarlo (Musei Civici di Pavia), o in un'altra opera conservata presso la sede pavese della Banca del Monte di Lombardia in cui è rappresentato l'episodio dell'apparizione di un angelo durante una sua predica a L'Aquila [127]. In queste e numerosi altri dipinti l'unica giustificazione alla presenza dell'oggetto è la necessità di far comprendere l'identità

[125]) Muzzarelli, *La creazione del Monte* cit., p. 18; Masotti, *«A sommo decoro della città»* cit., p. 241. La somiglianza tra la tela della Pinacoteca e quella di Paganelli era già stata notata da Meneghin (*Iconografia* cit., p. 26). Questi peraltro (Id., *Bernardino da Feltre* cit., p. 379) riporta che nel 1940 lo stesso schema iconografico venne riprodotto in ceramica e murato nella facciata di un edificio di Faenza (il fatto viene menzionato anche in Masotti, *«A sommo decoro della città»* cit., p. 249 nt. 6).

[126]) L'immagine presente nel vessillo non sembrerebbe essere lo stemma del Monte di Faenza. La forma delle raffigurazioni ad esso connesse poteva variare da un Cristo in pietà con le braccia distese (come nello stendardo e in un piviale settecentesco che pare fosse stato donato al Monte dal cardinale Boschio), a un'*Imago pietatis* con le braccia incrociate all'altezza dei polsi e poste sul ventre, che a volte può portare un mantello sulle spalle (come nello stemma marmoreo di XVIII secolo che decorava l'esterno dell'istituto). Quest'ultima figura apparve come simbolo dell'istituto in uno dei due stendardi realizzati nel 1929 e che, fino al 1980, venivano esposti in occasione della processione del *Corpus Domini* (E. Bonzi, *Il nuovo ruolo del Monte. La Cassa di Risparmio nella società faentina del Novecento*, in Adani [a cura di], *Il sacro Monte di Pietà* cit., p. 96 figg. 2-3; Masotti, *«A sommo decoro della città»* cit., pp. 247 e 251 nt. 39).

[127]) Meneghin (*Iconografia* cit., p. 61) ritiene che la figura del beato sia ispirata ad un'opera più antica visto il carattere arcaico del modellino del Monte, che presenta anche il cartiglio «Habe illis curam». Il modellino, recante però la scritta «Nolite diligere mundum», appare anche nella tela di anonimo ottocentesco conservata nella sagrestia della chiesa di Santa Maria del Carmine, che venne fatta realizzare dalla corporazione dei panificatori (fondata da Bernardino stesso) e che, secondo Meneghin (*ivi*, p. 76) rappresenta il beato nel momento di meditare sul tema della quaresima del 1493. Nell'angolo superiore destro, però, sembra essere raffigurato un oggetto (o, forse, una figura) a stento distinguibile, che potrebbe aiutare a chiarire il soggetto dell'opera.

del personaggio rappresentato. Per motivi di "conservazione" iconografica persino l'elemento più arcaico dell'immagine, i cartigli, continuano ad essere presenti nella maggior parte delle opere nonostante la tendenza a tralasciarli appaia già in alcune opere "innovative" del XVI secolo.

Sembra che lo schema iconografico originariamente ideato per Bernardino in un secondo tempo abbia influenzato, sia pure raramente, anche le rappresentazioni di altri personaggi legati ai Monti di Pietà: a parte la già citata tela forse raffigurante Andrea da Faenza, esso viene ad esempio applicato nell'immagine di Giacomo da Monteprandone, uno dei fondatori dell'istituto di Perugia, in un dipinto di XVII secolo della Banca dell'Umbria di Perugia [128], nel *Fra' Bartolomeo da Bologna* di XVIII secolo (Modena, Musei Civici) [129] e in almeno due raffigurazioni di Marco da Montegallo [130]. Del modello si possono trovare ancora delle tracce nel *Ritratto di fra' Gio-*

[128]) Il dipinto della Banca dell'Umbria è menzionato anche dalla Muzzarelli (*Il denaro e la salvezza* cit., p. 137), la quale riporta anche la notizia di un commentatore ottocentesco, secondo cui il frate avrebbe in mano nove "monti all'italiana" poiché tanti erano stati i Monti da lui fondati.

[129]) Il dipinto, il cui soggetto è identificato grazie alla scritta «fra Bartolomeo da Bologna fondo' / il monte di pietà in mod. l'an. 1494», ha un compagno, raffigurante il beato Bernardino da Feltre in atto di contare delle monete e caratterizzato da uno stendardo nei cui nastri sono le consuete «Nolite diligere mvndvm» e «Mons pietatis». Al riguardo: A. Garuti, schede S.83-84, in Guandalini (a cura di), *Il Palazzo Comunale* cit., p. 231.

[130]) Per quanto riguarda Marco da Montegallo, egli regge uno stendardo con *Imago pietatis* nel disegno a penna acquarellato della Biblioteca Civica Bertoliana di Vicenza, segn. G.4.3.23 (2879) e nella tela di XVII secolo conservata nella chiesa di Santa Maria in Lapide a Montegallo. Stando a Elide Mercatili Indelicato (*Vita e opere* cit., pp. 90-91), gli attributi del beato Marco sono effettivamente il libro e il "simbolo" del Monte di Pietà. Secondo quanto riportato negli atti del processo di canonizzazione, in data 23 novembre 1797, un'opera, descritta come «la pittura parimenti di figura quadrilunga e dipinta in tavola di noce rappresenta una figura intera in piedi vestita col l'abito de' Minori Osservanti, la quale tiene nella mano sinistra un libro avanti il petto, col destra indicante il simbolo del Monte della Pietà, verso il quale si vede cogli occhi rivolti. La testa della figura è contornata con raggetti di oro. Nel zoccolo del quadro leggesi la seguente iscrizione: BEATUS MARCU.. E. S. MARIE IN GALLO PER GRATIE R…1506», era conservata nella chiesa francescana della SS. Annunziata di Ascoli (*ivi*, nt. 237). Altre opere, segnalate da diverse fonti, in cui Marco regge simbolo del Monte sono una tela dell'Oratorio di San Bernardino della Villa del Fonditorio di Montegallo, datata 1641, e nel frontespizio del testo di Barbariano, *Istoria ecclesistica della città di Vicenza*, edita nel 1652 (*ivi*, pp. 91-92 nt. 238). Un ex voto era nella cappella del Presepio, della chiesa osservante di Santa Maria Maddalena di Ripatransone, ma il simbolo del Monte non è menzionato (*ibidem*). Questa somiglianza iconografica è evidentemente derivata dalla comune necessità di caratterizzare l'operato in vita dei due beati, entrambi ferventi propagatori dei Monti di Pietà: basti pensare al caso affine di san Bernardino e del beato Giovanni della Marca, che recano entrambi come attributo il monogramma del nome di Cristo.

vanni Maltei da Calvi, attribuito a Gaspare Serenario (Coll. Ente Cassa di Risparmio di Roma, inv. 007), dove il simbolo del Monte è però sorretto da un putto, mentre il monaco ritratto ricopre con il proprio mantello, come in una Madonna della Misericordia, per proteggerlo [131].

CORINNA T. GALLORI
corinna_gallori@yahoo.it

[131]) Fra Giovanni fu il promotore del primo Monte di Pietà fondato a Roma nel 1539. L'opera veniva attribuita a un artista dei primi del Seicento ma è stata recentemente ricondotta a Gaspare Serenario e, dato che questo artista fu attivo a Roma tra il 1731 e il 1745, queste date vengono considerate gli estremi cronologici per la realizzazione dell'opera. G. Sassu, scheda *Ritratto di fra' Giovanni Maitei da Calvi*, in Muzzarelli (a cura di), *Uomini, denaro, istituzioni* cit., p. 64. Meneghin (*I monti di Pietà* cit., commento alla tav. 4) ritiene invece che il promotore sia raffigurato con le braccia spalancate in atto di accoglienza.