

LA CINTURA: UN SIMBOLO DALLA PLURALITÀ DI SIGNIFICATI

La cintura è un accessorio dell'abbigliamento in voga fin dalla più remota antichità. Nata per stringere la tunica sui fianchi e, quindi, proteggersi dal freddo senza limitare i movimenti, gradualmente viene raffinata nei materiali e nei motivi decorativi, assommando motivazioni estetiche alle originarie finalità pratiche.

Il significato della cintura varia a seconda dell'epoca, del contesto culturale, della foggia, del sesso e dell'età di chi la mette. Presso i Greci ed i Romani le fanciulle portano una cintura di lana di pecora - simbolo di verginità - che il marito deve slacciare una volta giunti al talamo; togliere la fascia è, quindi, emblema dell'unione coniugale. L'intreccio dei fiocchi di lana che originano la cintola è metafora dello stretto ed indissolubile legame che si va ad instaurare tra i coniugi¹. Dopo il matrimonio la donna si contraddistingue per il *cingulum*, una fascia avvolgente il torace appena sotto il seno, che per motivi di salute viene tolta durante il periodo di gestazione². Gli uomini invece utilizzano la *zona*, una sorta di cintura-borsellino, per custodire il denaro. Ai tempi di Giovenale (*Satire*) poi l'uso della cinta è talmente radicato che si ritiene sconveniente per un uomo politico presentarsi senza.

Nella letteratura greca celebre è la fascia di Venere, l'*amoroso incanto*, che conferisce poteri ammaliatori a colei che la indossa, tanto che Giunone la chiede in prestito per distrarre il marito Giove e consentire a Nettuno di sterminare i Troiani (*Iliade*, XIV, 228).

I musulmani reputano abitudine dei cristiani indossare la cintola, tanto che nella loro lingua la locuzione "tagliarsi la cintura" equivale a convertirsi dalla religione cattolica a quella islamica³. In realtà solo alcuni cristiani dell'Asia avevano l'obbligo di mettere una lunga cinta di cuoio secondo l'ordine emanato nell'856 dal califfo Matavaxhel⁴.

Nel medioevo l'utilizzo di questo accessorio perdura nell'abbigliamento sia femminile che maschile e segue l'individuo anche nella sepoltura, dando origine anche a pratiche magiche. Infatti il vescovo di Worms, Burcardo, nel suo penitenziale intitolato il *Guaritore* (1008-12) annovera tra i peccati da espriare con dieci giorni a pane ed acqua l'annodare la cintura di un defunto con lo scopo di recare malefici ad altre persone.

Togliere la cintura ad un individuo equivale ad umiliarlo ed a privarlo di alcuni diritti, così infatti avviene a coloro che non possono estinguere i propri debiti o alle donne rimaste vedove che, nel caso rinuncino alla successione, devono deporre la loro cintura sulla tomba del marito⁵.

In ambito militare si diffonde l'uso delle *corrige*, cinture in cuoio dagli svariati ornamenti riservate esclusivamente ai cavalieri. Ed è proprio nel secondo dei tre rituali⁶ che portano all'investitura del cavaliere che il giovane, ormai quattordicenne, viene condotto all'altare da entrambi i genitori per ricevere dal sacerdote la spada ed il cingolo benedetto che lo elevano al rango di scudiero⁷. La cintura indica la protezione divina e lo speciale legame con Dio, cui lo scudiero ed il cavaliere devono fede e lealtà.

Nel corso del XIII secolo le cinture diventano espressione dell'appartenenza ad un determinato *status* sociale: sono ricercati gioielli, realizzati dagli orafi con i materiali più preziosi (oro, perle, pietre, seta), tanto che si registra l'intervento di leggi suntuarie a limitarne il peso, il numero degli ornamenti ed il valore. A Milano i fidanzati donano, come pegno nuziale, ricche cinture alle future mogli⁸.

Per il cristiano il cingolo è invece simbolo di repressione delle passioni e degli stimoli dei sensi, della vita di penitenza e morigeratezza⁹. Un tempo il sacerdote quando, durante la vestizione, indossava la cintura doveva recitare una preghiera inneggiante alla castità¹⁰. Per

i francescani il cordone è la sintesi visiva della loro regola in quanto i tre nodi rimandano ai voti di povertà, castità ed obbedienza¹¹. L'uso del cilicio, una sorta di cintura estremamente ruvida composta da setole annodate che veniva portata a diretto contatto della nuda pelle, evidenzia un atteggiamento penitenziale e di contrizione che si esplica nel tormento del corpo oltre che della mente.

La Chiesa, seguendo l'esempio di Dio che nell'ambito della prescrizione delle vesti sacerdotali diede indicazioni alquanto generiche sulla cintura (*Esodo* 28; 39)¹², ha lasciato libertà nella scelta della forma, del colore e dei materiali che col passare dei secoli sono divenuti un segno distintivo della gerarchia ecclesiastica e degli ordini monastici. I chierici regolari prediligono la cintura di lana nera, i francescani di canapa, i benedettini di lana dello stesso colore dell'abito, mentre gli agostiniani, i basiliani,¹³ i gerolamini ed i serviti la usano di pelle nera. Ai riti liturgici è stata invece destinata la fascia di seta arricchita, specie nel periodo medievale, da borchie d'oro e pietre preziose¹⁴.

Nelle raffigurazioni sacre la cintura completa l'abito di S. Giovanni Battista, di Cristo, degli angeli, delle figure vestite all'antica o all'orientale (i Re Magi) ed in particolar modo connota l'abbigliamento della Vergine, frequentemente raffigurata con la vita cinta da una morbida fascia di tessuto, salvo isolati casi in cui indossa una cintura di pelle chiusa da una fibbia metallica, vedi ad esempio la *Madonna col Bambino*, in legno scolpito e dipinto, della fine del XV secolo nella chiesa parrocchiale di Savoulx (To)¹⁵.

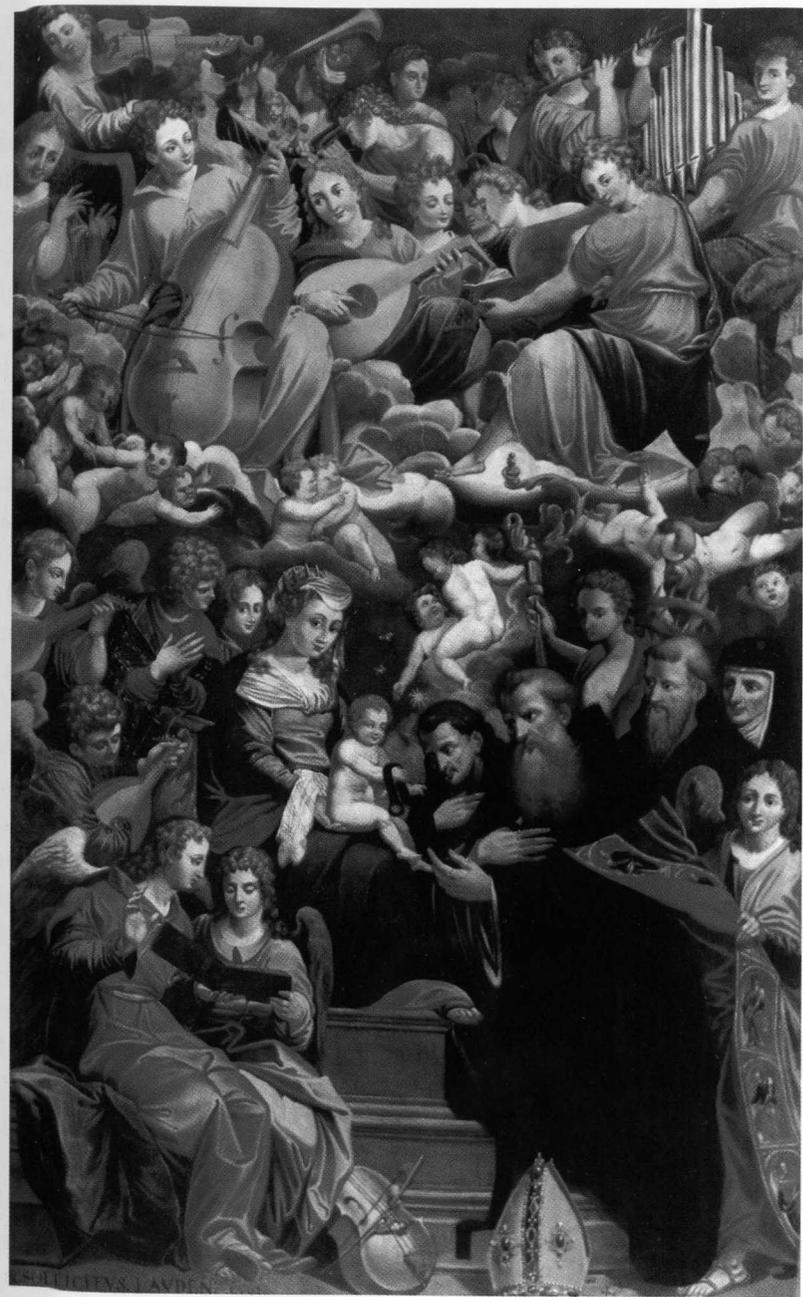
Vi sono però delle raffigurazioni in cui la cintura non compare come semplice complemento del vestiario, ma, sottende finalità simboliche. Emblematica è la *Madonna col Bambino, angeli musicanti e santi agostiniani* (fig. n. 1), dipinta nel 1591 da fra' Sollecito Arisi¹⁶ per la chiesa di S. Agostino¹⁷ a Crema. Nel dipinto S. Agostino si inchina devotamente a ricevere la cintura di pelle che gli porge il piccolo Gesù, mentre un Angelo solleva il piviale del Santo a mostrare il saio nero privo del cingolo¹⁸.

Siamo di fronte ad un'investitura, S. Agostino riceve l'elemento distintivo dell'abbigliamento del proprio ordine non dalla Vergine, ma, direttamente dalle mani di Dio, qui rappresentato da Gesù bam-

bino e la regola agostiniana viene così ufficialmente riconosciuta dalla chiesa. La fastosa cerimonia avviene sotto lo sguardo della Madonna e dei maggiori santi dell'ordine agostiniano, testimoni dell'evento, circondati da turbe di angeli musicanti. S. Agostino (354-430), raffigurato in età matura, con una lunga e fluente barba ed un ricercato piviale indicante il suo *status* di vescovo di Ippona, è seguito da un santo che viene incoronato da due putti – identificabile probabilmente in Guglielmo d'Aquitania (m. 812 ca.)¹⁹ – e dalla madre, Santa Monica (331-387), contraddistinta dalla tonaca nera e dal soggolo bianco. Alla destra di Agostino vi è S. Nicola da Tolentino (1246-1305) eccezionalmente indicato dalla stella²⁰ al di sopra del capo, anziché sul petto, e dal giglio tenuto da un angioletto. Le variazioni iconografiche introdotte dall'Arisi nella raffigurazione degli attributi del Santo di Tolentino sono imputabili all'esiguità dello spazio a disposizione ed al desiderio di non privare il santo dei suoi tradizionali elementi distintivi. Un precedente di questa variante si ritrova nel *S. Nicola da Tolentino* di Piero Della Francesca (Milano, Museo Poldi Pezzoli, tempera e olio su tavola)²¹ ove la stella compare a sinistra della testa del santo.

Scarsamente nota alla critica²² la tela dell'Arisi viene pubblicata per la prima volta dal Lucchi²³ che ben vi ravvisa la celebrazione dell'ordine agostiniano, ipotesi confermata ed ampliata dall'Alpini²⁴ che la inquadra genericamente nella tipologia della *Madonna della cintura*. L'iconografia della *Madonna della cintura*, secondo la produzione artistica toscana del XIV e del XV secolo (si veda la tavola di Filippo Lippi della Pinacoteca comunale di Prato), prevede la Vergine seduta su un alto trono mentre porge la cintola ad uno dei santi che la attorniano: l'incredulo S. Tommaso²⁵. Nelle prime figurazioni il Bambino è assente, forse per una più stretta fedeltà al tema dell'*Assunzione*, archetipo da cui deriva il motivo del dono della cintura.

Il racconto dell'*Assunzione* della Vergine nei *Vangeli apocrifi*²⁶ e nella *Leggenda Aurea* di Jacopo da Varagine si arricchisce del gesto della Vergine che si spoglia della propria cintola e la lascia cadere verso Tommaso come prova tangibile della sua ammissione nel mondo celeste, dando così origine alla rappresentazione iconografi-



1. Fra' Sollecito Arisi, Madonna col Bambino con S. Agostino, S. Nicola da Tolentino, Guglielmo d'Aquitania, S. Monica e angeli musicanti, Crema, Museo civico.

ca della Vergine Assunta che si diffonde in Toscana a partire dal XIV secolo nonostante la contrarietà dei teologi domenicani,²⁷ tra i quali spicca il vescovo di Firenze Antonino²⁸.

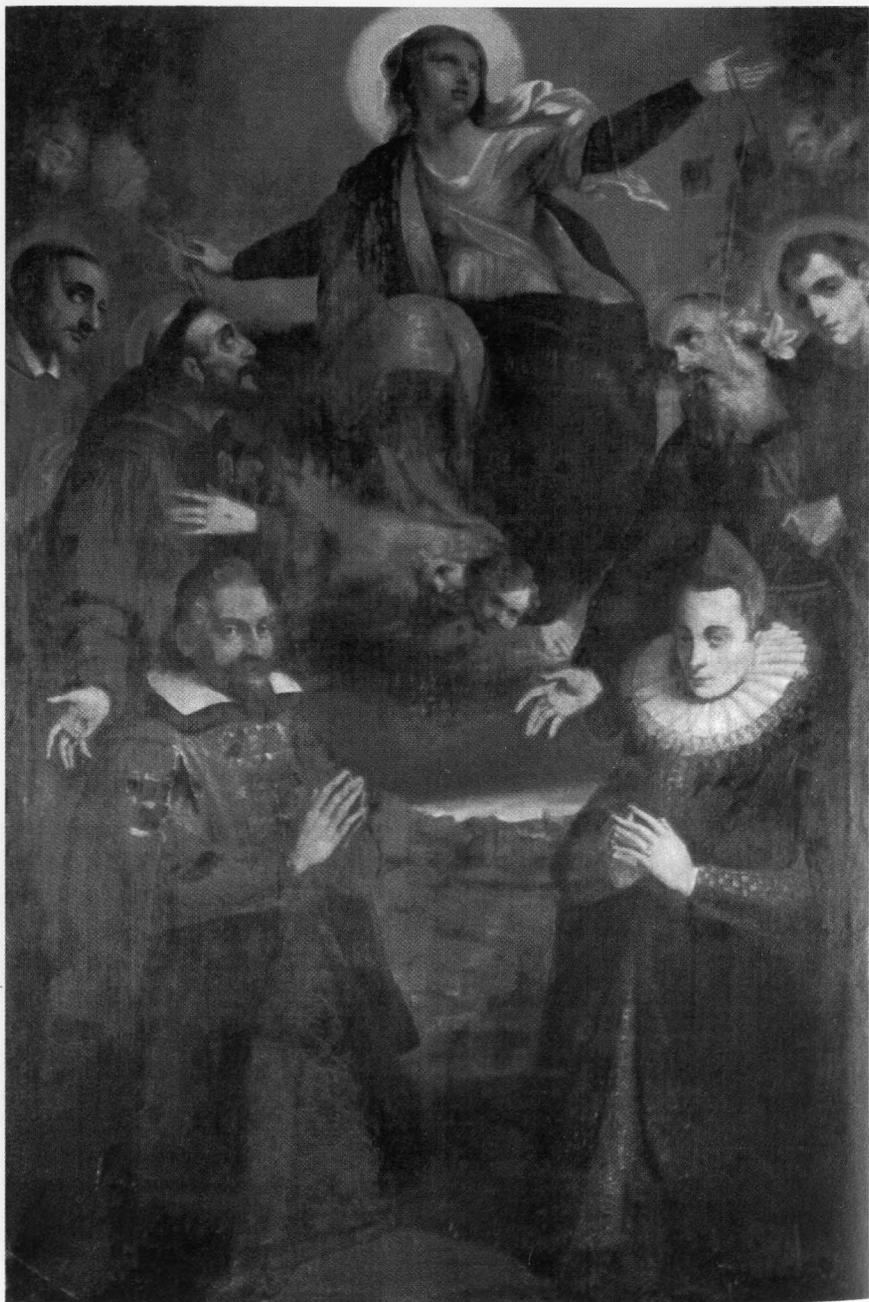
Il tema riesce ad imporsi grazie alla forza della devozione popolare verso la reliquia del Sacro Cingolo conservata nel Duomo di Prato. La tradizione vuole che nel 1141 Michele Dagomari, un crociato originario di Prato, si unisca in matrimonio con la figlia di un sacerdote di Gerusalemme ricevendo in dote la cintura donata a S. Tommaso dalla Vergine. Ritornato nella città natale il Dagomari custodisce gelosamente la reliquia finché, in punto di morte, decide di affidarla al parroco Uberto che le destina un'intera cappella all'interno del Duomo di Prato. Da quel momento si verificano numerosi eventi miracolosi che incrementano la notorietà del sacro simbolo ed il fervore dei fedeli, tanto che Agnolo Gaddi viene chiamato a narrare sulle pareti della cappella la *Storia della Sacra Cintola*²⁹ in un ciclo di affreschi compiuto tra il 1392 ed il 1395.

Nel corso del XV secolo le pale d'altare dedicate al duplice tema dell'*Assunzione* e del dono della cintura diventano numerose e si arricchiscono di lievi varianti secondo l'estro dell'artista ed i *desiderata* dei committenti. Si passa così dalla tipologia che presenta come unico protagonista Tommaso al cospetto della Vergine assisa e circondata da nubi ed angeli musicanti (B. Gozzoli, *Pala di Montefalco*, Roma, Pinacoteca Vaticana, tavola, 1450; Vecchietta, *Assunzione*, Pienza, Cattedrale, tavola, 1461-62) alla Madonna stante che assurge al cielo sotto lo sguardo attonito degli apostoli (Bartolomeo della Gatta, olio su tela, 1470, Cortona, Museo diocesano) o dei santi Francesco ed Antonio di Padova (Girolamo Di Benvenuto, *Assunzione*, Montalcino, Museo diocesano, tavola, 1500 ca.). La presenza di questi due santi è emblematica del sostegno conferito dall'ordine francescano al mantenimento ed alla diffusione del culto della cintura malgrado le note riserve dei domenicani³⁰.

Il soggetto della donazione della cintura a Tommaso, offerta dalla Vergine come segno di veridicità dell'evento, trova larga diffusione grazie ad un'incisione eseguita su disegno di Botticelli³¹ e giunge anche in Lombardia perdurando fino al XVIII secolo. Testimonianze sono nell'*Assunzione della Vergine* attribuita a

Bernardo Zenale nella chiesa di S. Carlo al Corso a Milano (tempera grassa su tavola, 1495-97)³², nella tavola di identico soggetto di Giovanni Agostino da Lodi alla Pinacoteca Ambrosiana (1510-20) e ne *La Vergine, angeli e i Santi Gaetano da Thiene, Nicola da Tolentino, Monica e Agostino* del Museo Poldi Pezzoli (bottega del Tiepolo, olio su tela, 1730 ca)³³. Nel territorio cremasco il tema è ritrovabile nell'*Assunzione della Vergine* realizzata da Benedetto Diana tra la fine del XV secolo ed i primi del XVI³⁴ per l'altare maggiore del santuario di Santa Maria della Croce³⁵. La Madonna è colta nell'istante in cui – mentre ascende al cielo circondata da nuvolette e da figure angeliche – scioglie la cintura e si accinge a lasciarla cadere verso Tommaso che insieme agli altri undici apostoli assiste all'evento miracoloso. Il significato dell'opera va ricercato nel desiderio dei committenti di fugare ogni remora a proposito dell'apparizione miracolosa della Vergine verificatasi il 3 aprile 1490, vicenda che aveva originato la costruzione del santuario³⁶. Proprio per ribadire il riferimento agli accadimenti cremaschi (l'apparizione al Novelletto ed i susseguenti miracoli) il Diana inserisce nell'*Assunzione della Vergine* la veduta del castello di Porta Serio nell'ampio paesaggio che divide lo spazio terreno da quello celeste. Il motivo della cintura compare anche in una tipologia iconica estremamente rara che risale all'invenzione di Raffaello. Nell'*Incoronazione della Vergine* della Pinacoteca Vaticana di Roma l'Urbinate sintetizza in un'unica scena i due motivi dell'*Assunzione* e dell'*Incoronazione della Vergine*: nella zona inferiore del dipinto i dodici apostoli attorniano l'ormai vuoto sarcofago di Maria e Tommaso tiene in mano la cintura, nella zona superiore la Vergine viene incoronata Regina del Cielo da Gesù mentre angeli musicanti effondono note celestiali³⁷.

Un diverso sviluppo del tema della cintura si trova nell'agiografia di Santa Monica, madre di S. Agostino, ove la cintura è indice di predilezione e di uno speciale legame con la Vergine. La tradizione³⁸ vuole che Monica, in seguito alla perdita del marito, sia mossa dal desiderio di imitare la Madonna anche nell'abbigliamento, a tale scopo prega Maria di rivelarle come si fosse vestita nell'ultimo periodo della sua vita. Dopo breve tempo Monica riceve l'appari-



2. Madonna con i SS. Carlo, Francesco, Antonio Abate, Antonio di Padova e donatori, *Vidolasco, chiesa dei SS. Faustino e Giovita.*



3. Madonna della cintura, *Soncino, oratorio di S. Pietro martire.*

zione della Vergine con indosso un'ampia e scura veste di tessuto dozzinale che dal collo scende fino ai piedi, stretta sui fianchi da una rozza cintura di pelle con fibbia in metallo. Maria si slaccia la cintura e la porge a Monica "raccomandandole di portarla costantemente, e di insinuare tal pratica a tutti i fedeli bramosi del suo special patrocinio". Monica trasmette la devozione verso la cintura al figlio Agostino ed egli, seguendo le indicazioni della Madonna, la diffonde in ogni strato sociale³⁹. Le chiese dell'ordine agostiniano, come quella di Crema⁴⁰, diventano sede di confraternite di laici dedicate alla B.V. della Cintura, i cui esponenti sono comunemente chiamati cinturati, poichè per devozione indossano una cintura benedetta.

Non dissimili dallo schema figurativo della *Madonna della Cintura* sono poi la *Madonna del Rosario*⁴¹ e *del Carmine*, i cui motivi iconografici si possono – a mio parere – sovrapporre. La Vergine, solitamente assisa in trono o su nuvole, porge ai santi che la circondano un oggetto: la cintura, la corona del rosario, lo scapolare che simboleggiano per il ricevente una sorta di investitura, un riconoscimento ufficiale della propria fede, ma, anche la giustificazione di particolari pratiche devozionali. Di solito questi soggetti compaiono in raffigurazioni distinte, talvolta però vengono sintetizzati in un'unica scena, si vedano le due versioni della *Madonna col Bambino, S. Michele Arcangelo, S. Tommaso e S. Antonio di Padova* (Proprietà privata; Chieve, chiesa parrocchiale, olio su tela, 1675) del Lucini, in cui la Vergine ed il Bambino seduti sulle nuvole stringono la cintura ed il rosario da porgere rispettivamente ai santi Tommaso ed Antonio⁴², o l'inedita *Madonna con i SS. Carlo, Francesco, Antonio Abate, Antonio di Padova e donatori* (Vidolasco, olio su tela, prima metà del XVII secolo, fig. n. 2)⁴³, ove Maria distribuisce uno scapolare ed un rosario.

Le devozioni legate al Rosario ed allo scapolare affondano le proprie origini nel Medioevo, ma, compaiono in pittura solo allo scendere del XV secolo e nel corso del XVI.

La tradizione narra che intorno al 1212 la Vergine avrebbe donato a S. Domenico⁴⁴ il Rosario spiegandogli come andava utilizzato e presentandolo come la preghiera "più opportuna a sconfiggere le eresie, a sradicare i vizii, a promuovere le virtù, ad implorare la divina

misericordia, a difendere e glorificare la Santa Chiesa"⁴⁵, cioè lo strumento di redenzione e salvezza per eccellenza⁴⁶. Durante il XVI secolo tale orazione viene recitata con sempre maggiore frequenza per invocare la benevolenza divina nell'arginare l'espansione dei Turchi. Dopo il successo ottenuto a Lepanto il 7 ottobre 1571 dalle forze cristiane papa Pio V, attribuendo la vittoria all'intercessione della Vergine del Rosario, dedica la prima Domenica di ottobre alla commemorazione della *B. V. della Vittoria*, poi trasformata dal successore Gregorio XIII nella *Festa del Rosario*⁴⁷.

L'ordine Domenicano cerca di favorire il culto del Rosario con l'istituzione di confraternite⁴⁸ e con il supporto di raffigurazioni artistiche. La prima tipologia iconografica, il *Rosenkranzbild*⁴⁹, si impone in Germania nella seconda metà del Quattrocento ed è legata alla simbolica origine del nome che starebbe ad indicare una "corona di rose bianche e rosse"⁵⁰. L'offerta di un serto di rose deriva forse da un cerimoniale in voga nel Medioevo secondo il quale i servi della gleba dovevano porgere tale dono al loro signore in segno di deferenza⁵¹. Al centro è di solito raffigurata la Madonna in trono mentre viene incoronata da due figure angeliche fra due ali di folla che comprendono a sinistra S. Domenico e le gerarchie ecclesiastiche ed a destra i laici di ogni sesso e strato sociale. I vari personaggi si scambiano ghirlande di rose rosse e bianche. La scena principale è attornata da dieci medaglioni circolari disposti a corona contenenti immagini dei *Misteri Gaudiosi e Dolorosi*, come si evince da *La confraternita del Rosario*, una xilografia tedesca del 1485⁵².

In Italia il tema del Rosario compare per la prima volta a Venezia nel 1506 nella *Festa del Rosario* di Durer (Praga, Narodni Galerie, tavola, 1506)⁵³ che reinterpreta il *Rosenkranzbild* dipingendo la Vergine, il Bambino, S. Domenico e gli angeli mentre donano corone di rose agli astanti.

La vera affermazione del soggetto si verifica però solo dopo la Battaglia di Lepanto e durante la Controriforma⁵⁴ secondo un diverso schema iconografico contraddistinto dalla scomparsa del dono dei serti di rose e dallo sviluppo dei *Misteri del Rosario* (Gaudiosi, Dolorosi, Gloriosi), ora narrati in quindici riquadri disposti intorno alla pala d'altare. La scena principale è incentrata sulla consegna del

rosario a S. Domenico ed a Santa Caterina da Siena (talvolta sostituita da S. Teresa d'Avila⁵⁵) da parte della Madonna e del Bambino Gesù alla presenza di alcuni dei protagonisti della vittoria di Lepanto (Pio V, don Giovanni d'Austria, Filippo II). Durante il Seicento ed il Settecento si assiste ad una semplificazione che porta alla eliminazione dei personaggi partecipanti alla battaglia di Lepanto, ma, mantiene la presenza di S. Domenico e Santa Caterina da Siena⁵⁶, sporadicamente accompagnati da un esiguo gruppo di santi o donatori. Nel Cremasco le prime immagini della *Madonna del Rosario* e relativi *Misteri* compaiono allo scadere del XVI secolo ad opera del cremonese Uriele Gatti (Crema, chiesa di S. Domenico; Offanengo, parrocchiale)⁵⁷, il soggetto trova poi una fertile vena nella produzione dei maggiori artisti cremaschi del Seicento: Tommaso Pombioli (Rubbiano), Gian Giacomo Barbelli (Montodine, oratorio del Rosario; Bagnolo Cremasco⁵⁸, Rubbiano, Palazzo Pignano), Giovan Battista Botticchio (Corte Madama, Farinate, Montodine, Sergnano), Carlo Antonio Barbelli (Bolzone; Crema, chiesa di S. Bernardino). Altri esemplari di incerta attribuzione sono poi a Torlino⁵⁹, Izano e Vidolasco. Particolarmente gradita sembra la tipologia che prevede una grande pala d'altare realizzata ad olio su tela circondata dai quindici riquadri dedicati ai *Misteri*, in qualche caso poi il dipinto centrale è stato sostituito in epoca più recente da stereotipate statue della *Madonna del Rosario*. Nella seconda modalità rappresentativa i quindici misteri, racchiusi in cartigli o riquadri, sono affrescati sulle pareti e sull'intradosso di cappelle, esempi sono a Montodine nell'oratorio del Rosario (Barbelli), a Corte Madama (Botticchio), a Rubbiano (anonimo artista) ed a Trescore cremasco (Picenardi).

Di origine medievale è anche il culto rivolto alla *Madonna del Carmine* che ha grande sviluppo fin dal XIV secolo grazie ai carmelitani: il 16 luglio 1251 il frate carmelitano Simone Stock avrebbe ricevuto in dono direttamente dalle mani della Vergine lo scapolare, cioè un "abitino di lana", che andava appeso al collo in segno di protezione contro i pericoli e che avrebbe abbreviato le pene del Purgatorio⁶⁰. Lo sviluppo di immagini legate a tale culto si verifica invece durante il XVI ed il XVII secolo secondo perlomeno due

diverse tipologie. Nel sud Italia la Madonna viene effigiata a mezzo busto, con la testa coperta da un velo e, mentre viene incoronata da due angeli, abbraccia teneramente Gesù Bambino secondo l'influenza della "Bruna" o *Glykophilousa* (Madonna dai dolci baci), un'icona portata dalla Palestina dai Carmelitani nel XIII secolo e conservata nella chiesa del Carmine a Napoli⁶¹. Nell'Italia settentrionale Maria compare a figura intera, mentre siede su un trono di nubi con in grembo Gesù, spesso è a testa scoperta ed il volto appare caratterizzato da un etereo incarnato. Nel cremasco rimangono le tele di Tommaso Pombioli (Offanengo, parrocchiale, 1616) e di Giovan Battista Lucini (Zappello, parrocchiale, 1674 ca.) in cui da una complessa impostazione da pala d'altare tipicamente barocca con nella zona inferiore i quattro donatori, seguiti da S. Carlo, S. Antonio Abate e S. Giuseppe collocati su un proscenio a ricevere l'apparizione della Madonna col Bambino circondati da una coltre di nubi, si passa all'intimo motivo della relazione emotiva tra madre e figlio.

A Soncino nell'oratorio di S. Pietro Martire si annovera la presenza di un'altra *Madonna della cintura* – realizzata da un ancora sconosciuto pittore soncinato nel XIX secolo – che si connota per una diversa iconografia. La Vergine è raffigurata come *Regina Coeli*, ha in capo una corona da cui diparte un lungo manto blu che scende dietro le spalle, indossa uno sfarzoso vestito stretto in vita da una severa cintura di pelle nera con fibbia metallica. La parte superiore del corpetto è ornata da due grandi zaffiri⁶² ovali, seminascosti da quattro fili di perle di diversa lunghezza e da due collane con grandi pendagli. Nel medaglione della prima collana sembra di ravvisare l'immagine di un cigno o di un pellicano, ma, le ridotte dimensioni dell'oggetto rendono difficile una precisa decifrazione. La presenza di un volatile potrebbe però spiegarsi con un'implicita volontà di ribadire la funzione della Vergine quale mediatrice delle richieste dei fedeli presso Dio Padre ed il mondo celeste. Il cigno è propriamente il messaggero degli dei e l'intermediario tra cielo e terra,⁶³ mentre il pellicano, a causa dell'antica ed erronea opinione che si lacerasse il petto per nutrire col proprio sangue i suoi piccoli, è emblema dell'amore parentale, poi reinterpretato in senso cristiano quale metafora del sacrificio di Cristo sulla croce.

Il Bambino Gesù è sorretto dal braccio sinistro della Madre e come lei ha il capo ornato da una corona, entrambi porgono idealmente al fedele una cintura identica a quella indossata dalla Madonna. Nella cimasa della cornice vi è un'iscrizione attestante che la tela e/o la soasa lignea sono state commissionate dalle "divote alla B.V. della cintura". La sacra immagine era venerata in modo speciale dalle donne in stato interessante⁶⁴. In questa devozione sono forse presenti lontani echi di credenze popolari che associavano alla cintura la facoltà di rendere fertili e di facilitare il parto, ma, tali concezioni sono state biasimate dai Concili⁶⁵.

La Madonna è qui raffigurata quale simbolo della Madre per eccellenza, modello di vita che ogni donna dovrebbe imitare ed il dono della cintura si configura come offerta di un oggetto atto a proteggere il fedele dalle disgrazie e dai mali terreni. La cintura simboleggia quindi la protezione della Vergine che, nonostante il transito dal mondo terrestre a quello celeste, non si dimentica dei suoi figli, rimasti orfani sulla terra, e concede loro la propria cintura in segno di difesa dalle sventure⁶⁶. Il cingolo benedetto protegge e contraddistingue il fedele nel corso della sua esistenza, permettendogli di acquistare indulgenze che abbrevieranno i patimenti della vita ultraterrena.

Il legame tra l'idea di protezione e la cintura deriva ancora una volta dall'area toscana: il gesto si palesa nella piccola tavola di Neroccio di Bartolomeo Landi, in cui *La Vergine raccomanda Siena a Gesù* (Siena, Archivio di Stato, 1480)⁶⁷ e cinge le mura della città con la propria cintola, mentre nella mano destra regge un cartiglio ove è scritto: "H(A)EC EST CIVITA(S) MEA".

Il medesimo significato di concedere aiuto e conforto impronta anche la *Madonna della Cintura*⁶⁸ dipinta ad olio su tela da Mauro Picenardi (1735-1809) per la chiesa di Santa Maria della Misericordia di Romano di Lombardia ed ora custodita nella casa parrocchiale. La Madonna è presentata con una veste molto semplice in parte occultata dal mantello e sorregge amorevolmente il piccolo Gesù mentre entrambi porgono morbide cinture di tessuto ad un piccolo gruppo di devoti.

La cintura da semplice oggetto di uso quotidiano diviene col tra-

scorrere del tempo un indicatore dello *status symbol* e, soprattutto, un emblema dai mutevoli significati che spaziano dall'ambito civile a quello religioso a seconda della foggia, del colore, dei materiali e dei personaggi che la ricevono o la indossano. In particolar modo nei dipinti a soggetto religioso il cingolo assume una duplice connotazione. Per gli agostiniani ed i francescani diviene motivo di autocelebrazione dell'ordine, mentre per i devoti è il segno concreto e tangibile dell'intercessione divina nei confronti di quel fedele che, nonostante si trovi in condizioni di disagio ed incertezza, mantiene inalterata la propria fede. Grande era il bisogno di protezione degli uomini in tempi in cui, mancando spiegazioni scientifiche, le malattie e le calamità naturali erano considerate punizioni divine, si cercava così di fronteggiare le disgrazie e gli imprevisti scegliendo un proprio protettore tra la folta schiera di santi o ricorrendo alla Madonna, considerata la mediatrice per eccellenza tra cielo e terra, unica – oltre a Gesù Cristo ed alcuni profeti – ad essere ammessa in Paradiso col proprio corpo.

REFERENZE FOTOGRAFICHE

figg. 1-2: Si ringraziano Ambrogio Geroldi e don Carlo Mussi per la concessione del materiale fotografico relativo a queste illustrazioni.

fig. 3: Annunziata Miscioscia.

NOTE

1. J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, *Dizionario dei simboli*, Milano 1999, p. 279.
2. V. DE BUZZACCARINI, *La Sartigianeria*, Monza 1985, p. 87.
3. J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, *Op. cit.*, p. 279.
4. G. MORONI ROMANO, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni*, Venezia 1842, p. 180.
5. J. BOUCHER, *La symbolique maçonnique*, Parigi 1953, p. 298, ripreso in: J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, *Dizionario dei simboli*, Milano 1999, p. 280.
6. L'addestramento del futuro cavaliere cominciava all'età di sette anni con mansioni di donzello, per poi passare - al raggiungimento dei quattordici anni - a scudiero (F. CUOMO, *Gli ordini cavallereschi*, Roma 1998, p. 257).
7. F. CUOMO, *Op. cit.*, p. 257.
8. V. DE BUZZACCARINI, *La Sartigianeria*, Monza 1985, p. 87; J. HALL, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, Milano 1996, p. 104.
9. G. MORONI ROMANO, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni*, Venezia 1842, p. 181; G. RIVA, *Sulla divozione della cintura*, in *Manuale di Filotea*, Bergamo 1890, pp. 92, 531; Enciclopedia cattolica, *Voce cingolo*, Roma 1948, V. III, p. 1678.
10. Enciclopedia cattolica, *Voce cingolo*, Roma 1948, V. III, p. 1678.
11. J. HALL, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, Milano 1996, p. 104.
12. Testimonianze dell'uso della cintura sono anche nell'*Esodo* (12) e nel *Levitico* (8).
13. I monaci di S. Basilio erano soliti dormire con indosso le proprie vesti strette in vita da una cintura (J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, *Dizionario dei simboli*, Milano 1999, p. 280).
14. Enciclopedia cattolica, *Voce cingolo*, Roma 1948, V. III, p. 1678.
15. E. BAIRATI, A. FINOCCHI, *Arte in Italia*, Torino 1988, V. II, p. 198 (fig. 351).
16. L'artefice ha lasciato firma e data nell'angolo inferiore sinistro: "F(A)B(RI)C(ATOR) SOLLICITUS LAUDEN(SIS) 1591".
17. La tela è poi passata agli Istituti di ricovero di Crema che dal luglio 1999 l'hanno concessa in deposito al Museo civico di Crema.
18. Il dipinto, a seguito del restauro eseguito da Ambrogio Geroldi nel 1994, è oggi pienamente leggibile negli elementi coloristici e stilistici. La veste di S. Agostino è, però, la zona maggiormente compromessa: venute meno le velature e le ombreggiature appare piuttosto omogenea ed informe.
19. G. LUCCHI, *Callisto Piazza, Fra Sollecito da Lodi ed il Romanino*, in "Il Nuovo Torrazzo", 8 febbraio 1975.
20. La stella allude alla cometa che, secondo la tradizione, sarebbe apparsa in cielo al momento della nascita di Nicola (J. HALL, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, Milano 1996, p. 300).
21. F. ZERI, *Dietro l'immagine*, Milano 1990, pp. 33-35.
22. Il Moro nel breve profilo dedicato all'Arisi sembra ignorare il dipinto cremasco (Cfr. *Pittura tra Adda e Serio. Lodi, Treviglio, Caravaggio, Crema*, Milano 1987, p. 112).
23. G. LUCCHI, *Callisto Piazza, Fra Sollecito da Lodi ed il Romanino*, in "Il Nuovo Torrazzo", 8 febbraio 1975.
24. C. ALPINI, *Scheda critica*, in *Gli Istituti di ricovero di Crema tra generosità storia ed arte*, Crema 1993, pp. 69-71.
25. Enciclopedia cattolica, *Voce Maria santissima*, Roma 1948, V. III, pp. 104 (foto), 115.
26. PSEUDO GIUSEPPE DI ARIMATEA, *Transito della Beata Maria Vergine*, XVII, XX.
27. A. CHASTEL, *La pala d'altare nel Rinascimento*, Milano 1993, pp. 134, 214.
28. Antonio Pierozzi (1389-1459), più noto - a causa della bassa statura - con l'appellativo di Antonino, appartiene all'ordine domenicano. Nel 1448, dopo essere stato priore in diversi conventi, viene nominato vescovo di Firenze, incarico che manterrà fino al termine della sua vita. Eccelle per l'incessante attività pastorale e la stesura di trattati di teologia, tra i quali si annovera la *Summa Theologica*. Viene canonizzato il 31 maggio 1523 (M. SGARBOSSA, *I santi ed i beati della Chiesa d'Occidente e d'Oriente*, Milano 1998, p. 267).
29. Nel periodo 1998-2000 il ciclo è stato sottoposto ad un lungo e delicato intervento di restauro.
30. A. CHASTEL, *La pala d'altare nel Rinascimento*, Milano 1993, p. 214.
31. G. BORA, *La cultura figurativa del Cinquecento a Crema e la decorazione a S. Maria della Croce*, in *La Basilica di S. Maria della Croce*, Crema, 1990, pp. 97-100.
32. Pubblicata in *I Pittori bergamaschi. Il Quattrocento*, Bergamo 1994, v. II, pp. 434, 452 (foto).
33. *Musei e gallerie di Milano: Museo Poldi Pezzoli. Dipinti*, Milano 1982, pp. 139, 357 (fig. 293).
34. La collocazione cronologica del dipinto è stata a lungo dibattuta dalla critica: dopo una prima datazione al secondo decennio del XVI secolo (A. PAOLUCCI,

- Benedetto Diana, in "Paragone", 1966, n. 199, p. 15) è stata anticipata al 1499-1500 (M. MARUBBI, *Vincenzo Civerchio*, Crema 1986, pp. 32-33, 73 nota 25) e poi differita al 1502 (L. GREMMO, *Arte minore a Santa Maria, il Santuario più amato dai cremaschi*, in "Il Nuovo Torrazzo", 15 aprile 2000).
35. La basilica a quell'epoca era sotto la giurisdizione della Diocesi di Cremona e passerà alla Diocesi di Crema solo dopo il 1580, anno in cui la città riuscirà ad ottenere un proprio episcopato.
 36. G. BORA, *La cultura figurativa del Cinquecento a Crema e la decorazione a S. Maria della Croce*, in *La Basilica di S. Maria della Croce*, Crema 1990, pp. 97-100.
 37. Tale novità iconografica rimane impressa nell'immaginario di Albrecht Durer durante il suo secondo viaggio in Italia (1505) e viene rielaborata nel pannello centrale del *Trittico Heller*, ove l'Assunzione e l'Incoronazione della Vergine vengono presentate simultaneamente. L'opera, distrutta da un incendio nel 1715, è nota grazie alla copia realizzata da Jobst Harrich nel 1509 prima che l'originale venisse consegnato al committente (E. PANOFSKY, *La vita e le opere di Albrecht Durer*, Milano 1983, pp. 161-165).
 38. G. RIVA, *Sulla divozione della cintura*, in *Manuale di Filotea*, Bergamo 1890, pp. 531-532.
 39. I Papi concedono ai devoti della cintura particolari benefici e dedicarono alla festa della cintura la Domenica successiva al 28 agosto, giorno di S. Agostino (G. RIVA, *op. cit.*, p. 531).
 40. G. LUCCHI, *La Diocesi di Crema*, Crema 1980, p. 248; P. SAVOIA, *Dalla prima organizzazione della nuova diocesi alla fine del dominio veneto*, in *La Diocesi di Crema*, Brescia 1993, p. 75.
 41. Già il Lavagnino (E. LAVAGNINO, *Iconografia*, in *Enciclopedia cattolica*, Voce *Maria santissima*, Roma 1948, V. III, p. 115) ipotizzava un collegamento iconografico tra la *Madonna del Rosario* e la *Madonna del Sacro Cingolo*.
 42. Gli appartenenti all'ordine francescano recavano il rosario appeso al cordone.
 43. I personaggi ritratti nella zona inferiore del dipinto appartengono probabilmente alla famiglia Tadini che fin dal XV secolo aveva vasti possedimenti a Vidolasco e si prendeva cura della chiesa. Nel 1482 i fratelli Clemente e Felice Tadini date le pessime condizioni dell'edificio dedicato ai SS. Faustino e Giovita ne finanziano la ricostruzione ed ottengono da Papa Sisto IV il diritto di patronato (A. ASCHEDAMINI, *Vidolasco*, Vidolasco s.d., pp. 95-102, 127-129).
 44. G. RIVA, *Instituzione ed Eccellenza del Rosario*, in *Manuale di Filotea*, Bergamo 1890, pp. 548-550.
 45. *Ibidem*, p. 548.
 46. C. GELAO, *Scheda critica*, in *Confraternite: arte e devozione in Puglia dal Quattrocento al Settecento*, catalogo della mostra, Napoli 1994, p. 225.
 47. G. RIVA, *Op. cit.*, p. 549; G. LOW, *Maria nella liturgia occidentale dal Medioevo ai giorni nostri*, in *Enciclopedia cattolica*, Voce *Maria santissima*, Roma 1948, V. III, pp. 101, 102.
 48. In Italia la prima confraternita del Rosario viene costituita a Venezia nel 1480 (C. GELAO, *Scheda critica*, in *Confraternite: arte e devozione in Puglia dal Quattrocento al Settecento*, catalogo della mostra, Napoli 1994, pp. 224-226).
 49. E. PANOFSKY, *La vita e le opere di Albrecht Durer*, Milano 1983, pp. 145-146.
 50. I grani piccoli corrisponderebbero alle rose bianche, alle *Ave Maria* ed ai *Misteri Gaudiosi*; i globi grandi rimanderebbero alle rose rosse, ai *Pater Noster* ed ai *Misteri Dolorosi*, mentre il filo che lega i grani indicherebbe la Fede Cristiana ed il *Credo* che si recita all'inizio ed alla fine del Rosario.
 51. J. HALL, *Op. cit.*, p. 269.
 52. Pubblicata in: E. PANOFSKY, *La vita e le opere di Albrecht Durer*, Milano 1983, fig. n. 157.
 53. A. CHASTEL, *La pala d'altare nel Rinascimento*, Milano 1993, pp. 228-229.
 54. Per ostacolare l'avanzare delle tesi dei protestanti si incoraggia la recita del Rosario ed in ogni chiesa parrocchiale si dedica un altare alla presentazione visiva del tema (J. HALL, *Op. cit.*, p. 270; G. ZANCHI, *Aspetti della situazione religiosa bergamasca dalla visita apostolica di S. Carlo (1575) alla fine del Seicento*, in *Il Seicento a Bergamo*, Bergamo 1987, p. 26).
 55. Si vedano le tele dedicate alla *Madonna del Rosario e Santi* di Carlo Ceresa conservate ad Almè (chiesa di S. Giovanni Battista, post 1630), Carona (chiesa di S. Giovanni Battista, 1640-50), Valnegrà (chiesa di S. Michele, 1640-50) e Serina (chiesa della SS. Trinità, 1650 ca.).
 56. Tale schema iconico è ripreso dalla *Madonna del Rosario* realizzata nel 1643 dal Sassoferrato (1609-1685) per la chiesa di Santa Sabina a Roma (cfr. C. GELAO, *Scheda critica*, in *Confraternite: arte e devozione in Puglia dal Quattrocento al Settecento*, catalogo della mostra, Napoli 1994, p. 281).
 57. C. ALPINI, *La parrocchia di S. Bernadino Crema*, Crema 1996, p. 40.
 58. Da alcune scene emerge però la mano del suo più stretto collaboratore Giovan Battista Botticchio (M. MARUBBI, *Gian Giacomo Barbelli*, in *L'estro e la realtà. La pittura a Crema nel Seicento*, catalogo della mostra, Crema 1997, p. 102).
 59. La critica (cfr. C. ALPINI, *La parrocchia di S. Bernadino Crema*, Crema 1996, p. 40) riferisce a Tommaso Pombioli alcuni dei *Misteri* della parrocchiale di

Torlino, ma, da queste scene pare emergere una forte incidenza di moduli stilistici derivanti dalla bottega di Gian Giacomo Barbelli, che inducono ad ipotizzare l'intervento di un anonimo artista dell'*entourage* barbelliano o al ricorso a fonti ispiratorie comuni (G. COLOMBO, *scheda di catalogazione*, Crema, Ufficio Beni Culturali).

60. G. RIVA, *Istruzione sull'Abitino del Carmine*, in *Manuale di Filotea*, Bergamo 1890, p. 520.
61. C. GELAO, *Scheda critica*, in *Confraternite: arte e devozione in Puglia dal Quattrocento al Settecento*, catalogo della mostra, Napoli 1994, p. 219.
62. Pietra che nella simbologia cristiana indica la purezza e la forza del regno di Dio (cfr. J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, *Dizionario dei simboli*, Milano 1999, p. 572).
63. J. CHEVALIER, A. Gheerbrant, *Op. cit.*, Milano 1999, pp. 511-515.
64. E. ROSSI, *Conoscere Soncino*, Soncino 1989, pp. 30-31.
65. J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, *Op. cit.*, Milano 1999, pp. 279, 280.
66. G.M. TOSCANO, *La vita e la missione della Madonna nell'arte. La Madre della Chiesa*, Parma 1990, p. 18.
67. G.M. TOSCANO, *op. cit.*, pp. 141-142, fig. 117.
68. L. CARUBELLI, *Mauro Picenardi*, Crema 1989, pp. 99, 245 (fig. 155).