

GIOVANNI RICCI, *Donzelle in pericolo e fanciulli in salamoia : una immagine indisciplinata e la sua normalizzazione*, in «Annali dell'Istituto storico italo-germanico in Trento» (ISSN: 0392-0011), 8 (1982), pp. 373-406.

Url: <https://heyjoe.fbk.eu/index.php/anisig>

Questo articolo è stato digitalizzato dal progetto ASTRA - *Archivio della storiografia trentina*, grazie al finanziamento della Fondazione Caritro (Bando Archivi 2021). ASTRA è un progetto della Biblioteca Fondazione Bruno Kessler, in collaborazione con Accademia Roveretana degli Agiati, Fondazione Museo storico del Trentino, FBK-Istituto Storico Italo-Germanico, Museo Storico Italiano della Guerra (Rovereto), e Società di Studi Trentini di Scienze Storiche. ASTRA rende disponibili le versioni elettroniche delle maggiori riviste storiche del Trentino, all'interno del portale [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access*.

This article has been digitised within the project ASTRA - *Archivio della storiografia trentina* through the generous support of Fondazione Caritro (Bando Archivi 2021). ASTRA is a Bruno Kessler Foundation Library project, run jointly with Accademia Roveretana degli Agiati, Fondazione Museo storico del Trentino, FBK-Italian-German Historical Institute, the Italian War History Museum (Rovereto), and Società di Studi Trentini di Scienze Storiche. ASTRA aims to make the most important journals of (and on) the Trentino area available in a free-to-access online space on the [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access* platform.

Nota copyright

Tutto il materiale contenuto nel sito [HeyJoe](#), compreso il presente PDF, è rilasciato sotto licenza [Creative Commons](#) Attribuzione–Non commerciale–Non opere derivate 4.0 Internazionale. Pertanto è possibile liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire questo articolo e gli altri presenti nel sito, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell’opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

Copyright notice

All materials on the [HeyJoe](#) website, including the present PDF file, are made available under a [Creative Commons](#) Attribution–NonCommercial–NoDerivatives 4.0 International License. You are free to download, print, copy, and share this file and any other on this website, as long as you give appropriate credit. You may not use this material for commercial purposes. If you remix, transform, or build upon the material, you may not distribute the modified material.



Donzelle in pericolo e fanciulli in salamoia. Una immagine indisciplinata e la sua normalizzazione

di *Giovanni Ricci*

Nella sede dell'Opera pia dei poveri vergognosi di Bologna, una istituzione fondata nel 1495 per portare soccorso a nobili e borghesi decaduti, si conserva un dipinto settecentesco anonimo che raffigura un miracolo di san Nicola di Mira o di Bari. Il santo, in paramenti vescovili, benedice tre bambini che gli si rivolgono uscendo da un tino; in basso, su un libro, stanno appoggiate tre palle d'oro (fig. 1)¹. Il quadro è di fattura piuttosto modesta e non è certo per la sua qualità che me ne occuperò. Il mio interesse verterà sull'analisi iconografica del soggetto e sulla sua collocazione in un ambito di storia della mentalità. È un soggetto che ha conosciuto una parabola molto caratterizzata e su cui resta spazio ancora per qualche discorso, nonostante l'uscita recente di uno studio d'insieme sulla leggenda di san Nicola². Anticipando in una frase: il dipinto fornisce indizi su un processo di portata generale, la normalizzazione di un'immagine da gran tempo indisciplinata.

Le tre palle d'oro

Sono il segnale guida, l'attributo ufficiale di san Nicola. Pur utilizzate iconograficamente solo dal '300, esse rimandano a uno degli episodi più antichi e meglio attestati all'interno di una tradizione agiografica tarda rispetto al tempo supposto della vita (il IV secolo) e ricca di confusioni (fra Nicola di Mira e un omonimo del VI secolo, Nicola di Sion)³. Nicola, ancor giovane, avrebbe impiegato una sua eredità per soccorrere le tre figlie di un nobile povero, prive di dote, che il padre stava per avviare alla prostituzione. Il santo gettò per tre volte di seguito, nascostamente, una palla d'oro (o un gruzzolo, a seconda delle versioni) nella casa del nobile, che così poté maritare le figlie. La terza volta il beneficiato riconobbe il santo ma fu da questi vincolato al rigoroso segreto.

¹ Una breve scheda sul dipinto si trova nel volume-catalogo *Arte e pietà. I patrimoni culturali delle Opere pie*, Bologna 1980, p. 209, n. 164 (il titolo della scheda, per un refuso tipografico, è stato però scambiato con quello della scheda n. 195 a p. 220). Vi si legge che la scena allude alle tre povere fanciulle nobili cui il santo concedette la dote; e che esse sono inspiegabilmente rappresentate come bambine. Il mio discorso tenderà invece a dimostrare che le cose sono più complesse.

² Cfr. C. W. JONES, *San Nicola. Biografia di una leggenda*, trad. it. Roma-Bari 1983.

³ Un approccio più rapido ma più sistematico di quello di C. W. Jones a fonti, leggenda e culto del santo è fornito dalla voce *Nicola di Mira* scritta da N. DEL RE per la *Bibliotheca sanctorum*, vol. IX, Roma 1967, coll. 923-939.

La *historiola* è distesamente narrata nelle prime vite greche⁴ e verso l'880 è volta in latino dal diacono napoletano Giovanni⁵. Il lancio in grande scala lo riceve però nella seconda metà del '200 dalla *Legenda aurea* di Giacomo da Varazze⁶, contestualmente alla nascita concreta dei poveri vergognosi e al definitivo perfezionamento della dottrina al riguardo⁷. In effetti sono qui riassunte le qualità emblematiche di questo versante della povertà: sofferenza peculiare del decaduto, suo diritto a un'elemosina che non copra la sola sussistenza, merito dell'intervento segreto, tensione fra onore sociale e sessuale.

La diffusione dell'episodio fu grande. Non ce ne stupiremo tenendo conto, anzitutto, della popolarità di questo santo taumaturgo, uno dei pochi venerati universalmente sia nell'Oriente ortodosso sia (dal secolo VIII) in Occidente. Ovunque in Europa si riscontra un fiorire di riti di fertilità e matrimonio intorno alla figura di san Nicola, sulla base del dono alle tre vergini⁸. Il ricordo del beneficio è stato perpetuato anche nella letteratura più colta, da Dante a Giulio Cesare Scaligero⁹. In pittura le palle d'oro si vedono in un numero infinito di ritratti del santo, sia isolati sia nell'ambito di sacre conversazioni¹⁰. Ma lo stesso svolgersi della scena ebbe molte e precoci interpretazioni, per mano di artisti del più vario livello. Limitiamoci all'arte italiana e ai nomi o alle opere più conosciuti. Ecco una tavola d'altare di scuola pisana del '200 in San Verano a Peccioli, un'altra contemporanea di scuola pugliese ora in una collezione privata di Bisceglie, un affresco di scuola laziale dei primi del '300 in San Flaviano a Montefiascone, uno del Maestro di San Nicola nella basilica inferiore di Assisi, e poi lavori di Ambrogio Lorenzetti, Paolo Veneziano, Agnolo Gaddi e collaboratori, Jacobello del Fiore, Gentile da Fabriano, Bicci di Lorenzo, l'Angelico, il Vecchietta, il Pesellino, Matteo di Giovanni, Antonino Giuffrè, Giovanni Stradano, Palma il giovane, il Francavilla e così via¹¹.

⁴ Cfr. G. ANRICH, *Hagios Nikolaos. Der Heilige Nikolaos in der Griechischen Kirche*, vol. I, Leipzig-Berlin 1913, pp. 118-123, 140-150, 157-158, 221-223, 239-242, 395-396.

⁵ L'edizione critica di questa traduzione è ora pubblicata da P. CORSI, *La «Vita» di san Nicola e un codice della versione di Giovanni diacono*, in «Nicolaus», VII, 1979, pp. 359-380 (cfr. in part. pp. 364-367).

⁶ Cfr. J. A. VORAGINE, *Legenda aurea*, recensuit T. GRAESSE, Dresden 1890³, p. 23.

⁷ Cfr. G. RICCI, *Naissance du pauvre honteux: entre l'histoire des idées et l'histoire sociale*, in «Annales E.S.C.», XXXVIII, 1983, p. 167.

⁸ Cfr. A. CERRI, *Il santo cosmopolita*, in «Japigia», NS, VIII, 1937, pp. 470-473; C. W. JONES, *San Nicola*, cit., pp. 59-64, 329-331.

⁹ *Purg.*, XX, 31-33; I. C. SCALIGERI *Poemata*, Lugduni, apud Godefrinum et Marcellos Beringos, 1546, p. 174 (*Nicolao Pataraeo*).

¹⁰ Sull'iconografia di san Nicola si veda K. KUNSTLE, *Iconographie der Christlichen Kunst*, vol. II, Freiburg im Breisgau 1926, pp. 459-464; G. FALLANI, *Iconografia di S. Nicola nella pittura italiana*, in «Fede e arte», V, 1957, pp. 166-174; M. C. CELLETTI, *Iconografia*, sezione della già cit. voce nella *Bibliotheca sanctorum*, coll. 941-948; C. W. JONES, *San Nicola*, cit., pp. 263-268 e *passim*. Indicazioni più specifiche si troveranno più avanti.

¹¹ I riferimenti esatti in G. KAFTAL, *Iconography of the Saints in Tuscan Painting*, Florence 1952, col. 756; dello stesso autore, *Iconography of the Saints in Central and South*

E nella città da cui abbiamo preso le mosse?

Fin dai suoi primi statuti del 1507 la compagnia bolognese dei poveri vergognosi aveva stabilito che, accanto ai santi Petronio, Domenico, Francesco e Martino, sarebbe stato san Nicola suo «patron principale ed avvocato»: all'inizio di ogni mese i confratelli dovevano perciò dedicargli una messa¹². Ben presto inoltre i Vergognosi si rivolsero anche a una attività che più direttamente si collegava col gesto di san Nicola, l'amministrazione del Conservatorio delle putte di Santa Marta, fondato nel 1504 e passato entro la metà del secolo sotto la loro responsabilità. Lo scopo del conservatorio, dichiarato negli statuti del 1554, era di «provvedere a molti enormi e perniciosi scandali che per le ... necessità possono nascere e succedere, e massime circa l'onore delle ... povere donzelle». E lo strumento consisteva nel mantenere e fornire di dote «qualunque povera orfanetta che fosse veramente vergognosa et in evidente pericolo»¹³.

Dati questi presupposti, i Vergognosi alimentarono la diffusione di immagini del loro protettore con l'attributo specifico. Nella sede dell'Opera e nel Conservatorio di Santa Marta restano numerosi quadri e sculture del genere, scalati fra la fine del '500 e il pieno '700¹⁴. Ma un'efficacia promozionale maggiore dovettero avere certi altorilievi in terracotta, raffiguranti il busto di san Nicola che regge un libro e le tre palle, murati in possessi urbani e rurali dell'Opera

Italian Schools of Painting, Florence 1965, coll. 800-804 e (with the collaboration of F. BISOGNI), *Iconography of the Saints in the Painting of North-East Italy*, Florence 1978, coll. 764-765; L. REAU, *Iconographie de l'Art Chrétien*, vol. III, Paris 1959, pp. 982-983; TH. RIIS, *I poveri nell'arte italiana*, in *Timore e carità. I poveri nell'Italia moderna*, a cura di G. POLITI - M. ROSA - F. DELLA PERUTA, Cremona 1982, p. 52 (dove, chissà perché, si definisce raro il tema). Degna di segnalazione è l'analisi delle implicazioni sociali della tavoletta di Gentile compiuta da M. D. TAYLOR, *Gentile da Fabriano, St. Nicholas, and an Iconography of Shame*, in «Journal of Family History», VII, 1982, pp. 321-332.

¹² Cfr. G. RICCI, *I primi statuti della compagnia bolognese dei poveri vergognosi*, in «L'Archiginnasio», LXXIV, 1979, p. 153 (cap. II); e per la datazione al 1507 pp. 143-146. Su questo patronato cfr. anche del medesimo *Povertà, vergogna e povertà vergognosa*, in «Società e storia», II, 1979, p. 319.

¹³ *Ibidem*, p. 324. Su Santa Marta, in mancanza di una trattazione esaustiva, si può vedere A. BURZI, *Monografia del Conservatorio femminile di Santa Marta*, Bologna 1888; *Il Conservatorio femminile di Santa Marta in Bologna*, Bologna 1933; D. FERRIANI, *L'Opera pia dei poveri vergognosi e l'Istituto di S. Marta in Bologna*, in *Arte e pietà*, cit., p. 197. Ma più in generale sulle tematiche dell'onore femminile a Bologna cfr. L. CIAMMITTI, *Fanciulle monache madri. Povertà femminile e previdenza a Bologna nei secoli XVI-XVIII*, in *Arte e pietà*, cit., pp. 461-499 e *Quanto costa essere normali. La dote nel Conservatorio femminile di Santa Marta del Baraccano in Bologna (1630-1680)*, in «Quaderni storici», XVIII, 1983, pp. 469-497.

¹⁴ Nomi, attribuzioni e soggetti sono facilmente ricavabili dal materiale di schedatura del patrimonio artistico dell'Opera vergognosi, eseguito di recente dalla Soprintendenza per i beni artistici e storici di Bologna.

(fig. 2). Se i più antichi esemplari superstiti sono da ascrivere al '700 (come pure lo stampo tuttora conservato) la cornice quadriloba echeggia un tipo medievale¹⁵. E ricordiamo anche che l'Opera utilizza da secoli sigilli a secco e timbri col medesimo modulo iconografico.

È probabile che la presenza in Bologna di una importante compagnia con quel patronato abbia influito anche su immagini, di ben altra qualità, da essa non prodotte. Penso anzitutto alla pala di Amico Aspertini in San Martino, «bellissima» giudicò Carlo Cesare Malvasia, nella quale san Nicola «con tre palle d'oro comparte la dote alle tre zitelle» (fig. 3)¹⁶. L'opera, «famosa a que' tempi» (è sempre Malvasia che parla)¹⁷ non è datata e gli studiosi, con argomentazioni puramente stilistiche, la pongono o appena dopo il 1510 o verso il 1515¹⁸. Ma credo possa giovare anche un richiamo a un'altra serie documentaria, sulla quale neppure le più antiche guide di Bologna si sono mai soffermate¹⁹. Osserviamo infatti alcune date. La compagnia dei vergognosi redige i propri statuti nel 1507, qualche anno dopo la fondazione di fatto. Passa ancora un po' di tempo prima che, il 19 luglio 1511, Giulio II emetta un breve per approvare questa confraternita creata «in sancti Nicolai honorem»²⁰. È possibile, sebbene non ne abbiamo testimonianza, che l'occasione sia stata solennizzata, visto che finalmente dava legittimazione ufficiale all'attività della compagnia. Ed è anche possibile che l'evento abbia orientato l'attenzione dei committenti della pala, che comunque non erano i Vergognosi, sull'episodio di san Nicola. Il 1511, così come lo abbiamo introdotto, è una data sicura, ma per l'incerta cronologia aspertiniana purtroppo non può ancora essere considerato un chiodo fisso su una parete liscia²¹, perché resta congetturale il legame fra il

¹⁵ Cfr. la scheda in *Arte e pietà*, cit., p. 220, n. 195 (l'intestazione è stata erroneamente scambiata con quella della scheda n. 164 a p. 209).

¹⁶ C. C. MALVASIA, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, vol. I, Bologna 1841, p. 116.

¹⁷ C. C. MALVASIA, *Le pitture di Bologna 1686*, a cura di A. EMILIANI, Bologna 1969, p. 97.

¹⁸ Di 1510 parla R. LONGHI, *Ampliamenti nella Officina ferrarese 1940* (Opere complete, V), Firenze 1968, p. 151. Per il 1515 propendono L. GRASSI, *Considerazioni e novità su Amico Aspertini e Jacopo Ripanda*, in «Arte antica e moderna», VII, 1964, p. 54; D. SCAGLIETTI, *La maturità di Amico Aspertini e i suoi rapporti con la «maniera»*, in «Paragone», XX, 1969, n. 233, pp. 30-32, 46; F. ARCANGELI, *Natura ed espressione nell'arte bolognese-emiliana*, Bologna 1970, p. 172.

¹⁹ Cfr., fra gli altri, A. MASINI, *Bologna perlustrata*, vol. I, in Bologna, per l'erede di Vittorio Bonacci, 1666³, p. 167; C. C. MALVASIA, *Le pitture*, cit., p. 97; P. BASSANI, *Guida agli amatori delle belle arti ... per la città di Bologna*, vol. I, Bologna 1816, p. 147; [G. BIANCONI], *Guida del forestiere per la città di Bologna e suoi sobborghi*, Bologna 1820, p. 95.

²⁰ Il breve è parzialmente edito da P. PASCHINI, *La beneficenza in Italia e le «Compagnie del Divino Amore» nei primi decenni del Cinquecento*, Roma 1925, p. 93.

²¹ È la metafora usata da C. GINZBURG appunto nel discutere il valore degli argomenti stilistici o documentari ai fini della datazione delle opere d'arte: cfr. *Indagini su Piero*, Torino 1981, pp. XIII-XXIV.

quadro e la data sicura esterna. Ci basta qui avere segnalato una ulteriore circostanza utile alla ambientazione della pala nell'atmosfera del momento.

Quell'atmosfera, quegli interessi iconografici sono presenti in altri lavori dello stesso Aspertini. La *Graticola* di Pietro Lamo, rozza e preziosa guida bolognese del 1560, ci informa che nella basilica agostiniana di San Giacomo Maggiore la cappella di San Nicola era «tuta dipinta»: «e da basso vi sono alcune instorie deli miracoli de san nicola belle. È questa opera E la più bella ch facess mai Amico p opera Colorita»²². Le pitture, oggi scomparse, si situano sempre negli anni dell'affermazione della compagnia dei vergognosi e si può star certi che fra le «instorie» non mancava il lancio delle palle d'oro. Poco più tardi in San Giacomo presero posto altre due opere che perpetuarono il ricordo del famoso gesto: una *Vergine e santi* (1565) di Bartolomeo Passarotti, con san Nicola che regge tre biglie d'oro dalla inconsueta piccolezza; e una più esplicita *Madonna con San Nicola e le tre giovinette* (1582) di Ercole Procaccini (fig. 4)²³.

Nessun luogo di Bologna è interessante dal nostro punto di vista quanto la basilica di San Giacomo. Ce ne renderemo conto più avanti. Intanto aggiungiamo che l'attributo ufficiale di san Nicola circolava per la città da un buon paio di secoli. Lo si vede all'interno di un polittico di Simone de' Crociffisi anteriore al 1365, ora nella Pinacoteca nazionale di Bologna (*L'incoronazione della Vergine, la crocifissione, la resurrezione e santi*); e, sempre in Pinacoteca, in un polittico di Antonio e Bartolomeo Vivarini del 1450 proveniente dalla chiesa suburbana di San Gerolamo della Certosa (*La Vergine col Bambino, la pietà e santi*)²⁴. Le palle d'oro riappariranno in una *Adorazione dei Magi* dipinta da Bartolomeo Cesi per San Domenico nel 1595; circa un secolo dopo in un *San Nicola* in cotto di Giuseppe Mazza posto sulla facciata di San Nicolò degli Albani²⁵; e infine, allo scadere dell'epoca della grande arte religiosa, in un quadro di Domenico Pedrini ora nel municipio di Pieve di Cento (*I santi Nicola, Sebastiano e Rocco*, 1775)²⁶.

Dopodiché andrà detto che a Bologna si trovavano molte immagini di san Nicola non solo indipendenti (come quelle appena dette) dalla committenza dei Vergognosi, ma anche generiche, prive di qualsiasi accenno alla scena che ci interessa. Sarebbe superfluo qui passarle in rassegna²⁷. D'altra parte già dal-

²² P. LAMO, *Graticola di Bologna, ossia descrizione delle pitture, sculture e architetture di detta città*, Bologna 1844, p. 37.

²³ Cfr. R. ROLI, *I quadri e i dipinti murali degli altari dal Cinquecento all'Ottocento, in Il tempio di San Giacomo Maggiore in Bologna*, Bologna 1967, pp. 163-164.

²⁴ Cfr. *La Pinacoteca Nazionale di Bologna*, a cura di A. EMILIANI, Bologna 1967, pp. 151, 174.

²⁵ Qualche notizia sull'altorilievo del Mazza in *Parrocchia di San Pietro metropolitana. XV decennale eucaristica. 17 giugno 1865*, Livorno 1965, pp. 22-23.

²⁶ Cfr. R. ROLI, *Pittura bolognese 1650-1800. Dal Cignani al Gandolfi*, Bologna 1977, p. 131 e fig. 291a.

²⁷ Alcune immagini significative (da intendersi solo come un ridottissimo campione) sono descritte da I. B. SUPINO, *L'arte nelle chiese di Bologna. Secoli XV-XVI*, Bologna

L'alto Medioevo c'erano in città luoghi e occasioni di culto, titoli²⁸, toponimi²⁹ e una frequente onomastica nicolaiana, a riprova di una devozione anteriore e autonoma. Eppure l'intensificarsi in Bologna nel corso del '500 di immagini di san Nicola (con o senza l'attributo specifico) è un fenomeno che non collima coll'andamento generale della fortuna del santo, che allora mostra ovunque segni di offuscamento³⁰. Si configura così una variante locale di un culto universale, variante creata verosimilmente dall'influsso della compagnia dei vergognosi con quella dedizione.

Come gli stratelati divennero bambini

Nel quadretto descritto all'inizio non vediamo solo le palle d'oro: vediamo soprattutto tre bambini in un tino. E questa è tutt'altra storia. Negli originari testi agiografici greci e nella versione latina di Giovanni Diacono mai si dice che san Nicola abbia avuto a che fare con botti o tini. C'è però un altro episodio che dobbiamo ora raccontare, quello dei tre generali (stratelati) di Costantino. Recandosi a combattere contro i nemici dell'imperatore, incontrano san Nicola e con lui cooperano a salvare tre soldati ingiustamente condannati da un malvagio prefetto. Gli stratelati poi proseguono per la loro strada e sconfiggono i nemici. Costantino li colma di favori ma un invidioso li calunnia accusandoli di tradimento, tanto che vengono incarcerati e destinati a morire. Allora invocano san Nicola, che appare in sogno all'imperatore e lo induce a liberare i tre innocenti³¹. (Per inciso: i miracoli su tema ternario sono ricorrenti attorno a san Nicola, quasi che promanino tutti per successive specificazioni da un unico nucleo primitivo)³².

La storia degli stratelati fu precocemente raffigurata in ambito bizantino. Intanto nell'Italia meridionale il culto di san Nicola venne acquisito dai normanni all'inizio dell'XI secolo. La devozione si ravvivò dopo il 1087, data della traslazione del corpo del santo da Mira in Asia minore a Bari. Normanni e crociati contribuirono a propagarla rafforzata per l'Europa, dove già non era sconosciuta. Particolarmente Normandia, Lorena e un po' tutta la Francia conobbero questo innesto³³. E proprio nella Francia settentrionale, a Fleury

1938, pp. 145, 304, e da R. ROLI, *Pittura bolognese*, cit., pp. 98, 104 e figg. 90a, 112b, 258a.

²⁸ Cfr. A. MASINI, *Bologna perlustrata*, cit., vol. I, pp. 134, 544-546; C. RICCI - G. ZUCCHINI, *Guida di Bologna*, Bologna 1968³, pp. 28, 119, 163, 192.

²⁹ Cfr. M. FANTI, *Le vie di Bologna. Saggio di toponomastica storica*, Bologna 1974, pp. 105, 496-497.

³⁰ Cfr. C. W. JONES, *San Nicola*, cit., pp. 291-334.

³¹ Cfr. G. ANRICH, *Hagios Nikolaos*, cit., vol. I, pp. 66-96, 129-130, 148, 161-167, 224-227, 252-262, 404-405; P. CORSI, *La «Vita» di san Nicola*, cit., pp. 373-380.

³² Cfr. C. W. JONES, *San Nicola*, cit., pp. 32, 45, 62, 143-144.

³³ *Ibidem*, in part. pp. 146-147, 167-229.

(abbazia di St.-Benoît-sur-Loire), si incontra fra XI e XII secolo un testo drammatico, un *miraculum*, molto singolare. Esso racconta quattro episodi relativi a san Nicola di cui uno è del tutto nuovo: ignoto ai greci e, in Occidente, non ancora citato a metà dell'XI secolo da Pier Damiani in un suo sermone sui miracoli di san Nicola³⁴.

Questo il contenuto del *miraculum* di Fleury. Tre studenti (*clerici*) in viaggio verso una sede di studio («causa discendi litteras») ottennero ospitalità per una notte in una casa ove vivevano due vecchi coniugi. Su proposta della *vetula*, sicura dell'impunità («sciet nemo»), l'uomo li trafisse nel sonno per impadronirsi dei loro averi («nonne vides quanta marsupia?»). Poco dopo passò di lì san Nicola in abito di pellegrino e fu anch'egli albergato. Chiese di mangiare della carne fresca («carnem vellem recentem edere»). Il vecchio rispose di non averne («carne recente careo») ma il santo gli controbatté che invece ne aveva; frutto di uno scellerato assassinio («et hanc habes magna nequitia»). I due colpevoli immediatamente si pentirono (con allegra sottovalutazione della loro colpa: «nostrum scelus est abominabile, / non est tamen incondonabile») e implorarono il santo di provvedere in qualche modo. Allora san Nicola si fece portare i corpi e promise una immediata resurrezione³⁵.

Sull'origine di questa storia l'erudito francese Ch. Cahier avanzò più di un secolo fa un'ipotesi: acuta e però bisognosa, a mio avviso, di essere ancora approfondita. Alla base ci sarebbe l'errata lettura di qualche immagine degli stratelati in carcere compiuta dai cristiani d'Occidente, che poco conoscevano le vite del santo orientale. Nel Medioevo i prigionieri venivano spesso raffigurati, in Oriente e in Occidente, dentro una torre mozzata, con le teste sporgenti così da essere ben visibili. E in questo miracolo essi dovevano apparire di piccole dimensioni di fronte al santo salvatore. Gli esotici stratelati furono visti come bambini; la torre fu interpretata come una botte, nella quale, diranno espressamente certi testi appena più tardi e che adesso vedremo, fu pigiata quella carne fresca; e ne nacque la storia³⁶. Ma più di recente si è anche pensato che all'origine ci sia una scena di battesimo mal compresa (il vescovo che solleva tre bambini dal fonte battesimale) o altre cose ancora³⁷.

³⁴ PL, CXLIV, coll. 835-839.

³⁵ Il testo si legge in T. WRIGHT, *Early Mysteries and other Latin Poems of the Twelfth and Thirteenth Centuries*, London 1838, pp. 8-10 (il ms ha scrittura del XII secolo ma le composizioni paiono risalire all'XI). Un commento è dato da F. ERMINI, *Il miracolo drammatico di San Nicola di Mira e la leggenda dei tre chierici risuscitati*, in «Studi medievali», NS, III, 1930, pp. 110-120.

³⁶ Cfr. Ch. CAHIER, *Caractéristiques des Saints dans l'art populaire*, vol. I, Paris 1867, pp. 303-304, 354 (non ho avuto modo di consultare uno studio anteriore argomentato con più ampiezza: A. MARTIN - Ch. CAHIER, *Monographie de la cathédrale de Bourges, I, Vitraux du XIII^e siècle*, Paris 1841-44). L'ipotesi è accettata anche da H. DELEHAYE, *Le leggende agiografiche*, trad. it. Firenze 1910², p. 66, e da F. ERMINI, *Il miracolo drammatico*, cit., pp. 117-118.

³⁷ Cfr. C. W. JONES, *San Nicola*, cit., pp. 131-145 (in part. pp. 140-141). Jones preferisce chiamare in causa l'innologia: una sequenza ritmica sintetica e poco perspicua poté venire esplicitata con l'invenzione di una nuova storia; anche se, conclude, il tutto di-

Si tratterebbe comunque di un passaggio dall'immagine, già fondata su un testo scritto, ad una leggenda nata dalla errata interpretazione dell'immagine; leggenda depositatasi, non si sa con quanta immediatezza, in nuovi testi, fra cui il *miraculum* di Fleury. Di qui in avanti la serie dei tramandi letterari è ricostruibile con relativa facilità. Una tappa importante e precoce è rappresentata, verso il 1150, dalla *Vie de saint Nicolas* del poeta normanno Robert Wace. Si tratta essenzialmente di una traduzione (la prima in una lingua volgare) e di una versificazione della vita di Giovanni Diacono. Ma ci sono anche inserzioni di diversa origine. In una si parla appunto di tre scolari («treis clers») uccisi per rapina da un oste, fatti a pezzi («les cors musçat») e risuscitati da san Nicola. Più oltre Wace narra di un ricco mercante (si badi: uno solo) strangolato da un oste mentre si recava dal santo. Fu smembrato («par peces») e, lui sì, messo sotto sale in una botte («en un tonel . . . come char que l'om manger deit») e infine salvato da san Nicola sopraggiunto in eleganti vesti di cavaliere³⁸. La storia dei tre chierici, esplicitamente nascosti nella botte, comparirà poi fra XII e XIII secolo in altri scritti scenico-poetici di ambiente francese, svizzero e tedesco³⁹. Collegandosi con la realtà emergente delle scuole, si assicurerà una celebrità straordinaria in tutto l'Occidente. Il patronato nicolaiano sugli scolari, che embrionalmente preesisteva, ne uscirà sanzionato: «nam et noster Nicolaus scholasticus erat», dirà il maestro parigino Pietro Comestore⁴⁰.

Contemporaneamente ebbe inizio un nuovo filone figurativo, del quale non ci sono tracce nell'arte bizantina⁴¹. Il primo esempio è francese, una miniatura della fine dell'XI secolo conservata alla Bibliothèque Nationale di Parigi che raffigura la vita e i miracoli di san Nicola. Nei secoli XII e XIII l'episodio dei tre chierici si disseminerà in vetrate e portali di chiese, sempre francesi (Colmar, Civray, Bourges, Le Mans, Troyes, Tours, Chartres, Lionne)⁴². E da allora in Francia e in tutto l'Oltralpe il santo acquisirà come attributo preferito un tino o una botte, mentre in Italia resteranno più diffuse le tre palle d'oro⁴³. Difficile però dire se la nuova leggenda abbia creato prima testi scritti o im-

pende probabilmente non «da una sola fonte, ma dalla fusione di varie immagini» (p. 145). Comunque sull'insieme della questione Jones stabilisce tempi e rapporti diversi da quelli da me proposti (cfr. anche pp. 255-257).

³⁸ Un'edizione critica del poemetto è fornita da E. RONSJO, *La vie de Saint Nicolas par Wace, poème religieux du XII^e siècle*, Lund 1942; il miracolo dei tre chierici è alle pp. 121-122 (vv. 213-226); il mercante alle pp. 156-158 (vv. 1093-1156); e, per le fonti possibili dei due episodi e la loro fortuna a tutto il XIII secolo, pp. 39-44.

³⁹ Cfr. W. CREIZENACH, *Geschichte des Neueren Dramas*, vol. I, Halle 1893, p. 104; F. ERMINI, *Il miracolo drammatico*, cit., p. 120.

⁴⁰ PL, CXC VIII, col. 1730 (sermone III *In festo S. Nicolai*, «habitus in scholis»).

⁴¹ Si veda l'analisi di quella tradizione figurativa in G. ANRICH, *Hagios Nikolaos*, cit., vol. II, Leipzig-Berlin 1917, pp. 478-495.

⁴² Cfr. K. KUNSTLE, *Iconographie*, cit., vol. II, p. 462; L. REAU, *Iconographie*, cit., vol. III, p. 984.

⁴³ Cfr. Ch. CAHIER, *Caractéristiques des Saints*, cit., vol. I, p. 92.

magini figurate, dato che gli inizi noti di entrambe le serie risalgono approssimativamente alla fine dell'XI secolo.

I tre bambini e l'oste cattivo facevano venire in mente a E. Mâle le favole degli orchii e delle orchesse di Perrault⁴⁴. In effetti la storia sviluppa un paio delle situazioni tipo inventariate nell'ambito dei racconti di magia e studiate da V. J. Propp. Si riconosce anzitutto il motivo, assai frequente e ramificato, dei corpi squartati, cotti e successivamente richiamati in vita, relitto di pratiche di uccisione e cannibalismo rituale connesse con la fase dell'iniziazione. Sempre all'iniziazione rinvia il motivo dell'eroe nella botte, variante del motivo del drago inghiottitore e eruttatore: dove la remota base storica sarebbe data dal periodo di vita segregata in comune fra iniziandi. Ci sarebbero così rapporti anche col vasto tema della reclusione («i bambini nella prigione») che, avverte Propp, è passato facilmente alla novellistica e alla letteratura agiografica, pur presentandosi «in modo velato e deformato»⁴⁵.

È l'approccio formalistico. Altri approcci, su cui non voglio qui diffondermi, li ha tentati la psicoanalisi⁴⁶. Sono solo piste, se vogliamo. Ma almeno ci fanno intuire che su un'immagine di dubbia lettura si applicarono tensioni profonde, tali da produrre, fra le varie possibili, una nuova immagine dotata di quei complessi caratteri. Rimangono oscuri i legami con il contesto sociale in cui elementi disparati, radicati storicamente in un lontano passato, si ricostituirono in un insieme organico. Al massimo si può fare un richiamo alle carestie che travagliarono l'XI secolo, accompagnate da indizi di episodi di cannibalismo. Quanto però al meccanismo di produzione dell'immagine, direi che i motivi profondi riuscirono a emergere e a orientare la comprensione grazie all'aggancio con una storia preesistente poco familiare, quella degli stratelati. Dunque l'inizio del processo di fraintendimento consisterebbe in una banalizzazione per ragioni di «economia mentale» operata in sede di lettura di un'immagine (gli stratelati). Banalizzazione in tutto analoga a quella che S. Timpanaro ha mostrato in agguato nel lavoro dei copisti a produrre errori e lapsus⁴⁷.

D'altronde posso segnalare un altro caso di banalizzazione della storia degli stratelati. In un affresco quattrocentesco di scuola veneta dipinto nella parroc-

⁴⁴ Cfr. E. MÂLE, *L'art religieux du XIII^e siècle en France*, Paris 1948⁸, pp. 289-290, 331-332. Mâle si adegua all'ipotesi di Cahier e aggiunge che la leggenda si trasmise oralmente e figurativamente prima di essere messa per iscritto: anzi sarebbe questo uno dei non numerosi casi in cui l'arte figurativa, interprete diretta di una fantasia popolare, influisce sui testi e non viceversa (fra le pp. 287-293 sono descritti altri esempi del genere). Ma abbiamo visto che allo stato attuale non sono dimostrabili né un tale scarto cronologico né un tale rapporto di dipendenza.

⁴⁵ Cfr. V. J. PROPP, *Le radici storiche dei racconti di magia*, trad. it. Roma 1977, pp. 37-47 (la segregazione), 100-105 (squartamento e resurrezione), 243-264 (il drago inghiottitore), 264-266 (l'eroe nella botte); la citaz. è da p. 47.

⁴⁶ Cfr. A. D. DE GROOT, *Saint Nicholas: a Psychoanalytic Study of His History and Myth*, The Hague-New York 1965, in part. p. 146.

⁴⁷ Cfr. S. TIMPANARO, *Il lapsus freudiano. Psicanalisi e critica testuale*, Firenze 1974, in part. pp. 9-38, 135-141.

chiale di Coccau, presso Tarvisio, un san Nicola colossale consegna tre borse a tre lillipuziane figure femminili racchiuse in una torre⁴⁸. Il significato è inequivoco, l'ambientazione è però ricavata integralmente dal tipo iconografico degli stratelati in carcere. Ossia la scena degli stratelati poté essere letta (banalizzata) anche come scena della dote, in virtù del comune ritmo ternario. Solo che a Coccau lo spazio lasciato vuoto dagli stratelati incompresi viene occupato da una storia facile e già attestata, e non da un motivo affiorato dal patrimonio dei racconti di magia.

Un testo apocrifo e qualche dipinto

Riferendo dei fatti di san Nicola, nella seconda metà del '200, Giacomo da Varazze ancora non accoglie il miracolo cruento, mentre dà ampio rilievo all'episodio degli stratelati⁴⁹. Ed è cautela notevole nell'opera del domenicano ligure, che certo non brilla per rigore critico. Intanto però i fanciulli trucidati si affacciano in un sermone che a lungo è stato attribuito erroneamente a san Bonaventura e che comunque gli è contemporaneo. Osserva lo pseudo-Bonaventura che san Nicola, sulla scia di Cristo, compì miracoli straordinari, dei quali solo alcuni si trovano nella *Legenda aurea* («in *Legenda* sunt posita»). Difatti egli ne considererà uno di provenienza diversa («alibi scriptum... quam in ipsa *Legenda*»). Due studenti pieni di denaro (gli *scholares* sono qui ridotti a due), recandosi ad Atene a studiare filosofia, passarono dalla città ove risiedeva il santo per affidarsi alle sue preghiere. Ma chi li ospitava, vedendoli così ricchi, su ispirazione del demonio li uccise, li fece a pezzi come maiali e mise le loro carni sotto sale in un vaso («maligno spiritu pulsatus... more porcorum in frusta concidit, et eorum carnes in vase salivit»). Informato da un angelo dell'accaduto, Nicola rimproverò il colpevole e riuscì con la forza delle sue preghiere a risuscitare i giovani⁵⁰. Degna di interesse nel testo è la lettura di realtà antiche (Atene centro di filosofia) alla luce di costumanze medievali (i chierici vaganti confortati dalla benedizione di un vescovo). Peccato che non sappiamo la cosa più utile, dove lo pseudo-Bonaventura avesse letto questo miracolo «alibi scriptum».

Il sermone è sicuramente spurio e non è stato ammesso nell'edizione critica moderna di san Bonaventura⁵¹. A noi però basta che sia stato ritenuto suo. L'episodio della salamoia si assicurò per questo tramite l'appoggio di una supposta autorità. I testi liturgici continuarono in verità a parlarne assai poco e i breviari a ignorarlo fino a tutto il '300: l'origine non canonica si faceva sentire in queste omissioni, di matrice ecclesiastica, di una storia che la letteratura e

⁴⁸ Il riferimento in G. KAFTAL, *Iconography*, cit., 1978, col. 765.

⁴⁹ Cfr. J. A. VORAGINE, *Legenda aurea*, cit., pp. 25-26.

⁵⁰ S. BONAVENTURAE, *Operum tomus tertius*, Romae, ex Typographia Vaticana, 1596, p. 243 (è il primo di due sermoni *De s. Nicolao episcopo*).

⁵¹ Si veda infatti il vol. IX, contenente i *Sermones de sanctis*, dell'*Opera omnia* di BONAVENTURA, Quaracchi 1901.

l'arte per conto loro coltivavano. Più tardi, nella prima metà del '400, Leonardo Giustiniani compose una libera traduzione latina della vita greca scritta nel X secolo da Simeone Logoteta: traduzione che fu presto data alle stampe e in cui non si fa cenno alcuno ai tre chierici⁵². Ma queste sottigliezze riguardavano solo la cerchia ristretta di chi sapeva di greco e di latino.

In Italia, dove forse resisteva meglio la conoscenza del *corpus* agiografico orientale, la leggenda entrò di riporto. Anche le prime testimonianze figurative vi sono relativamente tarde. Forse la più antica è data da un comparto delle storie di San Nicola dipinte da Vitale da Bologna nella omonima cappella del duomo di Udine (fig. 5). Come ha appurato C. Gnudi, siamo negli anni 1348-49⁵³. La figura coinvolta è singola e il soggetto deve essere propriamente la disavventura del mercante descritta nei versi di Wace, ricevuti per chissà quale via. Se in Italia le immagini dei tre fanciulli in salamoia sono più rare che in Francia, questa immagine con la variante di Wace credo sia addirittura unica⁵⁴.

Nei due secoli successivi altri pittori italiani raffigureranno la vicenda dei tre nella botte: il Maestro assiate di San Nicola, Agnolo Gaddi e aiuti, Lorenzo di Niccolò Gerini, Gentile da Fabriano (fig. 6), Bicci di Lorenzo, il Pesellino. Ogni tanto anche la storia degli stratelati sarà dipinta indipendentemente: nella pala pugliese duecentesca già ricordata, ancora negli affreschi del Maestro di San Nicola, in tavole del Pesellino e di Antonino Giuffrè⁵⁵. Insomma, la geminazione è ormai cosa fatta. L'Oriente ortodosso invece continuerà per la sua strada. Si veda soltanto questa icona tardo bizantina (1430-60) conservata nel monastero di Ayos Ioannis Theologos dell'isola egea di Patmos (fig. 7). Essa si segnala per l'alto numero delle storie di san Nicola narrate. In alto a destra si individua il dono alle vergini, in basso a destra gli stratelati imprigionati (senza possibilità di erronee letture), in basso a sinistra i tre soldati ingiustamente condannati. Non ci sono squartamenti, botti o salamoie.

È una storia «fiera e orrenda»

Nel fluire dei racconti, dei dipinti, dei testi, vecchio di mezzo millennio, l'età

⁵² L'operetta del Giustiniani è facilmente accessibile in L. SURIUS, *Historiae seu vitae sanctorum*, XII, Augustae Taurinorum 1880, pp. 164-185.

⁵³ Cfr. C. GNUDI, *Vitale da Bologna*, Milano 1962, pp. 42-48, 67-68.

⁵⁴ Una imprecisa lettura iconografica è in A. RIZZI, *Nuovi affreschi di Vitale a Udine*, in «Arte antica e moderna», V, 1962, pp. 262-264: contro ogni evidenza vi si parla di «tre giovani» assassinati da un oste (*lectio facilior* indotta dalle versioni più comuni della storia).

⁵⁵ I riferimenti esatti in G. KAFTAL, *Iconography*, cit., 1952, coll. 756-757 e *Iconography*, cit., 1965, coll. 801, 805, 809; L. REAU, *Iconographie*, cit., vol. III, p. 984. In part. sulla ambientazione del miracolo della botte data da Gentile e da Bicci cfr. G. SARTON, *Mysterious Alchemical (?) or Astrological Symbols (?) in Paintings of the School of Gentile da Fabriano*, in «Isis», XXII, 1934-35, pp. 226-228.

della Controriforma introduce una cesura, che si manifesta con una serie di prese di posizione di origine dotta. C'è anzitutto l'atteggiamento del più celebre codificatore dell'iconografia sacra controriformistica, il teologo fiammingo Giovanni Molano (Jan Van der Meulen), autore di un *De picturis et imaginibus sacris* uscito a Lovanio nel 1570. Si tratta del primo commento al decreto sulle immagini sacre promulgato nel 1563 dalla XXV sessione del concilio di Trento: un decreto in sé non particolarmente rigido, volto contro gli eretici iconomachi e contro gli abusi introdotti fra gli stessi cattolici dalla irreligiosità degli artisti.

Molano non trova giustificazioni per i simboli e le leggende prodotte dal cristianesimo fantastico del Medioevo e dalla cultura paganeggiante del Rinascimento⁵⁶. Lo dimostra concretamente nella riedizione postuma della sua opera (intitolata *De historia ss. imaginum et picturarum*) alla quale aggiunse una analisi delle raffigurazioni dei singoli santi. A proposito di san Nicola il teologo osserva che di solito i pittori gli affiancano tre fanciulli, ma senza che sia chiaro a che cosa vogliano alludere («tam obscure, ut vix sciam quonam referenda sit ea pictura»). Si sa infatti che san Nicola salvò da morte tre giovani soldati, che dotò le tre vergini, che liberò i tre stratelati. Il popolo racconta anche («fertur etiam a plebeis») che una donna una notte uccise tre fanciulli e li mise in un recipiente per carni salate («in vase pro salitis carnibus») di dove furono poi risuscitati dal santo. (Non sfuggano qui altre varianti: manca il motivo dell'ospitalità e colpevole è una donna). Ecco quattro episodi che hanno come base il numero tre («en quatuorum ternaria»). Ma, si chiede Molano, a quale si riferiscono le immagini diffuse? Di fronte all'incertezza egli propone perciò di dipingere il santo con tre gruzzoli d'oro, come si vede su certe monete e in altre sedi, a significare il beneficio («ob notissimam elemosynam») fatto alle tre giovani destinate alla prostituzione⁵⁷.

Traspare da queste parole una forte tensione fra la cultura dei teologi e le favole orali («fertur...») ripetute dal popolo («... a plebeis»). Una tensione fatta anzitutto di mancata comprensione («vix sciam»). Viene in mente quanto ha scritto di recente J.-Cl. Schmitt: se non conviene contrapporre troppo forme folcloriche e forme ufficiali del culto, non va neppure sottovalutata l'esistenza di «circuiti culturali distinti e ampiamente autonomi» nella trasmissione delle informazioni⁵⁸. Sul piano operativo è poi evidente in Molano il desiderio di una depurazione, di un disciplinamento culturale e iconografico. Sarebbe bello poter verificare puntualmente quali furono i contraccolpi di questo clima nell'ambito locale da cui siamo partiti. In effetti a Bologna fu prodotto un altro dei testi chiave in materia: il *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*

⁵⁶ Utili indicazioni sulla funzione disciplinatrice del testo di Molano si ricavano da D. FREEDBERG, *Johannes Molanus on Provocative Paintings*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXXIV, 1971, pp. 229-236.

⁵⁷ I. MOLANUS, *De historia ss. imaginum et picturarum pro vero earum usu contra abusum*, Lovanii, apud Johannem Bogardum, 1594, cc. 163r-v.

⁵⁸ Cfr. J.-Cl. SCHMITT, *Il santo levriero. Guinefort guaritore di bambini*, trad. it. Torino 1982, p. 160.

che il cardinal Gabriele Paleotti aveva indirizzato ai fedeli e agli artisti della sua diocesi. Dell'opera uscirono a Bologna nel 1582 i primi due libri in italiano. Ne erano previsti altri tre che non videro mai la luce. In base all'indice-progetto redatto da Paleotti il quarto doveva essere riservato all'esame dell'iconografia dei santi, e anche, dichiaratamente, del nostro⁵⁹. Il lavoro per questi libri probabilmente fu solo iniziato e comunque i manoscritti relativi sono andati quasi completamente distrutti⁶⁰.

La possibilità della verifica puntuale ci sfugge per poco. Eppure, grazie a qualche pagina dei libri superstiti, possiamo immaginarci il giudizio del vescovo. Tenendo però presente che egli è temperamento assai più amante dell'arte del tetragono Molano, tutto teso a fornire una interpretazione restrittiva del decreto tridentino⁶¹. Nel libro secondo Paleotti viene a parlare delle pitture «indifferenti et incerte», ossia di quei soggetti sui quali «non è data la sentenza del modo preciso con che si debbano formare» da parte dei «buoni e gravi autori». Occorrerà dunque ricordare che «non l'uso di ogni pittore, né anco di molti insieme, se bene antico e frequentato, ci ha da dare regola o da assicurarci, ma solo l'uso di quelli, l'opere de' quali consentino con la ragione et abbino l'approbazione delle persone dotte et intelligenti delle cose ecclesiastiche»⁶². Ora, è indubbio che la storia della salamoià era propriamente molto frequentata e molto carente di precisazioni ufficiali, al di là del breve passo dello pseudo-Bonaventura; e inoltre andava ben poco d'accordo «con la ragione».

Anche più pertinente è la trattazione che Paleotti fa, poco più avanti, delle «pitture fiere et orrende». Sono tali le pitture che «esprimono senza alcun fine virtuoso certi atti che la natura degli uomini aborrisce». Gli esempi addotti sono tutti di antropofagia: «come il dipingere che il padre sia sbranato dal figliuolo, o che la madre mangi le proprie figlie, o alcuni che bevano il sangue dalle vene degli uomini vivi, o altri che arrostiscano i corpi umani e ne facciano un convito, distribuendo i membri intieri per vivanda». Queste scene, osserva Paleotti, «attristano grandemente il senso umano, come ferine e fuori d'ogni ragione», e pertanto «converrà ad un costumato pittore il schifarle, come lontane dalla pietà cristiana»⁶³. Di nuovo, non c'è dubbio che una storia

⁵⁹ Cfr. G. PALEOTTI, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, ora anche in *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, vol. II, a cura di P. BAROCCHI, Bari 1961, p. 507.

⁶⁰ Il *Discorso* di Paleotti è stato studiato da P. PRODI, *Ricerche sulla teorica delle arti figurative nella Riforma cattolica*, in «Archivio italiano per la storia della pietà», IV, 1962, pp. 123-212 (per il mancato completamento e per l'indice-progetto si vedano le pp. 177-179). Cfr. anche P. PRODI, *Il cardinale Gabriele Paleotti (1522-1597)*, vol. II, Roma 1967, pp. 527-553.

⁶¹ Bello il confronto fra Molano e Paleotti abbozzato da E. MÂLE, *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France*, Paris 1949⁵, pp. 489-495.

⁶² G. PALEOTTI, *Discorso intorno alle imagini*, cit., pp. 413-415.

⁶³ *Ibidem*, p. 416. Un commento a queste parti del *Discorso* in P. PRODI, *Ricerche sulla teorica*, cit., pp. 159-160.

di fanciulli uccisi, fatti a pezzi e messi sotto sale doveva rientrare nel novero delle sconsgiate pitture «fiere et orrende». Tanto più che qui non c'erano i requisiti delle uniche due eccezioni ammesse a fin di bene: le rappresentazioni dei tormenti dei martiri e delle pene dei dannati⁶⁴.

Su questi orientamenti generali la chiesa post-tridentina, nelle persone dei trattatisti e dei vescovi, si attestò stabilmente. Non vale adesso la pena di insistervi. Ma accenniamo almeno ad alcune prescrizioni emanate fra il 1565 e il 1577 da un prelato autorevole come Carlo Borromeo: divieto di raffigurare storie prive di legittimazione ufficiale e basate solo sul pregiudizio popolare («sola vulgi vana opinione»); divieto di raffigurare tutto ciò che fosse «incertum apocryphumque», «insolitum», «curiosum»; divieto infine di fornire ai santi attributi («insignia») diversi da quelli riconosciuti dalla verità storica, dall'uso della chiesa e dai precetti dei padri⁶⁵.

Una guerra di logoramento

I pittori, intanto, erano piuttosto restii a farsi interamente riformare in un'arte di decenza, dottrina e ragione. Lo dice chiaramente uno scritto tardo di Paleotti, il memoriale *De tollendis imaginum abusibus*, composto a Roma nel 1596 in vista di una riedizione latina completa del *Discorso*. Il tono dell'autore è diventato meno conciliante. A più di trent'anni dal decreto tridentino la peste delle immagini condannate continua a diffondersi ovunque («in omnia loca ubi picturae inveniuntur»). La causa principale dei mali sta nell'impreparazione religiosa degli artisti e nella loro vanità, che li spinge verso argomenti atti solo a dilettere e stupire («quid intuentium oculos oblectaret, et spectantium animos in admirationem raperet»)⁶⁶. Paleotti, dal suo punto di vista, non aveva torto. Sappiamo bene che per gli spettatori delle immagini dei santi diletto e meraviglia erano connessi soprattutto coi temi che chiamiamo folclorici⁶⁷: dei quali la nostra storia orale, plebea, disapprovata, era parte.

Così il miracolo dei tre chierici continuò a essere rappresentato. Massicciamente nella Francia e nelle Fiandre del '600 e '700, dove era nato ed era più radicato. In Italia un po' meno di frequente. Comunque a Roma, nella chiesa di Santa Maria dei Prefetti, un anonimo quadro seicentesco ripropone il santo con i tre bambini appena risorti⁶⁸. Lo stesso soggetto fu reso da Luca Gior-

⁶⁴ Cfr. G. PALEOTTI, *Discorso intorno alle immagini*, cit., pp. 417-418.

⁶⁵ Cfr. ancora P. PRODI, *Ricerche sulla teorica*, cit., pp. 135-137.

⁶⁶ Il memoriale è stato edito *ibidem*, pp. 194-208 (le citazioni alle pp. 196 e 198; e cfr. pp. 181-182). Si veda inoltre P. PRODI, *Il cardinale Gabriele Paleotti*, cit., vol., II, pp. 555-562.

⁶⁷ Rinvio alla rassegna dei recenti studi agiografici attenti ai problemi di cultura popolare delineata da S. BOESCH GAJANO, *Il culto dei santi: filologia, antropologia e storia*, in «Studi storici», XXIII, 1982, pp. 119-136.

⁶⁸ Cfr. E. MÂLE, *L'art religieux de la fin du XVI^e siècle, du XVII^e siècle et du XVIII^e siècle*, Paris 1951², p. 371.

dano nella chiesa dei domenicani di Napoli; e una vita settecentesca del pittore parla, senza segni di riserva morale, di questo dipinto col san Nicola in gloria e «i tre fanciulli risuscitati nel barile»⁶⁹. Torna in campo anche la basilica bolognese di San Giacomo. Verso il 1670 l'altare di San Nicola, già abbellito novant'anni prima dalla pala di Ercole Procaccini, ricevette un nuovo paliotto in scagliola policroma, opera, sembra, dell'abile artigiano Carlo Antonio Bini⁷⁰. L'ovato centrale, circondato da un intreccio di motivi naturalistici, ci offre appunto la visione di san Nicola che benedice i tre bambini nel tino (fig. 8).

L'irrefrenabile persistenza iconografica rende altresì ragione della ripetitività della precettistica: una vera guerra di logoramento. Nel 1765 usciva a Parigi una *Théologie* per artisti dell'abate Joseph Méry de la Canorgue, destinata a grande notorietà in tutta Europa e che è semplicemente una traduzione e parziale revisione del libro di Molano. Ma a Molano stavano a cuore sia i produttori delle immagini, gli artisti, sia i fruitori, i fedeli. Méry invece si rivolge solo ai primi per spiegare loro i principi corretti («les principes et les véritables règles») dell'arte sacra. Ritroviamo in Méry la perplessità di Molano circa l'iconografia di san Nicola affiancato da tre bambini («c'est là un énigme qui paroît très difficile à comprendre»). Anch'egli si chiede a quale dei miracoli accertati si riferisca l'immagine; o se essa non riguardi piuttosto l'episodio, nato da una «tradition populaire», di una donna che uccise i tre figli e li nascose in un barile («ses trois enfants»: ecco un'altra novità, l'assassina è la madre).

Con la sua esperienza di francese, Méry aggiunge che i pittori preferiscono proprio questa raffigurazione («trois enfants dans un fond de tonneau»). Tuttavia non c'è motivo di farlo, visto che l'episodio non ha altri fondamenti se non l'opinione popolare («fait fondé uniquement sur l'opinion populaire»). Pertanto Méry finisce per auspicare, come Molano, il tipo iconografico diffuso «en Italie, en Allemagne et en plusieurs autres royaumes», ossia il santo che regge un libro con sopra tre mele d'oro (versione naturalistica delle palle)⁷¹. Molto interessante è poi un'appendice esemplificativa di quadri sui santi e i misteri della fede («les meilleurs tableaux») visibili a Parigi. Di san Nicola non si citano ovviamente scene con la salamoia, ma solo due dipinti che lo mostrano mentre calma una tempesta, a illustrazione di un altro famoso patronato⁷². Forse per scansare equivoci generati dal ritmo ternario, Méry lascia da parte anche le scene col lancio delle palle d'oro, valorizzandole solo sotto forma di attributo (le mele) nelle figure isolate del santo.

⁶⁹ È una biografia acclusa, senza indicazione di autore, a G. P. BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, in Roma, per il successore al Mascardi, 1728, p. 336.

⁷⁰ Cfr. G. ROVERSI, *Gli arredi sacri di San Giacomo Maggiore, in Il tempio di San Giacomo*, cit., p. 204.

⁷¹ Abbé MERY, *La théologie des peintres, sculpteurs, graveurs et dessinateurs*, à Paris, chez H.-C. de Hansy, 1765, pp. 189-192.

⁷² *Ibidem*, pp. 261-262.

La scarsa efficacia di due secoli di censure, provenienti da esponenti della cultura alta, non stupisce, dal momento che gli agiografi specializzati su san Nicola continuavano a divulgare la conoscenza dell'episodio: non si pensi che il processo di normalizzazione si svolga in modo tanto lineare. Il gesuita Antonio Beatillo, autore di una diffusa *Historia* del santo stampata a Napoli nel 1620 e riedita per più di un secolo, addirittura raddoppia il miracolo. Dapprima, sulla scorta dello pseudo-Bonaventura, narra dei due ricchi fanciulli diretti allo studio di Atene, trucidati per avidità dallo «scelerato e sanguinario» albergatore e posti sotto sale nei vasi «ne' quali egli soleva . . . condire la carne porcina, per poi confusamente con essa farli mangiare a i passeggeri». Anche qui, su segnalazione di un angelo, san Nicola operò l'atteso miracolo: «le sminzuzzate membra . . . nella pristina forma si riunirono» e i due ricomparvero «più vivaci che mai»⁷³.

Poche pagine dopo viene presentata una vicenda analoga, di puro stile *horror*. San Nicola fu convocato al concilio di Nicea e strada facendo si fermò in un'osteria dove chiese, come suo solito, di mangiare di magro. «Gli presentò quell'oste due grossi pezzi che supponeva esser di pesce salato». Il santo, illuminato da Dio, per fortuna capì che «erano parte delle membra di tre piccoli fanciulli», uccisi e destinati al menu dell'osteria. Sappiamo già come va a finire: i fanciulli risorsero «più floridi e belli che mai fossero stati»⁷⁴. In questa versione si recupera il numero tre ma si introduce la variante della carne di pesce al posto di quella di porco. L'atmosfera si è intanto fatta più macabra. Finora non avevamo mai visto le membra delle vittime servite come pietanza: l'antropofagia incombe.

Solo col pieno '700 gli agiografi di san Nicola cominciarono a diventare più attenti. Ebbe luogo, a metà del secolo, una memorabile polemica storico-filologica fra il canonico barese Niccolò Putignani e Niccolò Carmine Falcone, vescovo di Santa Severina, che aveva pubblicato la prima silloge delle vite greche e latine anteriori al Mille⁷⁵. Non ci interessano qui i dettagli della contesa, imperniata soprattutto sulla distinzione fra Nicola di Mira e Nicola di Sion⁷⁶.

⁷³ Cito da una elaborazione tarda del testo di Beatillo condotta sulla edizione (terza) del 1642: *Ristretto della vita e miracoli di S. Nicolò arcivescovo di Mira . . . conforme all'Historia composta dal padre Antonio Beatilli*, in Roma, nella stamperia del Komarek, 1733, pp. 57-60. L'operetta, firmata «G.A.C.», si dice fedele all'originale, «lasciate alcune cose superflue» (avvertenza «a chi legge»; s.p.).

⁷⁴ *Ibidem*, pp. 88-89.

⁷⁵ Cfr. N. C. FALCONIUS, *Sancti confessoris pontificis et celeberrimi thaumaturgi Nicolai acta primigenia*, Neapoli, typis Joseph de Bonis, 1751; N. PUTIGNANI, *Vindiciae vitae et gestorum S. thaumaturgi Nicolai, archiepiscopi Myrensis*, Neapoli, ex typographia Benedicti Gessari, 1753.

⁷⁶ Per la storia degli studi agiografici nicolaiani cfr. comunque G. ANRICH, *Hagios Nikolaos*, cit., vol. II, pp. 177-207.

Sta di fatto che nei testi presentati da Falcone il miracolo dei tre bambini assassinati non compare. E anche Putignani è costretto a porsi il problema della lussureggiante concrezione agiografica, desiderando egli narrare «soltanto ciò che sembra più vicino al vero». Esiste infatti una serie di miracoli di san Nicola non direttamente provati, sebbene sia «in tutto credibile che egli abbia potuto adoperarli». Va riconosciuto che in essi «alcune circostanze vi sono le quali in quei tempi, in cui lo scrittore gli espose al pubblico, non incontravano il disgusto de' lettori, come succede ne' tempi presenti». Pertanto occorrerà, continua Putignani, «risecarne... quello che può offendere il gusto corrente»⁷⁷.

Dietro la preoccupazione per il «disgusto» si scorge tutto un orientamento della cultura settecentesca polemico contro gli eccessi del barocco (specie del macabro barocco); inoltre, sul piano propriamente religioso, si indovina una tensione verso quella che Ludovico Antonio Muratori chiamava «regolata divozione»⁷⁸. Le premesse di Putignani sono dunque aggiornate e prudenti. Eppure egli non può fare a meno di riprendere da Beattillo i due cruenti episodi che abbiamo appena letto: «per compiacere ai devoti» e perché a quell'episodio si ispirano i «pittori nelle immagini del nostro santo, nelle quali vi sono dipinti tre fanciulli che dal bariglione escon fuori». Ma poi l'agiografo viene colto da altri scrupoli. E dopo aver riferito che la fonte prima è il sermone di san Bonaventura e che un miracolo analogo compì san Vincenzo Ferrer (con parecchi altri, aggiungiamo noi), Putignani ribadisce che di tutto ciò non si trova traccia nei testi editi da Falcone: «onde... lasciamo in libertà i lettori di farne quel giudizio che più loro aggrada»⁷⁹. Il contrasto fra patrimonio leggendario e correttezza filologica è enunciato senza essere composto.

Folclore e recuperi colti

La storia apocrifia in definitiva non fu sradicata. Eppure ormai non era più la stessa. I chierici, divenuti quasi neonati, ricompariranno in un quadro di un artista di grido. L'autore è Gustave Courbet, l'anno il 1847, il luogo la chiesetta di Saules, vicino a Ornans, suo villaggio natale (fig. 9). Il tema è sorprendente in mano a questo artista anticlericale. È però un recupero di un'iconografia popolare immediatamente comprensibile ai compaesani di Ornans. Può dunque essere inteso come un esperimento sulla via della costruzione del realismo pittorico. Il modello seguito da Courbet è ben noto: si tratta di un'inci-

⁷⁷ N. PUTIGNANI, *Istoria della vita, de' miracoli e della traslazione del gran taumaturgo S. Nicolò*, in Napoli, nella stamperia Raimondiana, 1771, pp. 195-196.

⁷⁸ Cfr. L. A. MURATORI (Lamindo Pritanio), *Della regolata divozion de' cristiani*, in Venezia, nella stamperia di Giambattista Albrizzi, 1761, in part. pp. 262-285 («Della divozione a i santi»). Non c'è bisogno di ricordare che al dibattito generale sul gusto Muratori aveva contribuito con le sue *Riflessioni sopra il buon gusto nelle scienze e nell'arti*.

⁷⁹ N. PUTIGNANI, *Istoria della vita* cit., pp. 206-208.

sione anonima della fine del '700 prodotta a Besançon dallo stampatore Jean Tissot (fig. 10)⁸⁰.

Anche nelle preghiere e nei canti di marinai raccolti nel primo terzo del '900 da S. La Sorsa in Puglia non mancano gli accenni al fantasioso episodio⁸¹. Purtroppo sono documenti di difficile datazione e di cui, in genere, si è segnalata l'esistenza solo all'atto della fissazione per iscritto. Lo stesso vale per una ninna-nanna registrata sempre in Puglia da La Sorsa. Essa presenta una versione analoga alla seconda raccontata da Beattillo: si badi al tipo di cibo estratto dal barile. Solo che, visto il pubblico cui deve rivolgersi, la storia è stata edulcorata e risulta priva dei nessi logici indispensabili. La riporto in traduzione italiana: «Quando san Nicola alla taverna andò,/ era vigilia e non si mangiava di grasso;/ disse al tavernaio: "Niente tenete?"/ "Ho una tonnina nel barile"/ San Nicola dette la benedizione,/ e uscirono tre bambini graziosi»⁸². E infine ancora oggi fra i pellegrini del santuario barese c'è chi inalbera immagini con i tre bambini che si affacciano dalla botte (fig. 11)⁸³. Nasce l'idea che la storia, a partire dal secolo scorso, sia scomparsa dalla produzione figurativa di routine per attestarsi a due estremi dello spazio culturale, fra gli ex-voto e fra i recuperi colti.

Recuperi anche letterari; e in chiave parodica. C'è una divertente novella di Anatole France intitolata *Le miracle du grand saint Nicolas*. Il vescovo, dopo aver risuscitato i tre bambini fatti a pezzi dal perfido oste Garum, li adottò. Ma essi si mostrarono riottosi e scavezzacollo. Divenuti adulti presero a rapire fanciulle e a sistemarsi con concubine presso la mensa vescovile. Traviarono la nipote stessa del santo. Aderirono alle sette eretiche più estreme e condannate. Provocarono sedizioni e lotte civili. Nicola, pur addolorato, non cessò di proteggerli e venne così scomunicato dal papa con la bolla *Maleficus pastor*. Costretto a nascondersi nei boschi, vi incontrò un santo eremita che altri non era se non l'oste pentito. Si costruì anch'egli una capanna di frasche e passò il resto dei suoi giorni a spiare in compagnia di Garum⁸⁴.

⁸⁰ Cfr. T. J. CLARK, *Immagine del popolo. Gustave Courbet e la rivoluzione del '48*, trad. it. Torino 1978, pp. 39-40. Non parla di questo quadro M. SHAPIRO, *Courbet and Popular Imagery*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», IV, 1941, pp. 164-191.

⁸¹ Cfr. S. LA SORSA, *Saggio di poesia popolare religiosa in Puglia*, in «Rassegna nazionale», XLIV, 1927, vol. 58, p. 96; dello stesso autore, *Canti religiosi dei marinai pugliesi*, in «Lares», V, 1934, p. 192; *Inediti di Saverio La Sorsa. Canti popolari religiosi pugliesi*, a cura di L. SADA, in «Lares», XLIII, 1977, p. 47.

⁸² Per l'originale in dialetto barese cfr. S. LA SORSA, *Presso la culla in dolce atto d'amore*, Napoli 1940, p. 127. La traduzione si legge in *San Nicola. Piccola antologia di canti popolari pugliesi*, a cura di L. SADA e M. SPAGNOLETTI, in «Bollettino di San Nicola», XXXI, 1982, n. 9-10, p. 22.

⁸³ Ne è data una riproduzione *ibidem*, p. 12.

⁸⁴ A. FRANCE, *Le miracle du grand saint Nicolas*, in *Oeuvres complètes*, vol. XIX, Paris 1949, pp. 167-213.

L'immagine incompresa: normalizzata?

Dunque folklore o recuperi colti. Non più immagini e racconti di consistenza culturale «media». Credo che il quadro di san Nicola posseduto dai Vergognosi bolognesi, e ancor più altre fonti che ora vedremo, rappresentino tappe significative nel contenimento della storia della salamoia. Tappe locali, senza dubbio. Ma anche modi concreti, forse esemplari, con cui si è data risposta a un problema generale. Riguardiamo il quadro. Esso racchiude una relativa anomalia iconografica. Ed è la presenza, in primo piano, delle tre palle d'oro. Di solito l'attributo di un santo compare, oltre che nella scena che lo ha visto nascere, nelle figure isolate del santo. Molto di rado accompagna la narrazione di altre storie. Nel nostro quadro invece il miracolo della salamoia è fortemente commentato dalle palle d'oro. Perché?

Provo a formulare un paio di ipotesi. Non dimentichiamo una certa rarità delle immagini dei tre nella botte nell'Italia controriformata. Dunque è possibile che la storia non fosse più comprensibile da tutti; e che qualche sua figurazione, assunta a modello, fosse interpretata come variante iconografica dell'episodio delle tre fanciulle dotate. Nel nostro caso non è difficile pensare che l'idea sia stata tratta dal visibilissimo paliotto in San Giacomo. Va però notato che, sul piano compositivo e tipologico, il quadro assomiglia molto di più alla stampa ispiratrice di Courbet: è quanto mai probabile che circolassero per l'Europa esemplari di varia provenienza di tale produzione anonima e ripetitiva.

Ma, salva restando questa identificazione dei modelli, non credo sia giusto puntare immediatamente sull'incomprensione: in fondo gli agiografi continuavano a parlare distesamente del miracolo. Si può invece ipotizzare una situazione più complessa, un inizio di normalizzazione dell'immagine. Esiste una pressione del gusto e del mercato (la credenza popolare) a favore dell'episodio della botte. Le persone colte, fra cui i committenti dell'Opera vergognosi, sanno che esso non è troppo approvato dalla chiesa. Accettano dunque di rappresentarlo, attenuandone però la pregnanza mediante l'inserzione del simbolo di una storia ammessa (le palle d'oro). Giocando sulla comunanza del numero tre, le due storie di fatto cominciano ad avvicinarsi, se non proprio a confondersi: tanto più che il sesso delle piccole figure nella botte non è precisabile con sicurezza. Nel caso poi che il quadro sia stato solo acquistato e non ordinato dai Vergognosi, le cose non cambiano di molto. Semplicemente il processo va spostato un po' più indietro. I Vergognosi dovettero approvare l'ambiguo espediente del pittore. A meno che, scegliendo il quadro, non siano stati loro i primi a cadere nell'equivoco.

Essendo però il quadro conservato dall'Opera vergognosi, ben presto prevalse l'interpretazione di chi vi leggeva la scena della dote. E contemporaneamente l'identità del miracolo della botte si offuscò. Ne vedrei gli indizi in alcune medaglie emesse dall'Opera fra il 1747 e il 1845, nelle quali pur sembra rappresentato quel miracolo, con minime varianti fra l'una e l'altra (fig. 12)⁸⁵. Ma

⁸⁵ Per la precisione presso la sede dell'Opera si conservano: un conio in bronzo per un recto, datato 1747; un altro, sempre per un recto, senza data; e due conii per i verso.

per intenderne correttamente il significato iconografico occorrerà prima chiarire la destinazione delle medaglie. Forse dovevano essere offerte agli amministratori benemeriti, come si è scritto in occasione della pubblicazione di due dei pezzi⁸⁶. Tuttavia mi pare proponibile anche un uso diverso: quello di gettoni di carità distribuiti ai poveri per abilitarli a ottenere in cambio beni e servizi, dall'ente assistenziale o da fornitori esterni. La consuetudine è attestata in tutta Europa dal tardo Medioevo alla fine del XIX secolo, si connette con la progressiva laicizzazione e monetizzazione della carità e, data la maggiore libertà che garantiva ai riceventi, ha riguardato soprattutto l'intervento verso i poveri più meritevoli: in prima fila i poveri vergognosi⁸⁷.

In parecchie città italiane i gettoni di carità furono abbondantemente impiegati⁸⁸. I Vergognosi bolognesi non ci hanno invece lasciato notizie al proposito. La scomparsa dei gettoni non può comunque essere assunta come prova in negativo, dato che pezzi del genere erano privi di valore venale e venivano facilmente buttati o fusi. D'altra parte il principio che sta alla base dei gettoni non era sconosciuto alla compagnia bolognese nel caso di distribuzione di beni materiali. Gli statuti prevedevano che ai poveri venisse rilasciato «uno scriptarino . . . nel quale sia posto e descritto la quantità della farina se le darà, bollato e suggellato con lo bollo della compagnia dirrettivo al depositario della farina»⁸⁹. Questi «scriptarini», da presentare al magazzino dell'Opera, corrispondono in effetti a tessere di carità e non è escluso che evolvessero in veri e propri gettoni; come non è escluso che più tardi i gettoni fossero dati in ricordo ai benefattori. Inoltre, là dove sono stati studiati, i gettoni di carità dimostrano di aver assolto la funzione supplementare di moneta ad uso dei poveri nei momenti di carenza di circolante. Ora, anche a Bologna c'è notizia di monetazioni straordinarie per fare fronte a drammatiche congiunture economico-alimentari. Accadde ad esempio nel 1529, quando i domenicani offrirono alla zecca della città suppellettili sacre d'oro e d'argento, con cui venne battuta una moneta speciale subito chiamata «moneta dei poveri»⁹⁰.

C'è inoltre una medaglia d'argento impressa piuttosto di recente da un conio datato 1845 (è quella riprodotta): il conio non è però reperibile. Tutti i pezzi hanno un diametro di 4 cm. circa.

⁸⁶ Cfr. la scheda in *Arte e pietà*, cit., p. 220, n. 193. Il soggetto vi è stato interpretato semplicisticamente nello stesso senso dell'anonimo dipinto settecentesco (si veda la nota 1 di questo saggio).

⁸⁷ Il più soddisfacente studio d'insieme sui gettoni di carità è di W. J. COURTENAY, *Token Coinage and the Administration of Poor Relief During the Late Middle Ages*, in «The Journal of Interdisciplinary History», III, 1972-73, pp. 275-295 (in part. p. 289).

⁸⁸ Cfr. U. CALAMIDA, *Alcune tessere ospitaliere*, in *Società italiana di storia delle scienze mediche e naturali. Atti del III congresso nazionale (1925)*, Siena 1926, pp. 127-133; G. MAJER, *Le tessere delle scuole religiose di Venezia*, in «Rivista italiana di numismatica e scienze affini», III s, II, 1925, pp. 17-40; P. VANDONI, *Tessere milanesi di beneficenza*, in «Rivista italiana di numismatica e scienze affini», V s, II, 1954, pp. 112-139; III, 1955, pp. 139-147; IV, 1956, pp. 149-164.

⁸⁹ In G. RICCI, *I primi statuti*, cit., p. 157 (cap. IX).

⁹⁰ Cfr. G. GIORDANI, *Della moneta de' poveri*, in «Almanacco statistico bolognese», XI, 1840, pp. 111-123.

Quanto al soggetto, si è detto che tutte le medaglie sembrano rappresentare (sul recto) la stessa scena del quadro: tre bambini risuscitati dalla botte. Esse ricordano da vicino anche certi gettoni prodotti nel '400 e '500, a scopo devozionale o assistenziale, dalle corporazioni parigine dei bottai e vinai: in relazione col miracolo della botte esse avevano infatti eletto san Nicola come patrono (fig. 13)⁹¹. Negli esemplari bolognesi del 1747 e del 1845 in più c'è però un uomo inginocchiato accanto a san Nicola, nella posizione in cui spesso veniva rappresentato l'oste pentito. Intorno corre una citazione evangelica: «Esurientes implevit bonis» (LUCA, I, 53).

Sul verso sta invece una figura della Vergine attorniata da una citazione del vecchio testamento: «Macula non est in te» (*Cantico*, IV, 7). L'uso cui le medaglie erano adibite difficilmente lascia immaginare che vi si imprimesse la storia della salamoia. Probabilmente sia chi ordinò ed eseguì, sia chi ricevette le medaglie pensò all'episodio della dote. Il versetto di Luca allude al bisogno («esurientes...»), quello del *Cantico dei cantici* alla purezza femminile («macula...»): e se non è impossibile collegare il primo col miracolo della salamoia, impossibile è collegarvi il secondo. Il personaggio maschile, che avrebbe dovuto essere un oste in atto di contrizione, si trasformò agevolmente in un padre in atto di gratitudine. E poi, a ben vedere, la botte non è più una botte ma una specie di casuale bacile; e la figurina sulla destra porta una lunga chioma femminile. La presenza della Vergine sul verso confermò lo spostamento di significato. A denunciare l'equivoco e il travestimento rimasero un paio di incongruenze: l'età un po' troppo tenera e le fattezze non troppo accattivanti di chi stava per avviarsi alla prostituzione.

Fonti iconografiche, fonti storiche

Così una leggenda nata da fantasie su immagini alto-medievali non più decifrabili ha finito per perdere anch'essa i caratteri della decifrabilità. Le prolungate pressioni della cultura dotta hanno dato luogo a un quadro ambiguo, che pareva ricercare un compromesso fra due strati culturali. Questo ha facilitato il passo successivo, con cui la storia sospetta è di fatto riconfluita nei ranghi della ufficialità agiografica. Fra '700 e '800 il processo è compiuto. Le medaglie si pongono nel solco della tradizione iconografica del miracolo della botte. Ma sono mutate le didascalie, gli accostamenti, la destinazione e ne deriva una lettura mutata: una allusione alle tre vergini.

E ancora. Nei secoli XI e XII l'ignoranza della storia degli stratelati aveva generato una serie di immagini (i bambini nella botte) formalmente imparentate con l'iconografia precedente ma dotate di senso completamente nuovo. Nel XVIII e XIX, invece, non è stato necessario inventare nulla perché esisteva già una storia bell'e pronta per accogliere il frutto della non comprensione: più o

⁹¹ Cfr. A. FORGEAIS, *Collection de plombs historiés trouvés dans la Seine*, vol. I, Paris 1862, p. 137 (il patronato sui bottai), 148-150 (i vinai e tre loro gettoni); e altre precisazioni *ibidem*, vol. III, Paris 1864, p. 113.

meno come era accaduto allo sconosciuto pittore di Coccau. I borghesi che amministravano l'Opera vergognosi ottocentesca non avevano più col soprannaturale un rapporto tale da apprezzare quei miracoli cruenti. È questa la sensibilità rivelata (ma è confessione involontaria)⁹² dalla inintelligibilità dell'immagine antica. Seguire le tracce delle perdite di comprensione permette dunque di mettere in relazione la fonte iconografica con i cambiamenti della società, della cultura, della mentalità. In momenti cruciali (per noi i secoli XI-XII e XVIII-XIX) i cambiamenti si insinuano come piccoli elementi di novità, come significativi spazi di opacità in un repertorio di forme apparentemente ripetuto. A ragione si è detto che l'attenzione alle perdite di comprensione è una delle vie più corrette per dare alle immagini un valore non meramente illustrativo, ma di fonte storica a pieno titolo⁹³.

⁹² Sul valore di questo tipo di confessioni involontarie si è soffermato M. VOVELLE nell'introduzione a *Iconographie et histoire des mentalités*, Paris 1979, p. 6.

⁹³ È un'idea di O. NICCOLI, *Lotte per le brache. La donna indisciplinata nelle stampe popolari d'ancien régime*, in «Memoria», I, 1981, n. 2, pp. 49-63 (in part. p. 59). In direzione non troppo diversa vanno i rilievi di M. BERNOS, *Quelques remarques sur l'interprétation en iconographie religieuse*, in *Iconographie et histoire*, cit., pp. 145-151. Poco utile, nonostante il titolo appetibile, è M. COENS, *L'image comme véhicule de l'erreur historique*, in «Académie royale de Belgique. Bulletin de la classe des lettres et des sciences morales et politiques», 5^e s, LII, 1966, pp. 135-149. Ma la principale bibliografia sull'uso storico delle immagini è ora richiamata da O. NICCOLI, *Le testimonianze figurate*, in *Il mondo contemporaneo*, direttore N. TRANFAGLIA, vol. III, Firenze 1983, pp. 1101-1121.



FIG. 1. Anonimo del secolo XVIII, *Un miracolo di San Nicola*, Bologna, Opera pia dei poveri vergognosi.



FIG. 2. *Busto di San Nicola*, Vedrana di Budrio (Bologna), podere La Motta.



FIG. 3. Amico ASPERTINI, *Madonna e santi*, Bologna, San Martino Maggiore.



FIG. 4. Ercole PROCACCINI, *Madonna con San Nicola e le tre giovinette*, Bologna, San Giacomo Maggiore.



FIG. 5. VITALE DA BOLOGNA, *Storie di San Nicola* (part.), Udine, Duomo.



FIG. 6. GENTILE DA FABRIANO, *San Nicola risuscita i fanciulli* (part. del polittico Quaratesi), Roma, Pinacoteca vaticana.

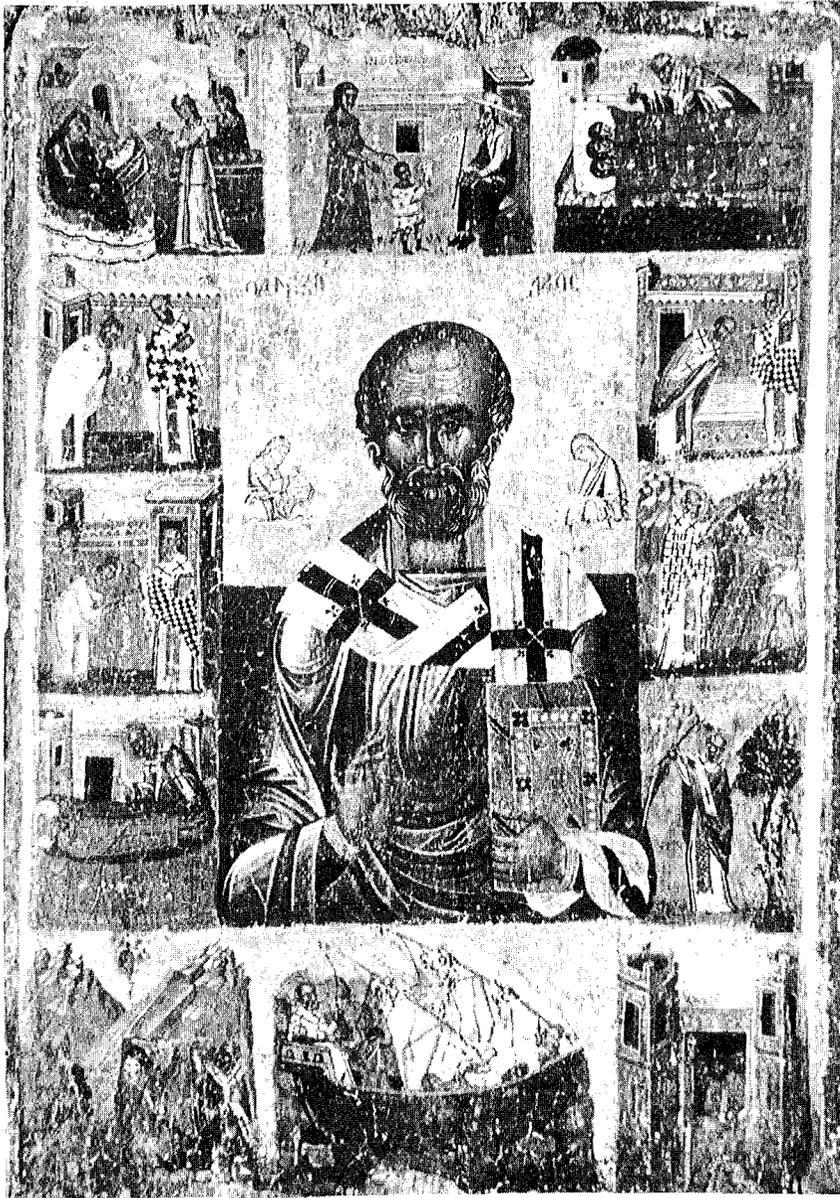


FIG. 7. Anonimo del secolo XV, *Storie di San Nicola*, Patmos (Grecia), monastero di Ayos Ioannis Theologos.



FIG. 8. Carlo Antonio BINI (?), *Sanctus Nicolaus*, Bologna, San Giacomo Maggiore.



FIG. 9. Gustave COURBET, *San Nicola risuscita i bambini*, chiesa di Saules (Doubs, Francia).



FIG. 10. *San Nicola risuscita i bambini* (Jean Tissot stampatore, Besançon, Francia).

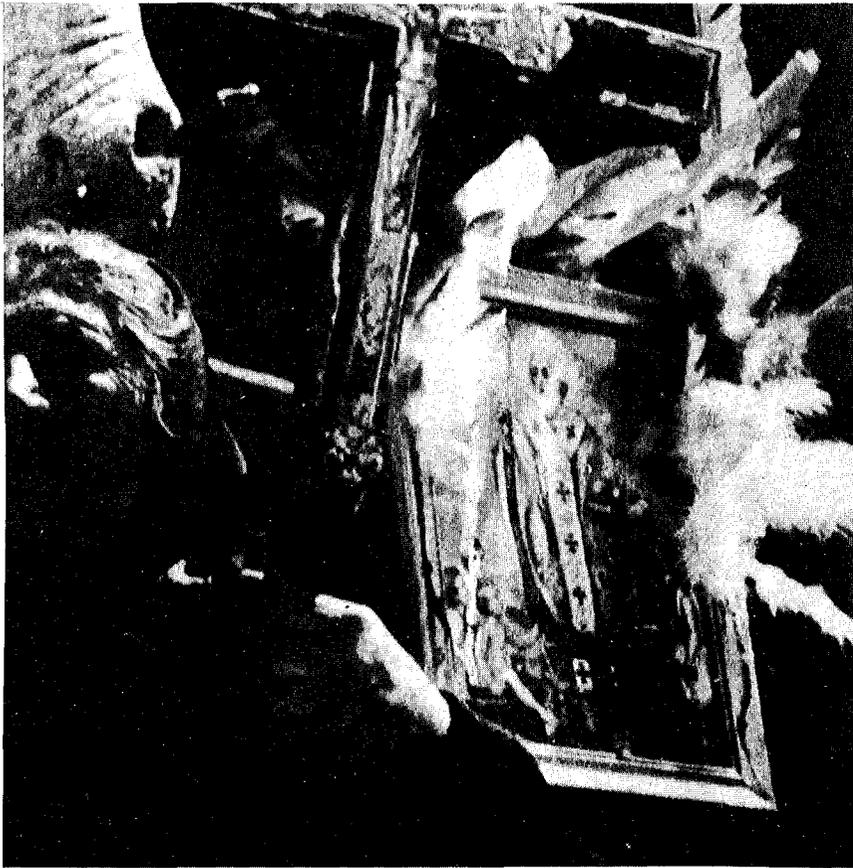


FIG. 11. Devozione nella basilica di San Nicola, Bari (da «Bollettino di San Nicola», 1982, n. 9-10).



FIG. 12. Medaglia dell'Opera pia dei poveri vergognosi, da un conio del 1845 (Bologna).



FIG. 13. Gettone della corporazione parigina dei vinai, fine del secolo XVI (da A. FORGEAIS, *Collection de plombs historiques* ..., vol. I, p. 149).