Renzo Dionigi Filippo Maria Ferro

Non è la prima volta…

Epidemie e pandemie. Storie, leggende e immagini

Gli autori ringraziano l'amico Franco Orsi,
che con passione, grande impegno, rara professionalità
e raffinato gusto ha realizzato questo opuscolo.

R & F

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DELL'INSUBRIA

International Research
Center for Local Histories
and Cultural Diversities

Franco Orsi, art director
by Advanced Agency snc
via Cavour, 14 - 21100 Varese
www.francoorsifoto.it
© 2020

Renzo Dionigi Filippo Maria Ferro

Non è la prima volta…

Epidemie e pandemie.
Storie, leggende e immagini

R&F

Prefazione

ALMO COLLEGIO BORROMEO

"Non è la prima volta" ma accade. Accade che ci si dimentichi che la vita di ogni singola persona dipenda da quella degli altri. "Non è la prima volta" ma accade che in poche settimane un nemico invisibile renda visibile ciò che si era dimenticato. Così d'un tratto, l'idea di prendere le distanze, la convinzione di staccarci dal resto del mondo e la risolutezza di pensare prima a quelli di casa nostra, appaiono aspirazioni innaturali.

"Non è la prima volta" ma accade che una pandemia, come quella che l'intero nostro mondo sta vivendo ora, possa essere non solo causa di preoccupazione, angoscia e solitudine ma addirittura anche occasione per gesti di solidarietà inaspettata, gratuita e istintiva, come anche dimostra questo intenso studio, che il lettore ha tra le mani.

È il frutto dell'impegno spontaneo e generoso di due amici di lunga data, che uniscono alla formazione scientifica e alla pratica medica, una altrettanto rigorosa e profonda cultura storica e artistica e che hanno deciso, proprio adesso, nel caos dell'inquietudine, dell'incertezza e dell'isolamento quotidiano che il virus impone a tutti senza distinzioni, di regalare momenti di riflessione e di visione, certi che il connubio tra parole sapienti e immagini di rara bellezza possa dire molto alle menti affaticate e ai cuori oppressi.

I cari autori di questa raccolta di "storie, leggende e immagini" non ci propongono una ricetta di facile serenità o evasioni consolatorie, né una carrellata estemporanea di aneddoti storici e frammenti artistici da far scorrere per puro svago, ma una lettura e una visione intelligente del "morbo" nelle sue varie sfaccettature, come compagno di strada tanto terribile quanto "creativo", come condizione ciclica del vivere umano, che da secoli, nello sconvolgerne i ritmi e le abitudini di vita, ci sfida e mette a contatto singoli individui e intere popolazioni con la fragilità congenita dell'esistere, personale e sociale, e con la necessità di trovare risposte organizzative, pratiche ma anche risorse interiori per non perdere di vista la nostra umanità.

"Le epidemie hanno cambiato la storia": anche l'attuale epidemia lo farà. Non sappiamo ancora come, ma sta agendo in forme solo in parte inedite, come proprio questo libro dimostra attraverso un uso magistrale delle immagini pittoriche come utili documenti accanto alle fonti storiche e cronachistiche. Le forme dello

sgomento, della ricerca spasmodica della cura, le forme del senso di colpa, della preoccupazione morale, della penitenza, le forme del catastrofismo, della disperazione, del buio ma anche quelle luminose della carità, della speranza e della fede in se stessi o nel misterioso "Altro" da sé.

La dimensione mondiale del contagio ci fa scoprire tutti uguali, tutti fragili, tutti in pericolo. Le epidemie sono "democratiche", ci insegnano che l'uomo è uno e che è sempre lo stesso, nonostante il procedere della storia, della sua storia, nonostante il progresso della conoscenza del mondo e di se stesso, nonostante il tentativo di imbrigliare e sistematizzare tra tensioni irrazionali e tentazioni iper-razionalistiche, il senso di una fragilità che ci accompagna, che ci appartiene, che ci rende tutti uguali e che ci sollecita a trovare soluzioni, opportunità di salute e di salvezza per tutti.

È la grande sfida dell'essere uomini: sentirsi altro, rivolgersi all'altro, prendersi cura dell'altro. L'andare contro la logica della giungla, della sopravvivenza naturale e scontata del più forte, per custodire invece proprio la fragilità e per soccorrere la marginalità, anche attraverso gesti di coraggio, come quelli ispirati ed esemplari degli uomini autentici che sono i Santi. Gesti piccoli e grandi di dono di sé, in mille forme diverse e tutte degne di essere sperimentate: dono di tempo, di atti, di idee, di saggezza, di condivisione, di solidarietà, di compassione, di preghiera, di memoria, di sollecitudine.

"Non è la prima volta" ma non basta che accada.

Dobbiamo essere noi a trasformare anche questo tempo in un dono, come hanno fatto i due autori di questo testo, ai quali va il nostro grazie di compagni di strada, di lettori e persino di amici.

"Non è la prima volta" ma ogni volta stupiscono!

Alberto Lolli
Rettore Almo Collegio Borromeo
Pavia

Indice

V Prefazione - Alberto Lolli
1 Perché scriver di peste, proprio ora
5 Una storia ancora attuale
8 Miniature medievali
18 Il Caladrio
22 I quattro Cavalieri dell'Apocalisse
25 «A peste, fame et bello libera nos Domine»
27 Santa Rosalia
30 San Rocco patrono degli appestati
42 San Rocco di Tanzio da Varallo
43 L'Elemosina di san Rocco di Annibale Carracci
46 Un eroico soldato e un misero pellegrino
50 San Carlo Borromeo e la peste
52 Le prime immagini devozionali
54 Gli affreschi di Nebbia e Zuccari nel Collegio Borromeo di Pavia
56 I teleri del Duomo di Milano
59 Altre storie dipinte e scolpite
70 «Vasi di terracotta» e «trufferie di parole»
76 Il Novecento e la «Spagnola»
84 Monili subdoli e crudeli
89 Conclusioni
91 Note e Bibliografia

Perché scriver di peste, proprio ora

Il mondo greco-romano attribuì l'origine delle epidemie, le definiamo *pandemie* se estese in più parti del nostro mondo, a miasmi, ovvero alle esalazioni malsane, particolarmente quelle che emanano da sostanze organiche in decomposizione (cadaveri, acque stagnanti). La teoria era stata avanzata dal medico greco Ippocrate nel V secolo a.C. e fu poi rielaborata e deformata nei secoli successivi con l'introduzione di cause come influssi astrali, cosmici, anche demoniaci.

È stato Max Joseph von Pettenkofer, chimico e igienista bavarese dell'Ottocento, a darne un'interpretazione naturalistica su base sperimentale. L'idea di Ippocrate e le teorie di Pettenkofer sono ormai tramontate, anche se tuttora si continui a ritenere che lo sviluppo delle epidemie subisca un'influenza indiretta di animali, terreno, acqua, aria, stagioni e climi. All'idea 'miasmatica' si contrappone quindi l'idea 'contagionistica', che era già stata sostenuta tra Quattro e Cinquecento da Girolamo Fracastoro. Il grande medico umanista che fu anche filosofo, astronomo, geografo e letterato italiano, professore all'Università di Padova – allora si poteva insegnar di tutto – fu il primo a ipotizzare e verificare che le infezioni fossero dovute a germi portatori di malattia, con la capacità di moltiplicarsi nell'organismo e di contagiare altri attraverso la respirazione o altre forme di contatto (fig. 1).

Le epidemie hanno cambiato la storia: dalla più remota antichità, le civiltà hanno dovuto affrontare varie ondate epidemiche che si sono spesso protratte per molti anni. Le più tristemente famose in Europa sono la peste, il colera, il vaiolo e il tifo. Accompagnando le carestie e le guerre, fluttuando con i grandi periodi di freddo, queste malattie contagiose hanno imperversato una dopo l'altra – o contemporanea-

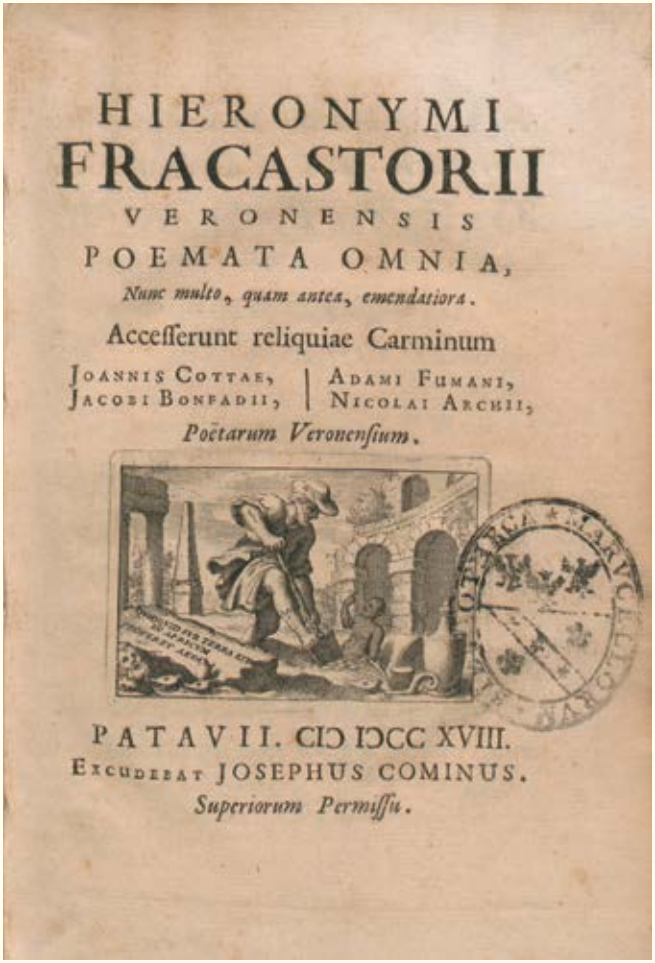

HIERONYMI
FRACASTORII
VERONENSIS
POEMATA OMNIA,
Nunc multo, quam antea, emendatiora.
Acceſſerunt reliquiae Carminum
JOANNIS COTTAE, | ADAMI FUMANI,
JACOBI BONFADII, | NICOLAI ARCHII,
Poëtarum Veronenſium.
PATAVII. CIↃ IↃCC XVIII.
EXCUDEBAT JOSEPHUS COMINUS.
Superiorum Permiſſu.

Fig.1 *Hieronymi Fracastorii Poemata Omnia* (1718)

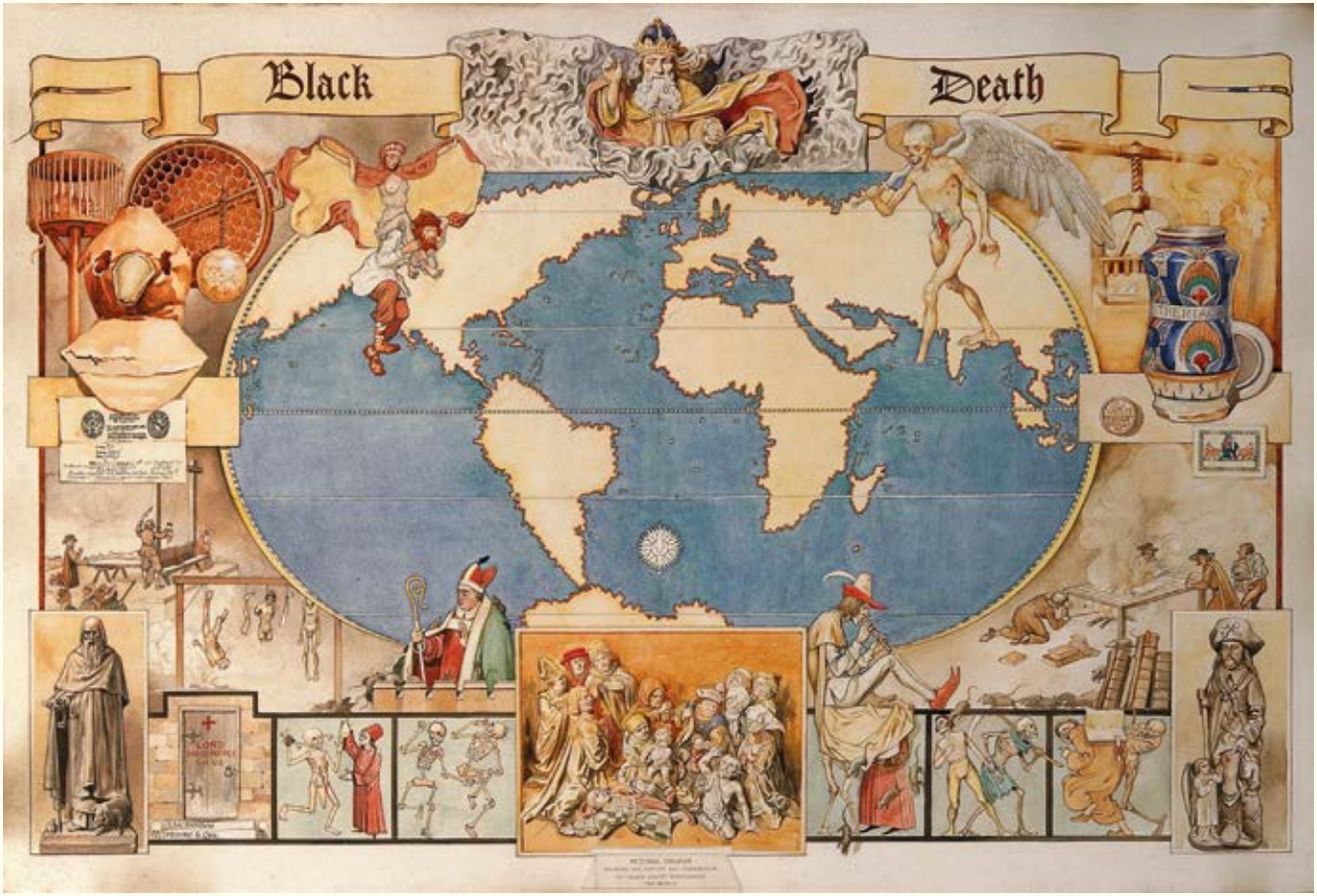


Fig. 2 Munro Scott Orr, 1910 circa, *Storia e diffusione della peste nel mondo*, Collezione privata

mente – apparendo e scomparendo con il trascorrere dei secoli.

L'umanità nella sua storia ha vissuto tante epidemie. Le due più note e, forse, più gravi, sono la peste nera del 1348 e la Spagnola del secolo scorso (fig. 2). Della peste nera medievale sono giunte a noi solo testimonianze manoscritte, accessibili solo ad alcuni esperti paleografi; solo 'alcuni', perché anche fra loro v'è chi sa leggere i codici del Trecento, altri solo quelli del Quattrocento e così via. Anche Petrarca, faro di tutta l'intelligenza italiana trecentesca, dall'alto della sua concezione aristocratica della cultura scritta, nutrì una forte insofferenza per i sistemi di scrittura dell'Europa del suo tempo. Elogiava piuttosto la *maiestas* dei codici nella scrittura 'vetusta': era la carolina, da lui apprezzata, in codici del X e XI secolo, come *castigata et*

clara. Tre furono le invenzioni calligrafiche medievali: la *carolina* dei «libri catholici» patrocinati da Re Carlo e dal suo entourage; la *gotica*, espressione della modernità in termini per un verso stilistici, per altro intellettuali; l'*antiqua*, un ritorno all'indietro.

Per fortuna nostra, del tutto incapaci di decifrare e affrontare la lettura dei non pochi codici giunti a noi, non sempre accessibili nelle nostre ben fornite biblioteche storiche, pur rendendoci conto che alla *penna d'oca* e agli inchiostri degli scribi d'allora, nel secolo scorso la bella calligrafia è stata abbandonata dai nostri figli per scrivere con *zampa di gallina* e *biro*, per fortuna questi codici manoscritti sono 'illuminati' da miniature – immagini – che meglio chiariscono, per il profano illetterato, il significato del testo.

In effetti, tornando a epidemie e pandemie dell'antichità e del Medioevo, sono le miniature di questi codici che testimoniano inconfutabilmente la veridicità di situazioni, tradizioni, consuetudini ed effetti delle più gravi malattie contagiose che si sono succedute nei tempi.

Il presente opuscolo – sia detto subito – non ha alcuna pretesa di addentrarsi dottamente nei meandri di storia, letteratura e scienza di epidemie e pandemie, ma vuol solo distrarre il lettore, frastornato in questi mesi e giorni dal perseverare delle sconcertanti e confuse notizie relative alla pandemia da SARS-CoV-2 (un virus che non è mutato in questi primi mesi di contagio, ma che ha già cambiato nome due volte!), e molto probabilmente in uno stato di segregazione coatta tra le mura domestiche.

«Distrarsi come?» Si dirà. Ricordando e proponendo immagini di opere d'arte che in epoche diverse e con finalità e stili distinti hanno raffigurato scene, protagonisti ed effetti delle più tristemente famose epidemie. Si tratta di un'iconografia talmente vasta, che per citare alcune tra le opere più famose ci poniamo dei limiti del tutto arbitrari e che fanno riferimento esclusivamente alla rappresentazione della *Peste* – incluse pestilenze, carestie, santi protettori, danze macabre, cavalieri dell'Apocalisse *et alia* – seguendo un ordine stravagante, dettato da ciò che ci è venuto in mente di volta in volta. Non ci stiamo rivolgendo a storici dell'arte, ma a gente curiosa che in questi giorni di reclusione vuol sfogliare – se non ha voglia di leggere – un opuscolo che purtroppo ricorda che le epidemie tutte, le pestilenze in questo caso, hanno coinvolto e sempre coinvolgeranno poveri e benestanti, mendicanti e persone meglio nutrite, vestite e alloggiate.

Non sappiamo se per eccesso di zelo o per valutazioni, ahimè, statistico-scientifiche – lo diciamo da medici pratici, accademici 'emeriti' certamente solo per questioni anagrafiche – ma è evidente che per i cosiddetti *media* più moderni (radio, televisione, internet, *whatsapp*) – l'inattesa travolgente ondata dell'"incoronata invasione virale' sembra porre quasi esclusiva attenzione alla fragilità delle persone anziane «dagli ottanta in su», responsabili dell'esponenziale incremento della curva della mortalità in Italia di questa malattia. Quasi fosse nostra colpa se l'Italia detiene il numero degli ultracentenari e che la crescita della nostra longevità sia costante. A proposito, sapete che i nomi più comuni tra gli appartenenti a questo speciale *club* degli ultracen-

tenari sono Giuseppe e Maria? Scusate la digressione, ma per noi è una novità!

Bene, molti di questi fragili vecchietti, alla cui schiera orgogliosamente apparteniamo, pensando agli altri, figli, nipoti, amici – nemici non ne abbiamo, anche se altri potrebbero considerarci tali – sono rinchiusi tra le mura domestiche e pensano agli altri, a modo loro: chi meditando in silenzio – i più saggi –; chi dando una mano in casa – cosa mai fatta prima –; chi dando retta alla moglie – difficile un tempo, quasi normale ora –; chi, non avendo *penna d'oca* e pur avendo buona calligrafia, s'impasta davanti a un monitor del computer, costringendolo a trascrivere pensieri emozioni, ricordi, ma pur sempre pensando o illudendosi di far bene anche agli altri.

Peraltro, la reclusione coatta a cui ripetute ordinanze ci hanno costretto non può evitare che questo sia il momento non solo di distrarsi, ma, anche facendo ricorso a immagini di epidemie e di pandemie di tempi ormai lontani, di riflettere sul fatto che ogni momento di sofferenza comune comporta paura, improvvisa solitudine, regole di convivenza, adozione di un linguaggio che possa unire ricchi e poveri e non irrilevanti quesiti sul senso della vita e della morte. Oggi, medici, sirene di ambulanze, protezione civile, letti di rianimazione, zone rosse, vie deserte, divieti di assembramento, 'distanziamento sociale', senzatetto, sequenze televisive, ingerenze e prepotenze politiche hanno tangenze comuni con lo sgomento, i giacigli, l'isolamento, le gelide capanne, i riti, i membri delle confraternite, le manifestazioni di costrizione pubblica, le grida dei magistrati delle pesti carliane e manzoniane.

Le comunità colpite dal SARS-CoV-2 si comportano come nel XVI e XVII secolo: soccorrono i malati e seppelliscono i morti. L'imprescindibile dramma della morte è ancora la *damnatio mortis*. Oggi manca il Santo con i suoi miracoli e le processioni per le vie deserte (non è dimostrato che abbiano influito positivamente), ma la fede o la rassegnazione (qualcuno la identifica con il fatalismo), la generosità e la speranza di salvezza continuano, a prescindere delle valutazioni statistiche dei *plateau* o dei picchi o degli 'altopiani' e 'pianerottoli' delle curve epidemiologiche che quotidianamente i media ci propinano. Tutti i nostri cari e tanti amici del mondo della scienza – a cui abbiamo creduto di appartenere – virologi e infettivologi ce ne vorranno per questa scettica premessa, ma rimane la consolazione che nessuno di loro leggerà mai questo opuscolo.

Una storia ancora attuale

La peste è stata narrata con dovizia di particolari da innumerevoli storici e romanzieri: la prima pandemia (Peste di Giustiniano) ha flagellato l'Impero romano d'Oriente, tra il 541 e il 544 durante il regno di Giustiniano ed è stata raccontata da Procopio da Cesarea. La seconda pandemia (Peste nera) è certamente la più famosa e devastante; iniziò nella metà del XIV secolo e, importata dal nord della Cina, si diffuse in fasi successive alla Turchia, Grecia ed Egitto, giunse in Sicilia nel 1347 e si trasmise da sud a nord raggiungendo Inghilterra, Irlanda e Scozia. Scomparve per un certo periodo di tempo, ma a partire dal 1480 si ripresentò ogni 15-20 anni circa. Nonostante l'adozione di nuovi accorgimenti, sino al 1720 la peste continuò a ripresentarsi e a mietere vittime. Nel 1630 l'Italia fu colpita da una grave epidemia di peste (raccontata anche dal Manzoni nei *Promessi sposi*). Portato dalle truppe tedesche, il morbo si diffuse gradatamente da nord verso sud provocando effetti catastrofici e difficoltà d'ogni genere per medici, chirurghi, ufficiali sanitari che dovettero affrontarlo: quanti insomma erano deputati a governare l'emergenza trovandosi privi di conoscenze, di cure plausibili, di mezzi adeguati ma anche, ciò che è peggio, della collaborazione dei cittadini. I governanti e la sanità di allora furono alle prese con furbizie, ignavie e riottosità dei cittadini e con il nemico invisibile che ne mieteva le vittime: una parabola che potrebbe adattarsi a ciò che stiamo osservando e subendo oggi.

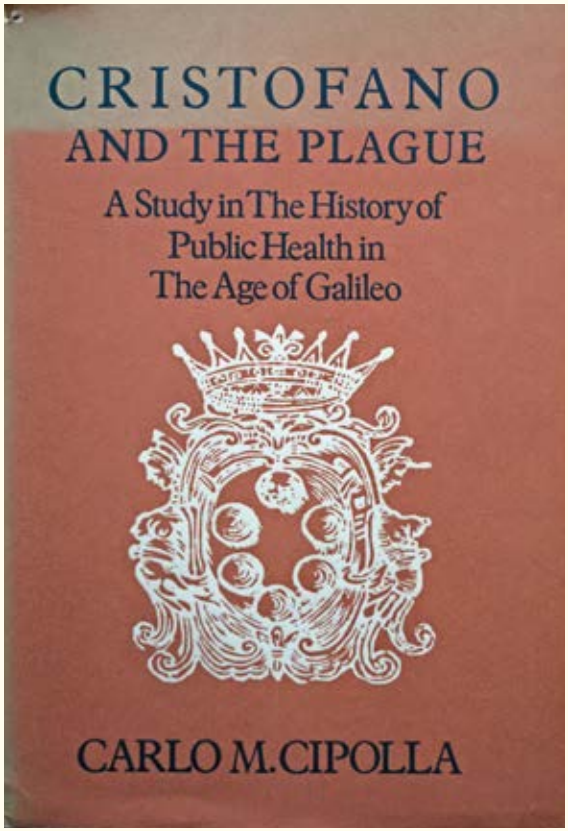


Fig. 3 Carlo M. Cipolla, prima edizione in inglese di *Cristofano and the plague*, 1973

Questa peste del 1630 è raccontata, sulla scorta dei documenti del tempo, da Carlo M. Cipolla nel suo saggio *Cristofano e la peste*, in cui, ironico e lucido, con stile narrativo quasi colloquiale, riesce a tradurre in discorsi persuasivi, 'parlando con i numeri', talora con un umorismo sottile, i problemi tecnici e statistici (fig. 3).

Durante questa peste le grandi città avevano istituito l'Ufficio di Sanità che prontamente nominò degli «officiali di sanità», i quali, in mancanza di ogni conoscenza in materia di vaccinazione, preghiere e processioni a parte,

si resero conto che il cordone sanitario era la sola misura preventiva a cui ci si potesse aggrappare. Una delle prime iniziative fu di stabilire due linee di difesa: una ai confini del territorio, ai valichi delle montagne, l'altra alle porte delle città. Imposero l'obbligo delle «bollette» o passaporti sanitari per chiunque si muovesse dalla località di residenza e sbarramenti a tutte le porte delle città. Ritennero che un cordone sanitario fosse un provvedimento necessario, ma raramente sufficiente, soprattutto se l'agente patogeno è sconosciuto e invisibile, se il vettore animale non è sospettato e se le guardie sono ignoranti e poco scrupolose. I medici e i chirurghi erano molto incerti sulla diagnosi e, nel dubbio, l'amministrazione preferiva non pronunciarsi a causa delle conseguenze economiche che il riconoscimento ufficiale della peste avrebbe comportato.

I governatori e i loro Officiali, dimostrando un ingiustificato ottimismo, tranquillizzavano la popolazione affermando che «le recenti piogge, rinfrescando l'aria, avrebbero certamente avuto benefici effetti». Per citare un esempio delle tante ordinanze che con esemplare precisione e concisione venivano emesse nelle grandi città, gli ufficiali fiorentini, il 20 settembre del 1630, pubblicarono:

> Ordinerete subito che le persone della sua famiglia si serrino nella casa dove è morto, che le robbe dove è stato il malato e morto si separino dalle altre. La porta della casa per di fuori si spranghi. La famiglia del medesimo morto si alimeneti dandogli i viveri per le fenestre. E si faccia diligenza che non possino escire di detta casa da nessun luogo. La spesa si facci tutti della famiglia a ragione di un giulio il giorno. La somministri il camerario che paga le guardie per la sanità, che anco questa lì serà menata buona. Il tutto si faccia et eseguisca subito. E voi darete avviso di quanto sopra[1].

Con il diffondersi del morbo, diveniva sempre più evidente l'inadeguatezza del numero e delle condizioni degli ospedali e la necessità quindi di trasformarne alcuni in lazzaretti o di edificarne de nuovi.

Anche duchi e granduchi si resero presto conto che ricorrere alla Maestà di Dio, probabilmente occupato in altre faccende, all'intercessione della Beatissima Vergine e dei Santi, non fosse sufficiente a spegnere il contagio, nonostante ciò, ritenevano che prediche e processioni potessero servire a imbonire il Padre eterno, placare la sua ira e quindi magari contribuire a porre fine all'epidemia. I medici fisici condotti e i medici fisici con professione privata non avevano praticamente efficacia alcuna, solo il chirurgo, incidendo un bubbone suppurante, poteva alleviare dolori atroci e magari affrettare la guarigione del paziente.

L'epidemia non dava segni di remissione e, dopo mesi di sforzi estenuanti, di interminabili discussioni, di spese non indifferenti, si aveva la netta sensazione che tutto stesse per andare in fumo. Un momento penoso nella vita in cui molti, forse tutti, ebbero l'impressione che questo dannato mondo, con il diavolo suo strumento e alleato, girasse storto e che non ci fosse nulla che lo potesse raddrizzare.

Gli ufficiali sanitari erano sempre alle prese con conflitti, abusi, violazioni di regolamenti, beghe meschine,

una serie infinita di difficoltà e di problemi, e loro stessi furono colti da un disperato senso di frustrazione.

Un'epidemia di peste non costituiva soltanto una tragedia umana; era anche un disastro economico. Mercanti e artigiani erano i più colpiti non solo per la contrazione del mercato locale ma anche e soprattutto perché i blocchi sanitari paralizzavano comunicazioni e commerci con i mercati esterni. Michel Foucault apre il famoso capitolo di *Sorvegliare e punire* dedicato al Panottico, il carcere ideale progettato nel 1791 da Jeremy Bentham, con una descrizione bellissima e minuziosa delle misure amministrative e di polizia da adottare nel caso di un'epidemia di peste.

> Ecco, secondo un regolamento della fine del secolo XVII, le precauzioni da prendere quando la peste si manifestava in una città. Prima di tutto una rigorosa divisione spaziale in settori: chiusura, beninteso, della città e del «territorio agricolo» circostante, interdizione di uscirne sotto pena della vita, uccisione di tutti gli animali randagi; suddivisione della città in quartieri separati, dove viene istituito il potere di un intendente.
>
> Ogni strada è posta sotto l'autorità di un sindaco, che ne ha la sorveglianza; se la lasciasse, sarebbe punito con la morte. Il giorno designato, si ordina che ciascuno si chiuda nella propria casa: proibizione di uscirne sotto pena della vita. Il sindaco va di persona a chiudere, dall'esterno, la porta di ogni casa; porta con sé la chiave, che rimette all'intendente di quartiere; questi la conserva fino alla fine della quarantena.
>
> Ogni famiglia avrà fatto le sue provviste, ma per il vino e il pane saranno state preparate, tra la strada e l'interno delle case, delle piccole condutture in legno, che permetteranno di fornire a ciascuno la sua razione, senza che vi sia comunicazione tra fornitori e abitanti; per la carne, il pesce, le verdure, saranno utilizzate delle carrucole e delle ceste. Se sarà assolutamente necessario uscire di casa, lo si farà uno alla volta, ed evitando ogni incontro.
>
> Non circolano che gli intendenti, i sindaci, i soldati della guardia e, anche tra le cose infette, da un cadavere all'altro, i "corvi" che è indifferente abbandonare alla morte: sono «persone da poco che trasportano i malati, interrano i morti, puliscono e fanno molti servizi vili e abbietti». Spazio tagliato con esattezza, immobile, coagulato. Ciascuno è stivato al suo posto. E se si muove, ne va della vita, contagio o punizione.
>
> Ciascuno chiuso nella sua gabbia, ciascuno alla sua finestra, rispondendo al proprio nome, mostrandosi quando glielo si chiede: è la grande rivista dei vivi e dei morti. Alla peste risponde l'ordine. La sua funzione è di risolvere tutte le confusioni: quella della malattia, che si trasmette quando i corpi si mescolano; quella del male che si moltiplica quando la paura e la morte cancellano gli interdetti[2].

Miniature medievali

Le miniature dei codici medievali ci inducono a ritenere che il «severo flagello» fosse stato mandato dall'Onnipotente, ma, alcuni dotti iniziavano a sospettare che l'origine del disastro potesse non essere l'ira divina, ma, più semplicemente bacilli, topi, pulci e pidocchi, rane, insomma, animali di ogni genere. Intuizioni più che teorie, alcune delle quali fanno riferimento all'origine della Pasqua ebraica.

Un manoscritto spagnolo della seconda metà del Trecento, il *Golden Haggadah*, scritto in ebraico e usato per raccontare la storia della Pasqua ebraica, è uno dei manoscritti più lussuosi mai creati per le sue raffinate miniature dipinte e indorate. Sebbene il *Golden Hagaddah* abbia uno scopo pratico, è anche una rara opera d'arte che mette bene in evidenza la ricchezza dei suoi proprietari. Nel verso del foglio 12 sono raffigurati quattro riquadri: nel primo in alto a sinistra si notano gli egiziani e i loro animali afflitti da bolle dolorose dovute a pidocchi, nel secondo un'invasione di rane, nel terzo la pestilenza che uccide gli animali domestici e, infine, gli animali selvatici (lupi, leoni, scoiattoli, faine) che invadono la città (figg. 4 -7).

Fig. 4 *Golden Haggadah,* circa 1350, Ms Additional 27210, f. 12v, *Plague of lice,* British Library

Per una corretta interpretazione di questi quattro eventi, si ricorre alla Bibbia, quando Dio era apparso a Mosè in un roveto ardente – che pur bruciando non si consumava – e gli aveva ordinato di tornare in Egitto per «fare uscire» i figli di Israele dal giogo degli egiziani, promettendo che gli sarebbe sempre stato vicino e che avrebbe inviato al suo fianco il fratello Aharon perché lo aiutasse. Il Faraone non prese in nessuna considerazione la richiesta di Mosè di lasciare andare il popolo di Israele, nonostante questi avesse messo in guardia della potenza del 'Dio di Israele'.

Si riversarono allora sull'Egitto dieci pestilenze con effetti devastanti su tutto il paese: le acque del

Nilo e di tutte le sorgenti dell'Egitto si trasformarono in sangue; seguì un'invasione di rane, poi quella di una quantità di insetti dannosi; sopravvenne quindi un'invasione di ogni genere di bestie feroci che fecero strage di uomini e di bestiame. Invano lo stesso popolo egiziano chiese al Faraone di lasciar libero il popolo ebraico per ottenere la cessazione dei flagelli: in un primo momento il Faraone premetteva di obbedire alla volontà divina ma, non appena la piaga cessava, si rifiutava di mantenere la promessa.

La gravità delle pestilenze si fece sempre più intensa: gli egiziani ne furono colpiti, ricoperti di bubboni, investiti da terribili tempeste, invasi da una miriade di locuste e infine da una profonda oscurità che coprì per giorni e giorni l'Egitto, senza mai lasciar spazio a uno spiraglio di luce. L'ultima pestilenza fu terribile: l'angelo della morte, in una livida notte di terrore, si aggirò fra le case degli egiziani colpendone a morte tutti i primogeniti, anche quello del Faraone. Il Faraone fu così costretto, infine, a dare agli ebrei il permesso di lasciare l'Egitto.

Fig. 5 *Golden Haggadah,* circa 1350, Ms Additional 27210, f. 12v, *Plague of frogs,* British Library

Fig. 6 *Golden Haggadah,* circa 1350, Ms Additional 27210, f. 12v, *Plague of murrain,* British Library

Fig. 7 *Golden Haggadah,* circa 1350, Ms Additional 27210, f. 12v, *Plague of wild beasts,* British Library

Immagini ancor più raffinate e narrative si trovano nella *Cronaca del mondo* (*Weltchronik*) di Rudolf von Ems, poeta medievale tedesco, nativo della Svizzera, vassallo del signore di Montfort nel Vorarlberg, morto nel 1254 in Italia, ove si era recato al seguito di Corrado IV. Nella *Weltchronik*, rimasto incompiuto, sembra che l'autore abbia più lo scopo di edificare e di istruire che di dilettare. Vaste furono la sua dottrina e le sue ricerche, con una raccolta di fonti latine dell'antichità classica e della storia biblica in materia, interpretate secondo i criteri della cultura medievale. Composto per incarico di Corrado IV, la *Weltchronik* contiene la storia del Vecchio Testamento fino a Salomone, unitamente a quella dei popoli pagani, con qualche digressione geografica; ebbe fino all'epoca di Lutero una voga straordinaria e fu, si può dire, la sola fonte da cui il ceto laico in Germania attingesse la conoscenza del Vecchio Testamento.

La *Vita della Vergine Maria* del fratello Philipp (*Christherre-Chronik*) e una cronaca di Jansen Enikel completarono la cronaca di Rudolf. La versione della *Weltchronik* del Getty Museum e di cui si espongono le miniature, è un grande libro, di quindici centimetri di spessore, copiato e miniato tra il 1400 e il 1410. Delle molte versioni sopravvissute di questo importante esempio di letteratura tedesco medio-alta, la copia del museo è la più sontuosamente decorata, contenendo più di 380 miniature. Colori vivaci, pennellate audaci e intensità psicologica caratterizzano le immagini del libro. Nelle figg. 8-11 sono raffigurate le pestilenze dovute all'invasione di rane e vermi, alla morte di bestiame, all'invasione di locuste e alla pestilenza da sorci.

Fig. 8 *Weltchronik*, 1400-1410, Ms. 33 (88.MP.70), f. 74, *Plague of frogs and Maggots*, Getty Museum

La sepoltura di morti per peste è raffigurata dal miniaturista Pierart dou Tielt nel *Tractatus quartus* dell'abbate Gilles Li Muisis (Tournai, c. 1353, Bibliothèque Royale de Belgique). Gilles Li Muisis (o Le Muiset) è stato uno storico e poeta francese. Nato probabilmente a Tournai, nel 1289 entrò nella sua città natale nell'abbazia benedettina di San Martino, ne divenne priore nel 1327 e abate quattro anni più tardi. Gilles scrisse due crona-

Fig. 9 *Weltchronik*, 1400-1410, Ms. 33 (88.MP.70), f. 75, *Catlle Plague and Hail Storm*, Getty Museum

che in lingua latina, *Chronicon majus* e *Chronicon minus*, in cui trattò la storia del mondo, dalla sua creazione fino al 1349. Queste opere, ampliate successivamente da un altro scrittore al fine di includere anche gli anni fino al 1352, sono di particolare interesse per aver permesso di ricostruire la storia della Francia settentrionale e delle Fiandre nella prima metà del XIV secolo.

Al foglio 24v Pierart dou Tielt raffigura, con finezza e virtuosismo originali, la popolazione di Tournai mentre seppellisce nel 1349 le vittime della peste; se in altri codici emergeva come un divertente caricaturista, qui con tratti essenziali riesce a raffigurare i volti tristi, affaticati, impauriti, sofferenti e dolenti di una popolazione che sembra ormai rassegnata, delusa al limite delle sue energie fisiche e psichiche. Il 'sacro' è assente, non è una processione o una cerimonia religiosa, è una faccenda sbrigativa, un doloroso rito quotidiano (fig. 12).

Fig. 10 *Weltchronik*, 1400-1410, Ms. 33 (88.MP.70), f. 75v, *Plague of Grasshoppers*, Getty Museum

Fig. 11 *Weltchronik*, 1400-1410, Ms. 33 (88.MP.70), f. 153, *Mouse Plague*, Getty Museum

In Europa, e forse anche in altri continenti, la carestia ha sempre preceduto il contagio.

Ci ricorda il Manzoni che «corpi affetti e preparati dal disagio e dalla cattiva qualità degli alimenti, dall'intemperie, dal sudiciume, dal travaglio e dall'avvilimento» e, s'aggiunga, «una gran perversità della stagione: piogge ostinate, seguite da una siccità ancor più ostinata, e con essa un caldo anticipato e violento», sono le premesse per una situazione di nutrizione che provoca inedia o gravi malattie. In effetti, in Europa le più gravi pestilenze, nella maggior parte dei casi, sono state precedute da condizioni climatiche avverse, conflitti armati che sono durati a lungo, distruzione dei raccolti, scomparsa dell'acqua, falcidia di mandrie e greggi.

Jean de Wavrin, militare, scrittore e bibliofilo attivo nella regione di Lilla, scrisse nella seconda metà del Quattrocento *Anciennes et nouvelles chroniques d'Angleterre*, un codice splendidamente colorato dal cosiddetto *Master of the London Wavrin*. In questa cronaca delle vicende antiche e medievali inglesi, Jean de Wavrin descrive anche la Grande carestia del 1315-1317, la prima di una serie di crisi che su vasta scala colpirono soprattutto il Nord Europa. L'Inghilterra, il regno più prospero colpito dalla Grande carestia, subita nel 1315-1317, 1321, 1351, 1369, e oltre.

Fig. 12 Gilles Li Muisit, *Tractatus quartus*, circa 1353, MMP162, f. 24v, *La popolazione di Tournai mentre seppellisce nel 1349 le vittime della peste*, Bibliothèque Royale de Belgique

La maggior parte della popolazione non aveva abbastanza da mangiare, sopravvivere era un affare brutale e relativamente breve, per cui ci si poteva considerare vecchi già a 30 anni. Impressionante è la miniatura al foglio 187 (fig. 13) del codice. La pochezza (ai limiti della monocromia) e la tonalità dei colori già creano un ambiente triste e di rassegnata amarezza, il verde pallido delle colline in primo piano impallidisce sempre più in profondità; in riva a un lago, tra alberi, anch'essi esili e gracili, si intravvedono le rovine di un grigio castello, probabilmente travolto da recenti battaglie. Nei sentieri, uomini e donne, con vesti di un colore livido, tra il plumbeo e il verdastro, e comunque non bello, privi di forza e stremati, piangono accanto a un loro caro, caduto sul selciato, che li ha lasciati per sempre. Alla scena straziante assistono da lontano, con mestizia, uo-

mini e donne assorti in tristi pensieri, preoccupati del loro futuro; un altro piccolo gruppo, non indifferente, si allontana portando nel sacco e nel cesto scorte di cibo raccolte non si sa come e dove. La cassa sulle spalle dell'ultimo uomo sulla destra potrebbe contenere anche il corpo di una delle tante vittime. Nel porticciolo, tre barche sono abbandonate, non segni di vita a bordo, forse anche la pesca non ha dato i suoi frutti. Una figurazione incisiva, carica di rassegnazione, priva di speranza.

Fig. 13 Jean de Wavrin, *Anciennes et nouvelles chroniques d'Angleterre*, dopo il 1471 prima del 1483, Royal 15 E IV, f. 187, *Deaths from famine*, British Library

Sono immagini dall'indiscutibile valore storico e artistico, ma non danno informazioni 'cliniche' sulla malattia, ovvero la peste.

La digitalizzazione delle immagini storiche delle malattie e la loro ampia disponibilità su Internet si configura come un notevole vantaggio per l'istruzione e la ricerca, ma può presentare conseguenze indesiderate, tra cui la falsa rappresentazione di malattie infettive, trattandosi di immagini medievali realizzate da persone che non erano medici, le cui intenzioni, forse, non erano quelle di trasmettere informazioni di carattere medico.

Ciononostante, diverse di queste immagini storiche sono state etichettate come raffigurazioni della peste, senza conferma di prove artistiche e testuali che dimostrino che non lo sono. Lasciamo da parte per un istante la scienza medica e atteniamoci all'interpretazione iconografica e alla tradizione per presentare due immagini tra le più rappresentative in questo contesto.

L'*Omne Bonum* (*Circumcisio-Dona Spiritui Sancti*) è il secondo volume di un codice scritto in corsivo gotico tra il 1360 e il 1375 dallo scriba inglese James le Palmer. Nel 1996 Lucy Freeman Sandler, medievista e professore di Storia dell'arte alla New York University, afferma che l'immagine miniata al foglio 301 del manoscritto rappresenta un gruppo di chierici affetti da lebbra mentre ricevono istruzioni dal loro vescovo. Il volto dei quattro giovani è deturpato da macchie brune che, pur non essendo la caratteristica clinica principale della

peste, erano alcuni dei segni corporei che occasionalmente potevano comparire. Da allora, questa immagine è diventata una delle icone più diffuse non solo di lebbra ma anche di peste; la didascalia del catalogo della British Library conferma: *Clerics with leprosy receiving instruction from a bishop*.

In un originale e curioso intervento su una delle più prestigiose riviste mediche (*The Lancet Infectious Diseases*, 10 agosto, 2016), i due infettivologi Lori Jones e Richard Nevel – non sappiamo quanto esperti di lepromatosi e peste – sono convinti che non si tratti di peste, innanzi tutto perché le macchie brune non sono segno di peste, inoltre, perché i giovani chierici, per nulla emaciati, stanno in piedi, non sono sofferenti ma quasi paffuti e gesticolano animatamente. Sono osservazioni sufficienti per escludere la peste? Dal canto suo la *British Library* non ha cambiato idea e nella didascalia dell'immagine ha mantenuto il termine *leprosy* (fig. 14). Per chiarirci le idee ci siamo rivolti a Don Lisander, che di peste si intendeva, il quale così descrive don Rodrigo appestato, alla fine dei suoi giorni nel suo 'covile' nel Lazzaretto di Milano: «Stava l'infelice, immoto; spalancati gli occhi, ma senza sguardo; pallido il viso e *sparso di macchie nere*». Altrove scrive di «foruncoli nigricanti»!

Fig. 14 James le Palmer, 1360-1375, *Omne Bonum (Circumcisio-Dona Spiritui Sancti)*, Royal 6 E VI, f. 131, *Clerics with leprosy receiving instruction from a Bishop*

Un caso simile è l'immagine di peste bubbonica che appare nella *Toggenburg Bible*, una nuova versione della *Weltchronik* di Rudolf von Ems, pubblicata nel 1411 da Dietrich von Lichtensteig per il conte Federico VII di Toggenburg e popolarmente chiamata *Bibbia di Toggenburg*.

Il testo immediatamente sopra l'immagine è un adattamento di Esodo 9: 8–9:

> Il Signore disse a Mosè e ad Aaronne: "Prendete delle manciate di fuliggine di fornace e Mosè la getti verso il cielo, sotto gli occhi del faraone. Essa diventerà una polvere che coprirà tutto il paese d'Egitto e produrrà ulceri che si trasformeranno in pustole sulle persone e sugli animali in tutto il paese d'Egitto".

Adottare criteri di semeiotica medica per far diagnosi di malattia su miniature medievale, può in alcuni casi essere utile e scientificamente corretto, ma non può sempre coincidere con l'intenzione del miniatore, il contesto letterario, l'epoca del manoscritto e la fantasia dell'artista. Le caratteristiche cliniche della peste bubbonica sono: il gonfiore, talvolta bubboni scoloriti della coscia, dell'ascella o del collo, condizioni di grave sofferenza del paziente defedato e, secondo il Manzoni, anche *macchie nere* (fig. 15).

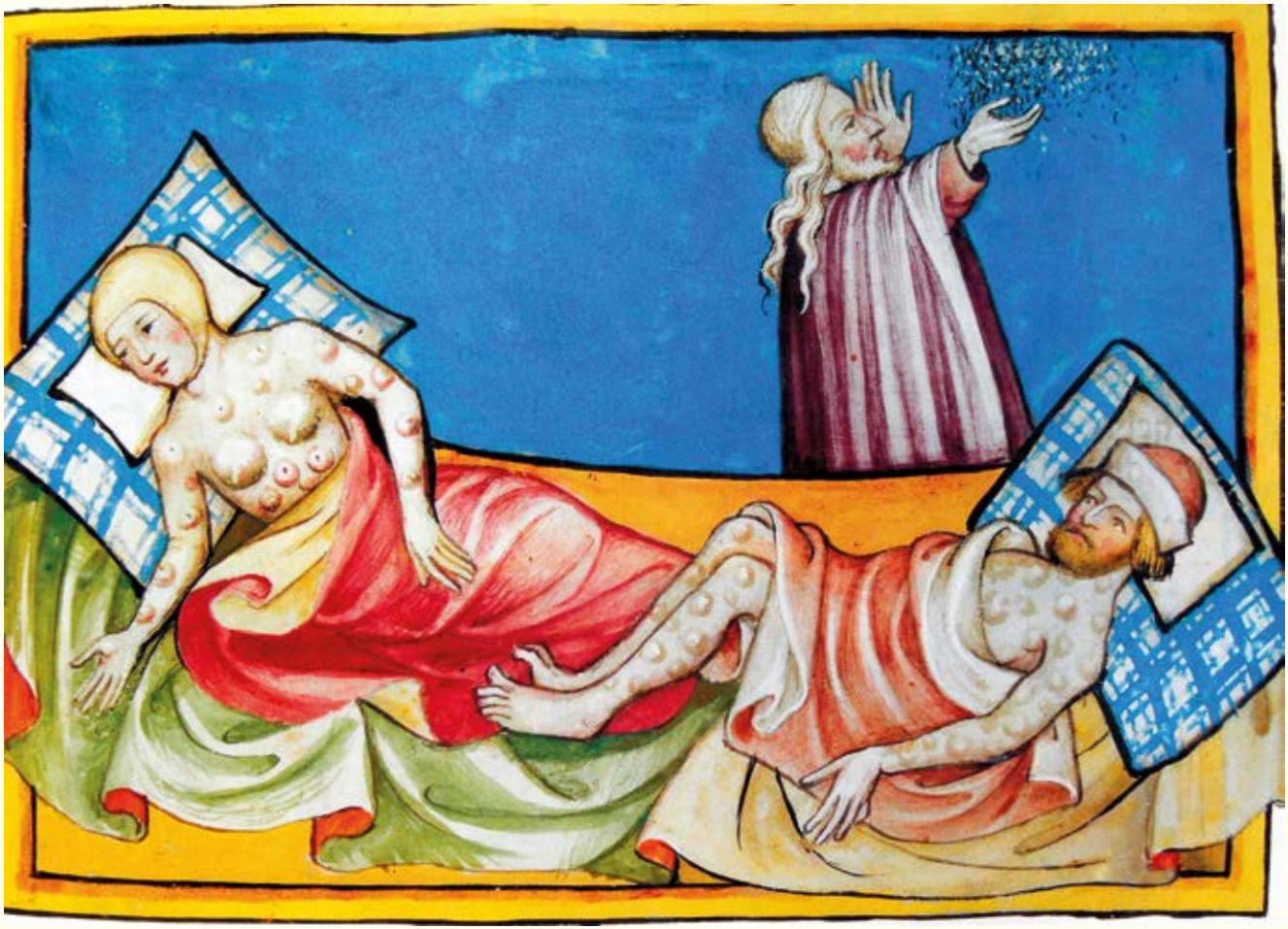


Fig. 15 Rudolf von Elms, *Toggenburg Bible*, 1411, MS 78 E1, *La peste nera*, Staatliche Museen Berlin

Il Caladrio

Alcuni ammalati di lebbra, pochi in verità, riuscivano a «superare la furia del male» e a «tornare all'antico vigore»; le guarigioni o le remissioni spontanee erano rare, ma possibili. Alcuni, i più fortunati, se la cavavano «con al più qualche piccol bubbone scolorito, che si curava come un fignolo [foruncolo] ordinario».

Sebbene ricchi e poveri fossero ugualmente esposti al rischio di morte, la rappresentazione iconografica della peste, soprattutto nel Medioevo, mostra alcuni aspetti magici, fantastici e allegorici che sembrerebbero riferirsi prevalentemente agli 'ottimati'. Se la gente del popolo attendeva la morte con cristiana rassegnazione, i cittadini influenti per censo o per posizione sociale, affrontavano la malattia con diversa preoccupazione, speravano nella guarigione; pur consapevoli delle incapacità dei medici fisici d'allora, apprensione e ansia sconvolgevano i loro ultimi pensieri: erano impazienti di sapere se sarebbero morti o guariti. Oggi diremmo erano angosciati dalla prognosi: 'morire o guarire'. Maghi, incantatori, indovini, sortilegi non ne azzeccavano una. Persino Dante nel ventesimo canto dell'Inferno – nella quarta bolgia dell'ottavo cerchio – punisce indovini e maghi.

Non pochi tra nobili e ricchi, costretti a letto per il grave morbo, pensarono di ricorrere a un uccello, il *caladrio*, particolarmente apprezzato e ricercato per la sua capacità di determinare la sorte di un ammalato e che era presente «nelle grandi corti dei più grandi re del mondo».

Il cappuccino De' Bignoni nel 1654 ci racconta che le capacità prognostiche del *caladrio* erano già note ad Aristotele:

Fig. 16 Hugo of Fouilloy e William of Conches, circa 1277, *De Natura Avium; De Pastoribus et Ovibus; Bestiarum; Mirabilia Mundi; Philosophia Mundi; On the Soul*, Ms. Ludwig XV 4, (83.MR.174), fol. 74, *A Caladrius Bird,* Getty Museum

> Del Caladrio riferisce Aristotele, che comparendo alla presenza d'un'infermo, ben anco aggravato d'infermità da Medici desperata, se fissa lo sguardo suo nell'infermo, et con dibattimento dell'ale, et altri segni esterni d'allegrezza dimostra stare di buona voglia alla presenza di quello, è segno evidentissimo, che quell'infermo ricupererà la salute; ma se diverte gl'occhi in altra parte, né vuole fissarli nell'infermo, il caso è disperato; onde vogliono i Naturali, che il Caladrio con quel semplice sguardo lo risani[3].

Noto con diversi nomi (*caladrio*, *charadio*, *caladrino*, *calandrello, caradrius, kaladrius*), il volatile era un animale fantastico molto popolare nel Medioevo, e soprattutto nel Medioevo italiano (fig. 16).

Forse leggendariamente imparentato con la più famosa araba fenice, il *caladrio* è un uccello marino di grosse dimensioni, bianco dalla testa ai piedi; le fonti medievali lo considerano simile al gabbiano. I domestici lo conducevano nella stanza in cui giaceva l'aristocratico paziente malato in gravi condizioni, il *caladrio* zampettava sul suo letto e dopo una veloce occhiata all'infermo emetteva la sua 'prognosi'. Se girava il capo, dando

Fig. 17 Peraldus, *Theological miscellany, including the Summa de vitiis,* circa 1275, Harley 3244, f. 52, *Caladrius*, British Library

Fig. 18 *Bestiary, with extracts from Giraldus Cambrensis on Irish birds*, circa 1340, Harley 4751, f. 40, *Caladrius*, British Library

le spalle al malato, per l'infermo non c'era più speranza alcuna: la morte era certa e imminente (fig. 17). Se, al contrario, il *caladrio* riteneva che l'infermo avesse qualche possibilità di salvezza, ecco che allora fissava a lungo gli occhi del malato per accogliere dentro di sé la malattia dell'infermo: la sofferenza abbandonava il corpo del malato passando attraverso gli occhi di lui, e si trasferiva nel corpo del *caladrio*, che al termine della

sua opera spiccava il volo verso il cielo, dove il sole con i suoi raggi purificatori, avrebbe liberato il corpo del *caladrio* dalla malattia che l'uccello aveva preso dentro di sé (figg. 18-21).

Fig. 19 *The Queen Mary Psalter,* 1310-1320, Royal 2 B VII, f. 89v, *Caladrius*, British Library

Fig. 20 *Bestiary*, 1200-1210, Royal 12 C XIX, f. 47v, *Caladrius*, British Library

Fig. 21 *Bestiary,* circa 1255, Sloane 3544, f.24, *Caladrius*, British Library

I quattro Cavalieri dell'Apocalisse

Di carestia e di peste si parla anche nell'*Apocalisse di Giovanni*, ultimo libro del Nuovo Testamento, in particolare in 6, 1-8, dove quattro figure simboliche, i *Cavalieri dell'Apocalisse*, si presentano all'apertura da parte dell'Agnello (Gesù Cristo) dei primi quattro di sette sigilli che tengono chiuso un rotolo di papiro o di pergamena che Dio tiene nella mano destra.

Sebbene le interpretazioni degli esegeti siano discordanti, una diffusa ipotesi moderna ritiene che siano figure di grandi e solenni avvenimenti che accadranno sulla terra ai tempi della fine, al momento del giudizio universale.

Giovanni rielabora autonomamente il tema veterotestamentario dei quattro cavalli dai diversi colori: è il tema simbolico della triade delle cause di morte prematura: guerra, carestia e peste. Questa triade di flagelli, che indicherebbe la punizione dei peccati e dell'idolatria del popolo ebraico è soprattutto raffigurata dagli ultimi tre cavalieri, lasciando incertezze sulla questione e significato del primo cavaliere che, per omogeneità del quartetto e aderendo allo spirito della Riforma, alcuni vorrebbero associare a una realtà negativa, mentre interpretazioni più antiche indicherebbero che il primo cavaliere, con il suo cavallo bianco, avrebbe una valenza positiva.

In conclusione non c'è accordo fra i biblisti se il primo cavaliere rappresenti una forza malefica o benefica e, ancor meno, di quale forza si tratti. L'interpretazione come forza malefica considera il primo cavaliere come rappresentante della guerra di conquista, il militarismo, ipotizzando persino che si tratti dell'anticristo. Secondo altri esegeti il cavallo bianco è «verbum predicationis cum Spiritu sancto

Fig. 22 Beato di Liébana, *Antiphoner, Four Horsemen of the Apocalypse*, circa 990, Additional 11695, f. 102v, British Library

Fig. 23 *Apocalisse*, circa 1260, il Cavallo bianco, Additional 35166 f. 7, British Library

in orbem missum», cioè la Parola di Dio che si diffonde sulla terra, qualcosa di più della semplice predicazione del Vangelo e qualcosa di meno della presenza di Cristo nella storia.

Il cavallo rosso, rosso fuoco, color sangue del secondo cavaliere, è simbolo di stragi e colui che lo cavalca personifica la guerra: è un cavaliere dotato di spada, associato ai nemici di Dio. Costui toglierà la pace dalla terra e gli uomini impazziti si uccideranno gli uni gli altri.

Il terzo cavaliere, monta un cavallo nero, personifica la carestia, la fame, spesso associata alla guerra, e i suoi effetti: la morte (il colore nero). La bilancia che il cavaliere ha tra le mani dà l'idea della scarsità, della penuria di cibo. La carestia sarà così grande che l'uomo con il suo lavoro potrà a stento sfamarsi. Lo conferma la menzione di un prezzo elevatissimo per grano e orzo. Il prezzo di olio e vino, però, non viene toccato. Trattandosi di prodotti autunnali, ciò potrebbe indicare precisi limiti temporali posti da Dio allo strumento

di distruzione. Alternativamente, trattandosi di prodotti non indispensabili per la sopravvivenza, segnalerebbe che la carestia causata dalla guerra riguardi la popolazione comune e non tocchi i ricchi. Il particolare, quindi, mette in evidenza l'ingiustizia sociale.

Difficile è definire il colore del quarto cavallo (verdastro, giallastro), certamente è un colore cadaverico e sul proprio dorso porta un cavaliere chiamato *Morte*. Così recita *Apocalisse* 6,7-8:

> Quando l'Agnello aprì il quarto sigillo, udii la voce del quarto essere vivente che diceva: «Vieni». Ed ecco, mi apparve un cavallo verdastro. Colui che lo cavalcava si chiamava Morte e gli veniva dietro l'Inferno. Fu dato loro potere sopra la quarta parte della terra per sterminare con la spada, con la fame, con la peste e con le fiere della terra.

Sembrerebbe si faccia riferimento alla pestilenza, significato aggiuntivo del greco *thanatos* utilizzato espressamente nella chiusura del verso. Anche in questo caso, sono evidenziati dei limiti precisi alla distruzione. Secondo l'Apocalisse, lo seguirebbe l'inferno. Il quarto cavaliere può essere quindi identificato proprio con la morte stessa, o con il dio greco Ade signore degli inferi, che passa dopo gli altri cavalieri per raccogliere le loro vittime (figg. 22-26).

Fig. 24 *Apocalisse*, circa 1260, il Cavallo rosso, Additional 35166 f. 8v, British Library

Fig. 25 *Apocalisse*, circa 1260, il Cavallo nero, Additional 35166 f. 8r, British Libray

Fig. 26 *Apocalisse*, circa 1260, il Cavallo verdastro, Additional 35166 f. 9, British Libray

«A peste, fame et bello libera nos Domine»

Nel tardo Medioevo compare un enorme bisogno di raffigurare il sacro, cercando di dare una forma compiuta a ogni rappresentazione di carattere religioso, in modo che si imprima come un'immagine nitida nel cervello dei credenti. I segni dell'indulgenza dell'Onnipotente erano in continuo aumento; accanto ai sacramenti si benediva ovunque e qualunque cosa, dalle reliquie si passava agli amuleti; la forza della preghiera si riassumeva nei rosari, ma soprattutto la galleria multiforme dei santi dive-

niva sempre più numerosa, colorita e vivace. Questi atteggiamenti popolari, alla fine del Medioevo, comportavano una spiccata tendenza a deridere la devozione, ipocrita o frivola, e i devoti. La raffigurazione del sacro, la presenza di un'immagine visibile rendeva più semplice, quasi superflua, la dimostrazione intellettuale della verità del soggetto o della cosa raffigurati: rappresentazioni che si trasformavano in raffigurazioni della fede.

Le immagini avevano prevalentemente lo scopo di mostrare ai semplici, che non conoscevano la Scrittura, ciò in cui dovevano credere. Sono i libri degli ignoranti.

Non si vuole qui, per incompetenza assoluta, entrare nella fondamentale questione dogmatica se i santi debbano essere riveriti direttamente come artefici della grazia implorata o come intercessori, fatto è che

> erano figure così reali, così materiali e così familiari nella vita religiosa comune, che a loro si associavano tutti gli impulsi religiosi più superficiali e istintivi. Mentre i più intensi moti dell'animo erano diretti a Cristo e a Maria, si cristallizzava nel culto dei santi tutto un tesoro di vita religiosa bonaria, primitiva e banale[4].

I santi si impadroniscono dell'immaginario popolare, vengono raffigurati con sembianze e attributi propri, se ne conosce il loro penoso martirio e gli strabilianti miracoli. Più tardi, con la Controriforma, assumono ancor più importanza, una maggiore corporeità: non esiste più la mera intercessione dei santi, l'Onnipotente li delega come Santi Ausiliatori, diventano i «procuratori» della divinità.

In occasione di epidemie, pestilenze, contagi, la devozione popolare ha sempre invocato incessantemente la protezione di santi 'speciali', molti dei quali sono diventati patroni delle città proprio per averli liberati da epidemie mortali. Numerosissimi sono questi santi; anche in occasione dell'attuale emergenza dovuta alla pandemia del SARS-CoV-2, solo in Italia scorrendo i giornali sono riemersi per l'occasione più di due Marie e quindici santi (Maria Ausiliatrice, Madonna di Re, san Mauro, san Sergio, san Pantaleone, santa Cristina, santa Rosalia, san Sebastiano, san Rocco, santa Rita, san Michele Arcangelo, sant'Antonio abate, san Gennaro, san Cristoforo, santa Giacinta, san Giovanni Bosco, san Carlo Borromeo). Sull'efficacia della loro venerazione o intercessione sulla curva epidemiologica, durata e diffusione della pandemia, sorgono dubbi: ordini superiori dell'Onnipotente? Segni d'indifferenza o preoccupazioni d'altro genere nell'alto dei cieli? Forse perché non c'è «pace in terra agli [negli] uomini di buona volontà»? Vedremo. Comunque le previsioni indicano che, molto probabilmente, tale compagnia della salvezza aumenterà di numero, innanzi tutto per la gravità dell'emergenza e poi per diverse ingiustificate dimenticanze: sant'Egidio, san Valentino e sant'Adriano, anche loro hanno guarito qualche appestato!

Non vorremmo però – non si può escludere nulla – che fossimo di fronte a quel passaggio pagano della fede dalla sfera religioso-etica a quella magica, simile a quello che in alcuni stati si verificò nel Medioevo, quando ignoranti e non pochi sapienti ritennero che i santi talvolta potessero essere considerati veramente

come la causa della malattia. Su questa credenza popolare ha scherzato Erasmo da Rotterdam. Alla domanda di Philecous se i santi siano più cattivi in cielo che sulla terra, fa rispondere da Theotimus: «Sì, i santi che regnano in cielo non vogliono essere offesi. Chi fu più gentile di Cornelio, chi più mite di Antonio, chi più paziente di Giovanni Battista quando erano vivi? Ma ora, che terribili malattie mandano, se non sono onorati a dovere»[5].

Ovviamente, interessandoci esclusivamente alla 'raffigurazione del sacro', dovremo arbitrariamente scegliere tra immagini e santi secondo criteri irrazionali e discutibilissimi. La statistica ha sempre trascurato i santi, non fornisce dati sulla prolificità dei loro miracoli, sul numero delle loro tele, affreschi, sculture, arazzi e quant'altro che li raffigurano; né danno informazioni precise sulla diffusione della loro venerazione nel mondo. Si potrebbe trarre qualche dato consultando gli *Acta Sanctorum* dei Bollandisti, che peraltro ben si sono guardati e si guardano di riferire sull'iconografia dei santi. Ci limiteremo a tre santi: san Sebastiano, san Rocco, san Carlo Borromeo e *last but not least* santa Rosalia. Partendo da quest'ultima.

Santa Rosalia

Il culto di santa Rosalia è molto antico, essendo morta all'incirca nel 1160. Numerose sono le tradizioni orali e le attestazioni iconografiche che la riguardano. Figlia di Sinibaldo, nacque a Palermo dall'illustre famiglia dei Sinibaldi, discendente da Carlo Magno. Cresciuta a corte, ma presto nauseata dai lussi e dalla vita mondana, Rosalia si sarebbe ritirata a vita ascetica sul monte Pellegrino. Su questo monte visse una vita solitaria e contemplativa; qui veniva spesso visitata dagli angeli che la adornavano di corone di rose e di fiori odorosi. Quando capì che stava per morire – il 4 settembre – ricompose il proprio corpo in una fossa che rimase sconosciuta per cinque secoli, fino a quando i palermitani non si convinsero di aver trovato il corpo della vergine. La storia ci dice che nel 1625 la Santa salvò Palermo dalla peste e ne divenne la patrona.

Il primo dipinto dedicato a santa Rosalia è di scuola bizantina e oggi **è** custodito nel Museo Diocesano di Palermo. La santa è raffigurata insieme ai santi Oliva, Elias e Venera, in abiti da monaca basiliana. Le raffigurazioni del XIV-XVI secolo poco cambiano sino al 1624, quando, dopo il rinvenimento sul monte Pellegrino delle sue ossa, l'iconografia si arricchisce di segni che ne testimoniano la vita contemplativa e penitenziale e il ruolo fondamentale di salvatrice della città dall'epidemia di peste.

Qui si propone un'immagine di santa Rosalia, una delle più belle tele di Antoon van Dyck, uno dei maggiori pittori fiamminghi, che divenne il primo pittore di corte in Inghilterra, dopo un lungo soggiorno in Italia. Van Dyck nel 1624 è invitato a Palermo a dipingere il viceré spagnolo di Sicilia. Il 7 maggio dello stesso

Fig. 27 Antoon van Dyck, 1625, *santa Rosalia,* Museo del Prado, Madrid

anno la città riporta i primi casi di una pestilenza che presto ucciderà più di 10.000 cittadini; dopo cinque settimane dal termine del ritratto, il viceré muore di peste.

Mentre l'emergenza procede, una banda di francescani inizia a scavare la terra su una collina di fronte al porto. In una grotta scoprono un mucchio di ossa che, secondo la commissione dell'arcivescovo, appartiene a Santa Rosalia, una nobildonna dei secoli passati. Le reliquie di Rosalia sono fatte sfilare in città mentre l'epidemia si attenua, e i cittadini riconoscenti la adorano come la *santuzza*, 'la giovane santa', che ha salvato la città. Rosalia viene proclamata patrona di Palermo e a Van Dick, in quarantena, viene richiesto di dipingere e ridipingere (se ne conoscono cinque versioni) la santa.

La *Santa Rosalia che intercede per la pestilenza di Palermo* **è** ora al Metropolitan Museum of Art di New York, sebbene in quarantena per l'intensificarsi della pandemia da SARS-CoV-2! La Rosalia di Van Dick è circondata da un tripudio di angeli: la giovane donna con i capelli lunghi, biondi e crespi, le guance arrossite, gli occhi sono rivolti al cielo, è in estasi, le mani indicano compassionevolmente in basso la sua città, e sembra chiedere a Dio Padre di intervenire per salvare Palermo dalla pestilenza. Sotto di lei, abbozzato a cupe tinte di ocra e verde, s'intravede il porto di Palermo, e sullo sfondo il Monte Pellegrino, la collina dove sono state trovate le sue reliquie. Uno dei putti si accinge a porre sul suo capo una corona di rose bianche, un chiaro riferimento al suo nome. Un altro, in basso a sinistra, trattiene nella mano un teschio umano: il cranio della stessa Rosalia, che pochi giorni prima, appena tolto dal sepolcro, aveva sfilato in processione attraverso la città in quarantena (figg. 27 e 28). Pare che van Dyck avesse assistito alla prima di queste processioni nella Palermo sofferente.

Fig. 28 Antoon van Dyck, 1624, *santa Rosalia intercede per la peste a Palermo*, Metropolitan Museum of Art, New York

San Rocco patrono degli appestati

Fig. 29 Francesco De Tatti, *san Cristoforo e san Rocco*, Polittico di Bosto, 1517, Castello Sforzesco, Civiche Raccolte d'Arte Antica, Milano

Il caso di san Rocco è uno dei più paradossali nella storia della santità cristiana: ci si trova di fronte a un santo largamente venerato in tutto il mondo cristiano dalla fine del Medioevo (Europa occidentale) e in età moderna (America centrale e meridionale), canonizzato da Urbano VIII nel 1629, quando già centinaia di chiese e di oratori gli erano stati dedicati. Nato a Montpellier, tra il 1345 e il 1350, da genitori di condizioni agiate, rimasto orfano vendette tutti i suoi beni e partì per un pellegrinaggio per Roma. Lungo il cammino si fermò in un ospizio di Acquapendente, dove si pose al servizio dei malati colpiti dalla peste, operando fra loro guarigioni miracolose.

Scacciato dall'ospizio, raggiunse Roma, guarì il nipote di un cardinale, il quale successivamente lo presentò al papa. Circa dopo tre anni, tornando da Roma e giunto a Piacenza, si accorse di aver contratto egli stesso la peste. Si ritirò quindi in un bosco nelle vicinanze della città dove fu nutrito da un cane, che andava a rubare il pane nelle case dei dintorni. Un patrizio della città, notato il comportamento del cane, lo seguì nel bosco ove scoprì Rocco. Era un uomo caritatevole di nome Gottardo Pollastrelli che accolse presso di sé Rocco e lo curò. Qualche tempo dopo, un angelo apparve all'ammalato e lo guarì misteriosamente. Lasciata Piacenza per tornare al paese natale, Rocco fu arrestato ad Angera (secondo altri a Voghera) e rinchiuso in prigione dove morì dopo cinque anni.

Difficile è anche seguire con sicurezza le vicissitudi-

Fig. 30 Francesco De Tatti, *san Rocco e l'angelo*, 1519, Santa Annunziata, Brunello

ni delle sue reliquie: da Angera, sarebbero passate a Voghera, da dove i Veneziani, dopo essersene impadroniti nel 1485, le trasportarono con grande solennità nella loro città. Gli storici della Linguadoca affermano invece che il santo sarebbe tornato a morire a Montpellier – dove è venerato ancor oggi nel cortile di un'antica abitazione presso il «pozzo di san Rocco» – e successivamente sepolto in una cappella della chiesa dei domenicani.

Dopo la morte, avvenuta nel periodo compreso tra il 1376 e il 1379, le più antiche notizie di diffusione del suo culto si hanno fin dal 1382, quindi pochi anni dopo la scomparsa. Nell'Archivio Storico del Comune di Voghera, in quell'anno, è citata una festa dedicata al santo francese.

Il culto di san Rocco nacque quindi tra l'Italia (oltre Voghera si sviluppò ben presto da Piacenza a Brescia, fino a raggiungere Venezia) e la Francia (dove invece gli episodi iniziali si ebbero a Lodève e Puy, oltre ovviamente a Montpellier).

Nel resto d'Italia, cappelle votive e chiese a lui intitolate cominciarono a sorgere nella prima metà del XV secolo nelle regioni settentrionali. Anche nell'Italia centrale la venerazione per il santo francese ebbe una diffusione, già nel corso del XV secolo, in Toscana, Lazio e Umbria. In Italia nacquero immediatamente numerosi sodalizi e confraternite. In Francia, invece, il tutto si estese subito nella parte meridionale della nazione, oltre che in Alsazia, in Corsica e a Parigi.

Una diffusione straordinaria vi fu in tutta l'Europa occidentale nella seconda metà del XV secolo, da Lisbona alla Polonia, fino alle città scandinave. In Germania san Rocco era già festeggiato nel 1484 a Norimberga (dove il culto venne portato da una famiglia di commercianti, gli Imhoff, che avevano stretti rapporti con Venezia), e la devozione arrivò a Colonia e nelle città del mare del Nord.

L'Ordine francescano e l'Ordine dei frati minori cappuccini furono però gli ordini più ferventi nel propagare il culto di san Rocco, in virtù della bolla papale *Cum a nobis* del 1547 nella quale papa Paolo IV fece menzione dell'appartenenza del santo taumaturgo al Terz'Ordine Francescano. Nel 1694 papa Innocenzo XII prescrisse poi ai francescani di celebrare la festa di san Rocco con il rito doppio maggiore.

Con l'inizio dell'età moderna il culto di san Rocco varcò i confini dell'Europa, estendendosi nell'America

Fig 31 Antonio Gandino, 1590 circa*, Polittico di san Rocco*, Collegiata dei Santi Nazaro e Celso, Brescia

centrale e meridionale. Nel 2020, con il diffondersi nel mondo della pandemia di SARS-CoV-2, la figura di san Rocco è stata invocata a protezione contro il contagio dalla malattia. Queste preghiere sono state recitate in Italia, Francia e in alcune comunità cattoliche dell'Estremo Oriente (Filippine, Hong Kong e Macao).

L'iconografia delle raffigurazioni di Rocco può essere così riassunta: uomo di mezza età, con capelli e barba castana, rivestito dell'abito e dei segni del pellegrino (largo cappello, corta veste stretta in vita da una cintura di cuoio, bastone, calzari da viaggio) in atto di mostrare sulla gamba destra o sinistra un bubbone di forma rotonda o ovale segnato da una piaga che simboleggia sia la ferita prodotta da una freccia – simbolo della peste – sia l'incisione praticata dal chirurgo nel tentativo di sanarla. In molte raffigurazioni, ai

Fig. 32 Francesco Francia (Francesco di Marco di Giacomo Raibolini), 1502, *san Rocco*, Metropolitan Museum of Art, New York

Fig. 33 Giovanni Battista Tiepolo, 1740-1745, olio su tela, *L'Apoteosi di san Rocco*, Yale University Art Gallery, New Haven (CT)

suoi piedi è posto un cagnolino con una pagnotta in bocca. Appuntate al cappello o alla veste, talora si osservano la o le conchiglie, tipico attributo dei pellegrini e simbolo del santuario di Compostela. Più raramente compaiono la zucca – che richiama ancora il pellegrinaggio – vuota, che custodiva l'acqua per lenire l'arsura del cammino, e il sanrocchino, mantello corto di tela, che serviva a proteggere le intemperie durante il pellegrinaggio.

Numerosissime sono le raffigurazioni del Santo, da quelle più semplici e popolari fino a quelle dei grandi maestri dell'arte. Come può essere che un giovane sconosciuto, che non ha lasciato niente di scritto, sia diventato in così breve tempo un santo noto in tutto l'Occidente e in così poco tempo dopo la sua morte? Molti sono i fattori che possono aver contribuito: il carisma del guaritore dalle malattie contagiose, la pubbli-

Fig. 34 Alessandro Bonvicino, il Moretto, *san Rocco medicato da un angelo*, 1498 circa, Szépművészeti Múzeum, Budapest

Fig. 35 Palma il Vecchio (Jacopo Negretti), *san Rocco*, *sant'Agostino, sant'Elena e san Sebasiano,* 1520-1522, Pinacoteca di Brera, Milano

cazione in data sconosciuta della prima *Vita di san Rocco*, in italiano, tradotta in tedesco nel 1484, il trasporto di una gran parte delle reliquie da Voghera a Venezia nel 1485 e le relazioni commerciali della città con il resto del mondo, l'istituzione di molte confraternite di San Rocco, soprattutto in Francia e Italia, inoltre, anche il teatro religioso contribuisce alla sua popolarità: nel 1493, si recita un «Mystère de monseigneur saint Roch».

Dipinti, su tela e affreschi, e sculture sono le opere più frequenti, presenti nei più grandi musei del mondo o nelle piccole chiese e oratori di zone rurali e alpestri. Quando presenti in queste ultime aree, è facile notare che sono zone colpite dalle storiche pestilenze del XIV secolo e successivamente del XVII secolo. Giunta a Messina dall'Egitto nel 1347, la peste nera si diffuse rapidamente in Europa, perdurando tra i sei e i nove mesi nelle aree colpite. Dopo essere sbarcata a Messina, si registrarono altri casi nei principali porti mediterranei, come Genova e Marsiglia. Agli inizi del gennaio 1348 giunse a Pisa, per poi diffondersi a Spalato e nei vicini porti di Sebenico e Ragusa, da dove passò a Venezia il 25 gennaio 1348, per poi diffondersi, in un solo anno, in tutto il Mediterraneo. A partire dal 1348, la malattia incominciò a diffondersi seguendo le rotte commerciali continentali più frequentate. L'Italia venne contagiata in tre direzioni: dalla Sicilia venne contagiata tutta l'Italia meridionale e il Lazio, da Genova venne contagiata tutta la Lombardia (con la notevole

Fig. 36 Battista di Legnano, *san Rocco*, affresco, scene della vita di san Rocco, chiesa di San Giovanni Evangelista, Santa Maria Maggiore

Fig. 37 Daniel Hopfer il Vecchio, tedesco, tardo XV secolo inizio del XVI, incisione, *san Rocco*, Collezione privata

eccezione del Milanese), il Piemonte e la Svizzera, da Venezia vennero contagiati il Veneto, l'Emilia-Romagna, la Toscana, l'Istria e la Dalmazia. In Francia, dopo aver colpito Marsiglia, risalì la valle del Rodano verso nord e dopo poco tempo raggiunse la Linguadoca e Montpellier. Le regioni qui citate, sono le aree in cui il culto di san Rocco si diffuse in modo eccezionale.

Prevalgono dipinti, su tela e affreschi, quindi sculture, prevalentemente lignee, più raramente in terracotta o lapidee, poche le incisioni, ma non mancano vetrate, maioliche e arazzi. In questo breve testo commentiamo poche opere, scelte senza alcun criterio, se non quello personale, affettivo e di interesse prevalentemente locale (figg. 29-44).

Fig. 38 Giovanni Jacopo Caraglio, 1517-24, da Girolamo dai Libri, *Vergine e Bimbo in braccio a sant'Anna, con san Rocco e san Sebastiano*, Collezione privata

Fig. 39 Maestro di Biberach Holy Kinship, circa 1520, legno di tiglio con tracce di pittura, *san Rocco con angelo*, Metropolitan Museum of Art, Cloister, New York

Fig. 40 Angelo del Maino, scultore, Battista da legnano, pittore, 1514*, san Rocco,* dettaglio*, Ancona di sant'Abbondio*, cattedrale, Como

Fig. 41 Anonimo fiammingo, circa 1500, *san Rocco*, legno di noce, Rijksmusem, Amsterdam

Fig. 42 Bottega dei Bianchi, *san Rocco*, XVII secolo, altare, Santa Maria dei Ghirli, Campione d'Italia

Fig. 43 Santi Buglioni, *Madonna in trono col Bambino tra san Rocco e san Sebastiano*, 1531, oratorio della Madonna del ponte, Stia.

Fig. 44 Scultore alsaziano, XV secolo, pala d'altare, sculture policrome, *san Rocco, san Maurizio, san Nicola*, cattedrale di Notre-Dame, Strasbourg

San Rocco di Tanzio da Varallo

Antonio D'Enrico, detto Tanzio da Varallo, nasce ad Alagna Valsesia circa 1575, è già considerato "artifex" nel 1600. Uno dei fratelli della numerosa famiglia è Giovanni d'Enrico, architetto e scultore, che nel 1586 incominciò a operare nel grande cantiere del Sacro Monte di Varallo e che fu poi, per circa quarant'anni, artista di fiducia della fabbriceria del Monte e protagonista assoluto nella realizzazione degli apparati statuari.

Nel 1600, Tanzio, assieme all'altro fratello Melchiorre, parte alla volta di Roma. Una lettera del prorettore della Valsesia ne attesta il proposito di recarsi pellegrini al giubileo indetto da papa Clemente VIII e di vivere con i proventi della loro attività di pittori.

Fig. 45 Antonio d'Enrico (detto Tanzio da Varallo), 1631*, san Rocco*, Pinacoteca di Varallo, già nella parrocchiale di Camasco

A Roma ammira gli splendori del Rinascimento e viene "folgorato" dal rivoluzionario linguaggio adottato dal Caravaggio, che era in quegli anni inquieto protagonista della scena artistica romana. Sono molti gli artisti lombardi e piemontesi che tra Roma e Napoli condividono gli stessi entusiasmi ed esperimenti. In Valsesia ritorna nel 1615, probabilmente nella prospettiva di un suo coinvolgimento, forse sollecitato dal fratello Giovanni, negli affreschi delle nuove cappelle del Sacro Monte di Varallo. Sono gli anni in cui, ne diremo più avanti, a Domodossola dipinge la *Comunione di san Carlo ai malati* durante la peste del 1576. L'impegno al Sacro Monte, muovendosi fianco a fianco con il fratello Giovanni, fu straordinario, di grande impegno, e successivamente molte furono le commesse che pervennero a Tanzio da rappresentanti dell'aristocrazia che avevano potuto ammirare i suoi lavori al Monte o che già lo avevano coinvolto nella realizzazione di quadri di soggetto sacro destinati a cappelle poste sotto il loro patronato. Nel febbraio del 1627 la reputazione guadagnata dal D'Enrico sembrò destinata a portarlo verso traguardi di maggior prestigio. Ma quelli non furono, per Tanzio, anni in cui egli poté compiacersi della notorietà raggiunta. Nel 1630 si abbatté infatti sul

nord d'Italia la tragedia della peste (quella narrata dal Manzoni): sin dal 1628 se ne erano colte le avvisaglie.

Il flagello del morbo portava la gente a interrogarsi sulle ragioni della tragedia, ritenuta un castigo divino, e poneva l'urgenza – come ai tempi di san Carlo Borromeo rievocati dalla pala di Domodossola – della intercessione salvifica delle sante reliquie e dei santi protettori. Pertanto:

> Nella desolazione della peste appena trascorsa (e ancora in agguato) e della povertà, l'apparizione divina scende da un cielo sulfureo incontro a un'umanità affranta. […] Uno sguardo nuovo sulle cose si avverte, al di là della cifra iconica, nel *San Rocco* di Camasco, santo di peste, ma anche santo ben vivo nella mitologia locale, principe che ha fatto sua la bandiera dei vinti e ha accettato di morire nel carcere di Arona. Questo viandante pare una statua che prenda vita (e il pensiero corre all'incedere delle figure nelle cappelle al Monte, alle popolari icone in valle, e all'altare con i santi della peste appena allestito in Alagna) e non è circonfuso di aura sacra, la santità è interiore, nella capacità di condividere una condizione umana e sociale[6] (fig. 45).

Il "San Carlo che amministra la Comunione", dipinto da Tanzio per la chiesa dei Santi Gervasio e Protasio a Domodossola, è l'immagine assoluta e potente di come si possa dare una speranza agli ammalati di peste. Il pittore mostra di comprendere appieno l'angoscia del momento storico e dà lucida, metallica evidenza alla figura mistica del cardinale che si china per un gesto di comunione con le anime e con i corpi. L'opera è destinata a influenzare profondamente la cultura di Lombardia. Riprende il testimone, da Tanzio, il valsesiano Giuseppe Antonio Pianca, e la figura del cardinal Borromeo si aggiorna alla luce degli sviluppi febbrili del barocco estremo e del rococò: prega il Crocifisso, e gli scorci del volto pallido ed emaciato, le mani serrate, tornano ad essere emblematici, come in questa "sanguigna dal tratteggio aspro e arcaizzante [che] attesta la tenace riflessione sui testi secenteschi". Attivo fra la Valsesia, Novara e Milano, Pianca dedica a san Carlo la pala che invia 1755 alla natia Agnona, il suo capolavoro, ancora una Comunione dei malati di peste, dove il *Barocktheme* si immerge in un'irripetibile malinconia (fig. 58).

L'Elemosina di san Rocco di Annibale Carracci

Annibale Carracci figlio di Antonio, nasce a Bologna nel 1560 e inizia la sua carriera artistica nella bottega del cugino Ludovico. Fino al 1595 fu predominante sul Carracci l'influsso della pittura veneziana, e specialmente del Veronese, del Tintoretto e del Bassano. Su invito del cardinale Odoardo Farnese, Annibale, con il fratello Agostino, soggiornò a Roma per pochi mesi tra la fine del 1594 e l'inizio del 1595; dopo un breve ritorno a Bologna, lasciò definitivamente la sua città per Roma, dove abitò in palazzo Farnese.

Fig. 46 Annibale Carracci, 1594-1595, *Elemosina di san Rocco*, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresda

Cercando di recuperare la grande tradizione della pittura italiana del Cinquecento, riuscì a sintetizzare gli indirizzi delle molteplici scuole del Rinascimento maturo: Raffaello, Michelangelo, Correggio, Tiziano e il Veronese. Autori che ebbero notevole influsso sulle sue opere. Con Caravaggio e Rubens può essere considerato uno dei padri nobili della pittura barocca. I suoi paesaggi, costruiti con rigore, ispirarono i "paesaggi ideali" di artisti quali il Domenichino, il Poussin e Claude Lorrain. L'*Elemosina di san Rocco* secondo Denis Mahon è un testo di capitale importanza per la nascente pittura barocca: «the first great multifigured composition of the baroque» la definisce lo storico inglese.

Il quadro, completato da Annibale nel 1595, fu realizzato per la confraternita di San Rocco di Reggio

Emilia (oggi è custodito presso la Gemäldegalerie Alte Meister di Dresda). È il dipinto (affreschi a parte) più grande del pittore: nella monumentale composizione una turba di umanità misera, indigente e abbandonata si avvicina al santo che si spoglia di tutti i suoi averi. Il rilevante numero di incisioni tratte dall'opera, tra le quali la più celebre è attribuita alternativamente a Guido Reni o a Francesco Brizio, e di copie note attestano il grande apprezzamento che riscosse sin dall'origine il dipinto eseguito per la Confraternita reggiana.

La grande tela era destinata ad adornare una delle pareti lunghe dell'oratorio della Confraternita (ambiente successivamente distrutto), dove fronteggiava un dipinto di identico formato realizzato da Camillo Procaccini, parimenti dedicato a un episodio dell'agiografia del santo titolare del luogo di culto. La tela del Procaccini, raffigurante *San Rocco che guarisce gli appestati* (1585 circa) finì, come quella di Annibale, a Dresda, dove però fu distrutta durante i duri bombardamenti subiti dalla città sassone nel corso della seconda guerra mondiale.

Il dipinto rappresenta il momento in cui il giovane san Rocco, avendo deciso di farsi pellegrino, si libera degli averi familiari appena ereditati e li dona ai poveri. Si tratta, quindi, dell'episodio iniziale del cammino verso la santità intrapreso dal giovane, che culminerà nell'assistenza e nelle miracolose guarigioni degli appestati, grazie alle quali il santo si guadagnerà, in tutta Europa, una sentita devozione popolare quale protettore contro la peste, testimoniata anche da innumerevoli opere d'arte.

L'episodio raffigurato dal Carracci si svolge nel cortile di un palazzo inquadrato da un colonnato monumentale, probabilmente il palazzo familiare di san Rocco. Sul fondo si vede un loggiato ad archi con imponenti pilastri quadrangolari sui quali poggia una semicolonna. Tra le arcate del loggiato si intravedono gli edifici di una città. La scena, pur essendo affollatissima (con circa trenta figure), crea comunque una composizione molto equilibrata. In primo piano, sulla sinistra, è collocato il gruppo dei mendicanti che ha già ottenuto il proprio obolo e mostra la propria soddisfazione. Nel piano intermedio si svolge l'evento principale: san Rocco, su un podio, distribuisce la sua elemosina, mentre una folla fervente lo circonda per ricevere la sua parte. Accorrono per unirsi al gruppo anche un violinista cieco, sorretto da un ragazzo, e un infermo, trainato su una carriola da un giovane muscoloso raffigurato di spalle.

Nel mezzo di questo gruppo si scorge, relativamente isolata, una donna con un bambino in braccio che volge le spalle al resto dell'ambiente. Questa figura è al centro del dipinto e la sua sostanziale estraneità all'evento, suggerisce che ad essa sia stata assegnata una funzione di carattere simbolico all'interno della composizione. Nella donna, infatti, si è scorta una personificazione della virtù della Caritas, di cui riprende il canone iconografico consolidato, per l'appunto quello di una donna con uno o più bambini in braccio (fig. 46).

Se l'impianto compositivo è riconducibile ai *Santi Marco e Marcellino condotti al martirio* del Veronese (anche in questo caso l'evento si svolge su un piano rialzato, inquadrato da una vistosa quinta architettonica), l'*Elemosina* di Annibale è opera notevolmente innovativa e originale soprattutto per il suo forte naturalismo.

Un eroico soldato e un misero pellegrino

Caratteristica della pandemia è la percezione di un'inattesa calamità che travalica le risposte razionali del tempo. Nasce lo sgomento di un nemico insidioso invisibile. E si va alla ricerca di qualcosa/qualcuno che venga incontro alla richiesta di cura del corpo e anche della sventura sociale.

In questa atmosfera di pericolo si individuano precise figure di protettori che devono avere nella biografia dei tratti comuni e specifici di sofferenza. Così, oltre a invocare protettori locali (santa Rosalia a Palermo, i santi Faustino e Giovita a Brescia, santa Tecla, etc.), due in particolare sono i santi che, avendo sofferto nella loro carne piaghe e ferite, vengono invocati in caso di peste: san Sebastiano e san Rocco, il primo un martire della persecuzione di Diocleziano, il secondo un pellegrino francese vissuto nel Trecento, al tempo della peste del 1348.

San Sebastiano, un militare romano d'alto grado, martire sotto Diocleziano nel 304 d.C., denudato e legato a un palo, viene crivellato di frecce e lasciato morente. Dopo la guarigione, grazie alle cure di santa Irene, torna a proclamare la sua fede e viene decapitato. Quello che l'ha reso interessante agli occhi dei fedeli è proprio il primo martirio. Le frecce materializzano i dardi del contagio. Il suo culto si concretizza nella Roma del 608 (una sequela della peste di Giustiniano) e in Pavia (epidemia longobarda, san Sebastiano è forse milanese). Le circostanze del martirio e quella del suo seppellimento lo avvicinano a san Fabiano, con cui spesso è abbinato nel culto; un altro santo che a volte viene raffigurato con lui è Demetrio, un santo legio-

Fig. 47 Benozzo Gozzoli, *san Sebastiano*, 1466, Collegiata, Piazza Duomo, San Gimignano

nario della Tessalonica. La raffigurazione del Santo nel periodo medioevale non prevede ancora attributi differenziati, lo distingue solo il segno di una ferita. Ancora Benozzo Gozzoli, nel 1464 a San Gimignano, lo presenta come un uomo maturo accuratamente vestito con una elegante veste azzurra e la mantellina dorata. Gli angeli in cielo per intercessione della sua preghiera spezzano i dardi[7].

Ma ben presto avviene una rivisitazione rinascimentale del tema, che opta per il santo denudato nel cui torso si conficcano le frecce. Le frecce colpiscono il corpo provocando ferite, come l'agente patogeno, violata l'integrità del corpo e il confine dell'involucro pelle, produce bubboni. Egualmente l'eventuale cura si configura come la rimozione delle frecce da parte di Irene (una pratica comune per i medici in guerra e san Sebastiano è un legionario di fiducia degli imperatori).

Fig. 48 Giovanni Battista Benvenuti (detto l'Ortolano), circa 1520, *san Sebastiano con san Rocco e san Demetrio*, The National Gallery, Londra

Il dardo scoccato evoca scenari di pestilenze dell'antichità classica, quando erano le divinità irate a colpire i mortali per vendetta. Valga per tutte l'immagine di Apollo saettante emersa negli scavi di Pompei. Apollo aveva il potere di ammalare coloro che voleva punire; per esempio lanciò frecce col suo arco d'argento per l'ingiusto oltraggio fatto al sacerdote Crise e così diffuse la peste nel campo greco, come è detto nel primo libro dell'*Iliade*. La sua vittima più infelice fu Niobe, figlia di Tantalo, superba dei suoi figli nei confronti di Latona. Apollo uccise con il suo arco di argento i suoi sette figli e, successivamente, anche

Fig. 49 Antonio del Pollaiuolo e Piero del Pollaiuolo, circa 1475, *Martirio di san Sebastiano*, The National Gallery, Londra

Artemide sterminò le sue sette figlie. È quindi la superbia (*ubris*) ciò che viene punito dalla malattia, sia nel mondo greco-romano sia in quello cristiano. L'uomo non può sfidare il suo limite e l'ordine naturale.

La ripresa di tali argomenti, con la scoperta della letteratura e della cultura antiche, fanno sì che la figura di san Sebastiano venga vista come quella di un eroe ucciso con le frecce. Assume così, nel passaggio dall'ottica pagana a quella cristiana, una veste sacrificale, rinnovando i miti di Atteone e di Adone. La freccia viene a essere immagine dell'agente patogeno che colpisce in modo preciso e la cui ferita può essere sollevata per intercessione di chi ne è stato trapassato. San Sebastiano è nudo, spogliato come il Cristo della Passione.

Le epidemie si ripetono, sino alla nuova aspra pandemia del 1348, detta peste nera, connotata per le macchie scure, le pustole e gli esantemi. Lentamente, alla figura della peste, si sovrappone, proprio per la sua visibilità cutanea, un'altra malattia molto temuta e soggetta a stigma, la lebbra e, più estensivamente vi si associano altre affezioni cutanee che sembrano di loro natura reclamare distanziamento e isolamento. La malattia e la sua cura vengono a complicarsi con esigenze di esclusione sociale e di emarginazione, anche per l'adozione di spazi di assistenza dedicati. All'invenzione dell'eroe orgogliosamente trafitto, subentra l'esigenza di trovare un altro protettore che al male abbini un'immagine di persona vagante, condizione disagiata, dall'identità incerta.

Fig. 50 Maestro delle carte da gioco, circa 1450, *san Sebastiano*, Metropolitan Museum of Art, New York

Fig. 51 Antonio d'Enrico (detto Tanzio da Varallo), circa 1625, *san Sebastiano*, National Gallery of Art, Washington, DC

San Rocco è un aristocratico, ma ha scelto la vita dei poveri, pellegrino sulla via francigena, non rivela il suo nome e per questo viene detenuto come spia e muore in carcere. Gli elementi per ampliare l'area di senso e configurare un'icona ci sono tutte. Inoltre san Rocco è coinvolto nelle epidemie del 1358 e del 1361, cura la peste e ne è contagiato, si ritira in una caverna per guarire da una piaga sulla coscia. Questa piaga non ha la nettezza crudele delle ferite inferte dai colpi di freccia, è saniosa, assomiglia alla galassia di problemi cutanei che affliggono tanti disgraziati, e sembra portare in evidenza quella croce rossa che egli dalla nascita porta sul petto come una stigmate e che diventa visibile al momento della sua morte.

Il connubio tra san Sebastiano, eroico soldato di Cristo, e san Rocco, misero pellegrino, guadagna presto il consenso. Qualche esitazione: nella parrocchiale di Alagna in Valsesia, un altarolo svevo vede abbinato san Sebastiano a un altro pellegrino, san Giacomo, ma via via il loro abbinamento convince, abbina il sentire di varie epoche culturali e soprattutto copre i paradigmi interpretativi specifici per le esigenze delle pandemie che si susseguono e continuano a flagellare l'Europa. San Rocco, la cui carità è inesauribile, si impone come patrono del contagio nella sua ampia estensione: degli appestati, in genere degli emarginati, dei viandanti. Nel tempo il suo patronato si è allargato ad altre infermità come la lebbra, il colera, l'AIDS, lo stesso contagio psichico (figg. 47-51).

San Carlo Borromeo e la peste

Difficile è stabilire da dove venisse la peste ai tempi di san Carlo: non cessava praticamente mai d'esistere in Europa, sia pur manifestandosi con virulenza in luoghi e tempi diversi, e di lì città e regioni si infettavano con mortalità devastatrici. Come giunse a Milano non è mai stato chiarito, è certo invece che si manifestò dapprima in quel di Trento e si propagò poi a Verona e Mantova da un lato e in talune parti della Svizzera dall'altro.

Nel 1575, durante il suo soggiorno romano in occasione del giubileo nella città eterna, il Borromeo aveva chiesto al papa il permesso di indire un giubileo anche a Milano, per consentire ai lombardi che non potevano recarsi a Roma di conseguire l'indulgenza plenaria nella loro diocesi. Gregorio XIII aveva esaudito la richiesta, concedendo per il 1576 a sette basiliche milanesi le stesse indulgenze previste per la visita delle sette basiliche romane e Carlo scelse il duomo, Sant'Ambrogio, San Nazaro, San Lorenzo, Santo Stefano, San Simpliciano e San Vittore.

Per consentire un afflusso ordinato dei pellegrini, gli arrivi dalle diverse pievi diocesane erano stati programmati con cura, ma già nel mese di marzo, l'affluenza era diventata così numerosa da indurre Carlo a chiedere ai vicari foranei di limitare gli arrivi a non più di duemila alla volta. Purtroppo lo svolgimento dell'anno giubilare durò poco più di un mese perché alla fine di marzo sopravvenne il sospetto della peste.

Ovviamente i non pochi antagonisti di Borromeo, nel Cinquecento e nei secoli successivi, fino a oggi, hanno attribuito a Carlo la responsabilità di aver diffuso a Milano la peste, indicendo dapprima il giubileo ambrosiano e successivamente una serie di processioni che – secondo loro – favorirono e moltiplicarono il contagio.

Gli appestati furono costretti a entrare nel Lazzaretto; i parenti reclusi in casa. Furono identificate le persone a cui era permesso girare per la città per provvedere ai relegati o per pubbliche incombenze; vennero aumentate le pattuglie dei birri e di soldati per mantenere l'ordine e far rispettare le ordinanze dei magistrati.

In queste condizioni si determinava la fuga dalla città di tutti quelli che ne avevano i mezzi: si calcola che i due terzi degli abitanti si rifugiassero in campagna. In questa circostanza, deciso e preminente fu l'intervento dell'arcivescovo, che, col suo prestigio e la sua autorità, prese il comando delle operazioni di assistenza, soprattutto quando si rese conto che la maggior parte dei magistrati avevano abbandonato la città.

Con mezzi propri, con generosità e a sue spese, pose rimedio a tutti i problemi che si stavano verificando. L'intera città divenne comunque una specie di un lazzaretto. Il Borromeo aveva un'idea mistico-moralistica dell'epidemia, per cui essa era considerata un flagello inviato da Dio a punizione dei peccati, perciò con

l'intensificarsi della mortalità, ai primi di ottobre promosse tre solenni processioni di penitenza, alle quali partecipò tutta la cittadinanza. Nel frattempo lo stesso cardinale amministrava cresime e comunioni, esponendosi non senza alcune cautele igieniche più per gli altri che per se stesso (un domestico allontanava chi si avvicinava con una bacchetta ed elargiva l'elemosina ponendo la moneta in un vaso d'aceto). Aveva anche considerato serenamente la possibilità di perire nell'epidemia e aveva redatto un testamento in cui lasciava suo erede universale l'Ospedale Maggiore.

È pertanto facile comprendere come vita, episodi, miracoli di San Carlo rappresentino temi centrali attorno ai quali ha preso forma una vasta iconografia carliana, di cui ora si accenna solo a pochi ma significativi esempi che fanno riferimento esclusivamente al suo coinvolgimento nella peste lombarda del XVI secolo.

Le prime immagini devozionali

Carlo Borromeo muore il 3 novembre del 1584. La salma viene esposta al pubblico e dopo i funerali, con intensità commovente, si diffonde il dolore di quanti gli erano stati vicini e l'affetto dei devoti che in lui riconoscevano, sotto la dura scorza del legislatore inflessibile e del restauratore dell'ordine, la semplicità, l'umiltà, la 'santità' dell'uomo. Nasce un culto vivacissimo, insistenti sono le voci di apparizioni e guarigioni miracolose, si moltiplicano immagini e testi che divulgano la conoscenza fisica della sua persona e della sua esperienza di santità. Nel 1601 la Chiesa milanese dà inizio alle procedure del processo di canonizzazione ed entro la fine del 1610, Carlo Borromeo è proclamato santo dal pontefice Paolo V[8].

La canonizzazione del santo viene celebrata con grandiose rappresentazioni sotto la regia del Nebbia e Zuccari a Pavia, del Cerano a Milano, di Antonio Tempesta a Roma. Oltre ai teleri e agli affreschi lombardi compaiono molteplici illustrazioni a stampa che si avvalgono della coeva intensa produzione grafica[9].

Fig. 52 *Nonnulla praeclara gesta Beati Caroli Borromaei*, 1610, Alberto Ronco incisore, Tavola 23

Nel 1610, con la dedica datata il 7 luglio veniva dato alle stampe il *Nonnulla praeclara gesta beati Caroli Borromaei*, un *opusculum* composto da una serie di cinquantatrè tavole incise da Alberto Ronco e corredate da un succinto commento in latino e in volgare. L'uso del latino consentiva una diffusione del libretto anche oltralpe, mentre l'immediatezza del volgare, relega l'opera a un livello inferiore rispetto ad altri progetti editoriali contemporanei[10].

Curatore dei testi è Cesare Bonino, fra i primi seguaci di Camillo de Lellis, padre provinciale della Congre-

gazione dei ministri degli infermi.

Poche le notizie che riguardano Alberto Ronco, autore delle tavole che illustrano il testo di Bonino (trentasei incisioni che riguardano episodi della vita di san Carlo, diciassette dedicate ai miracoli, cui si aggiungono tre ritratti a pagina piena del Santo).

Le tavole, ove di volta in volta al suo nome accompagna la dicitura «fecit» o «f.» e «incidit» e in alcune tavole anche «intaglia», sono molto semplici, ma di indubbia efficacia descrittiva: «un libretto per il popolo, le cui pagine sono incisioni illustranti gli episodi più salienti della vita del Borromeo».

Il numero delle tavole contribuisce a dare ampie informazioni sulla biografia del Santo. È un omaggio dei 'Padri Ministri degli Infermi', ordine istituito solo due anni dopo il fatidico 1576, che «guardano al Santo come esempio e patrono per il loro voto di servire i malati anche di peste»[11]. Nella raffigurazione, infatti, molti sono gli episodi che mettono in evidenza la *caritas* dell'arcivescovo, in linea con la spiritualità camilliana. Si ripetono immagini che si riferiscono all'azione pastorale di Carlo durante la peste, o nel momento in cui indice solenni processioni, o quando soccorre gli appestati nel lazzaretto, o distribuisce i suoi averi (figg. 52 e 53).

Fig. 53 *Nonnulla praeclara gesta Beati Caroli Borromaei*, 1610, Alberto Ronco incisore, Tavola 24

Non si può escludere che il Bonino, con il *Nonnulla praeclara gesta*, pensasse a un uso popolare dell'*opusculum*, che, anche per numero e qualità di incisioni, poteva essere destinato invece a un ceto medio alto, come dimostra anche la provenienza degli esemplari conservati, mentre il popolo minuto si sarà accontentato di semplici e singole incisioni con l'immagine del santo in preghiera, distribuite come moderni santini in occasione della festa del santo.

La quantità di illustrazioni presenti nell'operetta del Bonino sta a indicare una sua particolare attenzione agli aspetti caritatevoli e assistenziali dell'azione pastorale di san Carlo.

Il testo del Bonino e le incisioni di Alberto Ronco ebbero una grande diffusione nell'ambito della diocesi milanese, ma anche altrove. Lungo è l'elenco dei siti in cui la vita del santo è raffigurata con immagini, sculture, pale d'altare che si ispirano chiaramente a questa tradizione iconografica. Si cita, in questo contesto, il ciclo di affreschi dipinto a Biasca da Alessandro Gorla di cui ci stiamo occupando in questo periodo. Il pittore bellinzonese, infatti, trae certamente spunto dalle incisioni del *Praeclara gesta*, adottando secondo la tradizione locale, la forma di «aneddotico racconto in chiave di *ex voto*», «una sorta di grande fumetto *ante litteram*».

Gli affreschi di Nebbia e Zuccari nel Collegio Borromeo di Pavia[12]

Il grande salone d'onore dell'ala orientale del Collegio fu progettato da san Carlo probabilmente per il conferimento solenne dei diplomi e, successivamente, divenne la sala delle riunioni dell'*Accademia degli Accurati*, di cui Federigo Borromeo fu promotore durante il suo alunnato. Già nel 1592 Federigo aveva disposto che la sala fosse riccamente affrescata con una grandiosa rievocazione per immagini della vita religiosa di Carlo Borromeo[13]. Il successore del Santo, nel 1602 prese quindi accordi con il pittore di Orvieto, Cesare Nebbia[14], il quale tra il 1602 e il 1603, aderendo al programma ideato da Federigo, si occupò dei disegni preparatori e quindi si trasferì a Pavia con tre aiutanti per affrescare la grandiosa volta, che terminò nel marzo dell'anno successivo. In un secondo tempo fu coinvolto un altro famoso pittore, Federico Zuccari[15], per dipingere sulla parete meridionale del salone l'*Imposizione del cappello cardinalizio a san Carlo.*

Il ciclo carliano in Borromeo, contrariamente ai quadroni del Duomo milanese, esclude i 'fatti miracolosi', al Beato Carlo mancava allora l'aureola della definitiva canonizzazione, avvenuta nel 1612. Tema centrale della volta è il rinnovamento del culto delle reliquie, in accordo con uno dei punti programmatici del Concilio tridentino che sosteneva e riconfermava «invocatione et veneratione Sanctorum». Se nel ciclo del Duomo di Milano si scorge un'intonazione prevalentemente 'popolare' e 'pietistica', comune a tanta pittura lombarda del primo Seicento, gli affreschi del Nebbia e dello Zuccari presentano una soluzione più simbolica e dottrinale, forse estranea alla tematica religiosa per evitare una facile degenerazione nel sentimentalismo 'devozionale', per una possibile connessione tra ambiente culturale – il Collegio – e l'espressione pittorica. Corretta l'ipotesi di Peroni che ritiene che solo gli affreschi di Pavia rispondessero in modo completo agli intendimenti di Federigo, mentre il ciclo milanese voluto dalla Fabbrica del Duomo ha uno sviluppo narrativo «cinematografico» più popolare e con chiare finalità devozionali[16].

Fig. 54 Cesare Nebbia, 1604, *La Peste di Milano*, affresco della parete settentrionale, Collegio Borromeo, Pavia

Gli episodi raffigurati nelle due ali della volta possono essere definiti come relativi alla 'vita contemplativa', oppure come pertinenti alla 'vita attiva'.

Una scena che gode di una meritata e particolare fama è quella dipinta dal Nebbia sulla parete settentrionale del salone e che raffigura *La Peste di Milano*. La scena rappresenta Carlo Borromeo impegnato in varie azioni benevole nei confronti dei bisognosi durante la peste che infuriò a Milano, come in gran parte del nord Italia, nel 1576. Il beato (quando l'affresco fu realizzato Carlo era stato da poco beatificato) è raffigurato mentre procede a piedi sostenendo la reliquia del Santo Chiodo, circondato da un lungo corteo di

prelati e chierici che prosegue anche nello sfondo. Il beato torna a essere protagonista sulla destra, figurando nei consueti abiti da vescovo mentre impartisce la comunione a un appestato a letto. Sulla sinistra, in primo piano, l'attenzione è rivolta al dramma della peste: sono visibili vari cadaveri, riversi a terra l'uno sopra l'altro, mentre a fianco uno di essi sta per essere sotterrato in una fossa.

Nell'affresco in esame si può individuare lo stile espressivo del pittore orvietano, orientato verso una chiarezza narrativa che conferisce un senso icastico all'episodio, per non dire un valore esemplificativo e didascalico. Da questo punto di vista è indubbio che Cesare Nebbia abbia assimilato la lezione impartitagli dal maestro, il bresciano Girolamo Muziano, che nella Roma gregoriana e poi sistina raggiunse una posizione di assoluto rilievo, diventando di fatto il pittore ufficiale del papa e, in quanto tale, coordinando i cantieri aperti per iniziativa pontificia (fig. 54).

I teleri del Duomo di Milano

Nella XXV sessione, l'ultima, del Concilio tridentino, fu affrontato con determinazione il tema dell'iconografia delle immagini sacre. Da allora, storici ed eruditi hanno intrepretato il deciso intervento della Chiesa come un avvilente precetto che ingiustificatamente interferisce con la libera creatività degli artisti. In realtà, dopo il Concilio, l'arte non fu penalizzata, non fu avvilita, ma anzi si rinnovò e si espresse con espressioni più dinamiche, che contribuirono in breve tempo all'improvvisa nascita e diffusione dell'arte barocca.

Non era intendimento della Chiesa trascurare ruolo e funzione delle immagini sacre, ma considerarle un tramite straordinario per esporre composizioni e indicare temi «de propaganda fide».

Nella Lombardia borromaica, con Carlo prima e Federico poi, si favorisce e si fa emergere l'antica tradizione popolare del territorio insubre, in un nuovo clima rappresentato in modo eccelso nelle due grandi serie dei quadroni del Duomo, grandiosi stendardi «de propaganda fide», esposti al popolo per illustrare i più rilevanti episodi della vita e i miracoli di san Carlo. In particolare con il ciclo dei primi venti teleri che raffigurano i *Fatti della vita del beato Carlo* (1602-1604), esposti in Duomo per la solenne ricorrenza del 4 novembre, si definisce un vero e proprio programma iconografico[17].

Infatti, in un intervallo di tempo compreso tra il XVII e il XVIII secolo, compare un impressionante numero di dipinti, sculture, suppellettili liturgiche, stendardi processionali, busti reliquari, messali, testi a stampa, incisioni, medaglie, oltre a una gran quantità di piccoli quadretti di modesta qualità, a tratti seriali, che si riferiscono al Santo.

Fig. 55 Giovanni Battista Crespi (detto il Cerano), 1610, *Carlo Borromeo consola gli appestati alle capanne*, Quadrone del Duomo di Milano

Se il cugino Federico è l'occulto promotore del processo di canonizzazione di Carlo, fondamentale è il contributo della Fabbrica del Duomo, particolarmente coinvolta in questa esemplare e unica impresa di scrivere la 'biografia figurata' di san Carlo Borromeo.

Gli artisti invitati a questa straordinaria impresa sono: Giovan Battista Crespi detto il Cerano, Paolo Camil-

lo Landriani detto il Duchino, Giovan Battista della Rovere detto il Fiammenghino, Carlo Buzzi, Domenico Pellegrino e Carlo Antonio Procaccini. Gli stendardi immensi, che la Fabbrica del Duomo ordina, adottano un linguaggio che riesce a coinvolgere direttamente ed emotivamente gli stupefatti partecipanti alle celebrazioni del 4 novembre. La loro qualità è ovviamente differente: i modesti contributi del Buzzi o del Pellegrini non reggono certamente il confronto con i quattro capolavori del Cerano. Tant'è che, pur non essendovi documentazione al proposito, vi è accordo fra i critici nel ritenere che al Cerano «con ogni probabilità spetti l'intera regia, unitaria nella concezione, come confermano i bozzetti di tensione espressionista ancora di proprietà Borromeo»[18].

Nella scelta dei temi dell'intero ciclo prevale indiscutibilmente l'episodio centrale della vita di Carlo, il nuovo «Santo degli appestati», che improvvisamente sostituisce il tradizionale san Rocco. Un'iconografia che in breve tempo ha una diffusione a livello europeo, insistendo sul contegno di Carlo che abbandona la nobile ascendenza per immergersi tra le folle di un popolo miserabile, accompagnando i superstiti alla pubblica preghiera durante il terribile 1568.

Il quadrone del Cerano che raffigura *San Carlo sulla mula bianca che consola gli appestati* indica quanto fece personalmente il Santo per l'assistenza spirituale e materiale agli appestati, non solo nel grande lazzaretto di Porta Orientale, ma anche nei repellenti tuguri sorti nelle campagne intorno a Milano per l'impossibilità del lazzaretto di accogliere tutti i pazienti. Nell'imminenza dell'inverno, di fronte alla spaventosa massa di indigenti malati, distribuisce suppellettili e stoffe proprie. Si ritiene che la chiesa in costruzione sul fondo alluda, per la sua struttura a pianta centrale, alla fondazione da parte di san Carlo del tempio di San Sebastiano, per esaudire un voto fatto durante la peste. Si tratta di una composizione narrativa, di tipo cronachistico in cui la figura del Santo si immerge nella folla miserabile, il tutto in una generale armonia cromatica di vesti verdi, rosse e paonazze (fig. 55).

Fig. 56 Antonio d'Enrico (detto Tanzio da Varallo), circa 1616, olio su tela, *san Carlo comunica gli appestati*, Collegiata dei santi Gervasio e Protasio, Domodossola

Altre storie dipinte e scolpite

Tanzio da Varallo, approssimativamente nel 1616, dipinge per la chiesa dei Santi Gervasio e Protasio il *San Carlo che comunica gli appestati*, interpretando, tra i primi, quel fervore di rinnovamento artistico che, in Piemonte e in Lombardia, si espresse, in modi diversi, sulla scia del lascito di spiritualità di san Carlo Borromeo e dell'arte della Controriforma. Atto solenne di una visita, storico evento, e tuttavia, nell'evocarlo, il pittore lo trasferisce nel presente, raccogliendo echi precisi del morbo, ancora strisciante nell'Ossola, negli anni 1612 e 1613. Una nuova tipologia a carattere devozionale, un'inedita cognizione del dolore, che continuerà sino al Novecento. Sino ad allora, la fisionomia del santo era caratterizzata dalla rigidità del ritratto di profilo, con un'eccessiva insistenza al dettaglio del naso aquilino; con Tanzio l'immagine assume una drammaticità più marcata, il volto è livido, scarno e sofferente, la sua figura è fragile, ma non nasconde una dolce partecipazione affettiva nei confronti dell'uomo che si accosta al sacramento. Le sue mani sono scarne, ossee: la sinistra tra brividi stringe il calice, la destra con garbo e grazia porge l'ostia.

La rappresentazione è di formidabile potenza emotiva. Dietro la scena, il paesaggio di ispirazione fiamminga: due sono i piani dello sfondo, in lontananza case e chiese av-

Fig. 57 Giovanni Battista Tiepolo, 1767-1769, *san Carlo Borromeo*, olio su tela, Cincinnati Art Museum, Cincinnati (Ohio)

volte da nebbie azzurrine, a metà campo e con maggior luce, la recente visita del vescovo tra i gruppi di gelide capanne ove la tragedia della peste costringe a vivere nella paura. I membri della Confraternita che lo accompagnano sono impassibili, sembrano ritrarsi, contrariamente a Carlo, temono il contagio. Davanti in basso, accanto all'austera e fredda incorruttibilità del marmo (altare e nel contempo sepolcro), giace un malato già rotolato al suolo, la testa è vicina a una farfalla, un presagio, o un simbolo della precarietà e vanità umane. Non è una farfalla qualunque, ha scritto recentemente Ferro a tal proposito: «[…] è il turbamento della falena posata sul marmo a datare l'immagine sospesa sullo scorrere della storia: la *Saturnia pyri* schiude le ali nelle nostre contrade nelle notti all'inizio di giugno e in questo mese dell'anno 1616 la grande pala sta per essere ultimata». (fig. 56).

Sono numerosissimi i dipinti, sculture, suppellettili liturgiche, stendardi processionali, busti reliquari, messali, testi a stampa, incisioni e medaglie su cui viene impressa l'immagine del santo. Proprio le stampe di carattere popolare, di cui da subito viene fatto largo uso, divengono un potente veicolo di diffusione dell'iconografia. La preghiera silenziosa davanti al crocefisso diviene una delle raffigurazioni più diffuse per san Carlo. In queste opere il suo volto è un'icona sofferente, ricorrente è la presenza di un teschio che connota questi dipinti come veri e propri *memento mori*. Il santo è colto in atteggiamenti diversi: ora contempla il sacro legno, ora lo tiene tra le mani, ora si china a baciare il crocefisso (fig. 57).

La devozione a Cristo sofferente sulla croce costituisce un tema centrale, attorno al quale prende forma molta dell'iconografia di Carlo, dando luogo a una serie di immagini che vedono il santo in preghiera raffigurato tra i dolenti ai piedi del crocifisso e nelle scene di *Compianto*. Tra questi, il complesso in legno dipinto, composto da cinque statue (*Cristo morto*; *Madonna*; *San Giovanni Evangelista*; *San Carlo Borromeo*; *Maddalena*), a

Fig. 58 Giuseppe Antonio Pianca, 1750 circa, *san Carlo*, Collegio Borromeo, Pavia

Fig. 59 Jacob Jordaens, 1655, *san Carlo Borromeo con le vittime della peste*, chiesa di san Giacomo, Anversa

Fig. 60 Teodoro Vallonio, 1614, *Un angelo annuncia a san Carlo la fine della peste,* Museo Diocesano, Palermo, proveniente dalla chiesa di San Carlo alla Fieravecchia

Fig. 61 Johann Michael Rottmayr, 1714, affresco, *Intercessione di san Carlo sostenuto da Maria Vergine*, Chiesa di san Carlo Borromeo, Vienna

grandezza naturale, attualmente collocato presso l'altare del Crocifisso della basilica di San Vittore di Intra. Qui *San Carlo Borromeo* è inginocchiato e proteso a sostenere il braccio destro di *Cristo*.

In definitiva, innumerevoli sono le rappresentazioni strettamente legate al tema della pestilenza dove il santo è penitente con una corda al collo, secondo un'iconografia propria del *Cristo alla colonna* o del *Cristo che porta la croce*. Sono immagini che mostrano il santo cardinale penitente, in atto di pregare per la cessazione dell'epidemia; a terra, sullo sfondo, sono i cadaveri degli appestati. Da subito, quindi, san Carlo viene considerato il santo protettore contro la peste. Al dilagare di un nuovo contagio, nel giugno del 1630, un corteo sfila per le strade della città al seguito dell'arcivescovo Federico Borromeo, portando in processione il corpo del santo. La pestilenza vede inoltre l'affermarsi dell'immagine del santo come taumaturgo, accanto ai tradizionali Rocco, Sebastiano e Antonio abate. Una devozione che si è

espressa nei secoli con la dedicazione di piccoli oratori campestri e in edicole votive sulle pareti esterne delle case, ai crocicchi delle strade e nei luoghi di accesso alla città (figg. 59-66).

Fig. 62 Giacinto Brandi, 1677-1679, affresco, *san Carlo Borromeo in gloria*, calotta absidale della chiesa di San Carlo al Corso, Roma

Fig. 63 Ludovico Caracci, inizio XVII secolo, olio su tela, *san Carlo Borromeo battezza un bambino durante la peste,* Museo dell'Abbazia di Nonantola

Fig. 64 Giuseppe Antonio Pianca, 1755*, san Carlo comunica gli appestati,* chiesa parrocchiale, Agnona

Fig. 65 Giles Gilbert Scott, 1909, *san Carlo in adorazione*, altare laterale dedicato a San Carlo Borromeo, Lancaster Cathedral

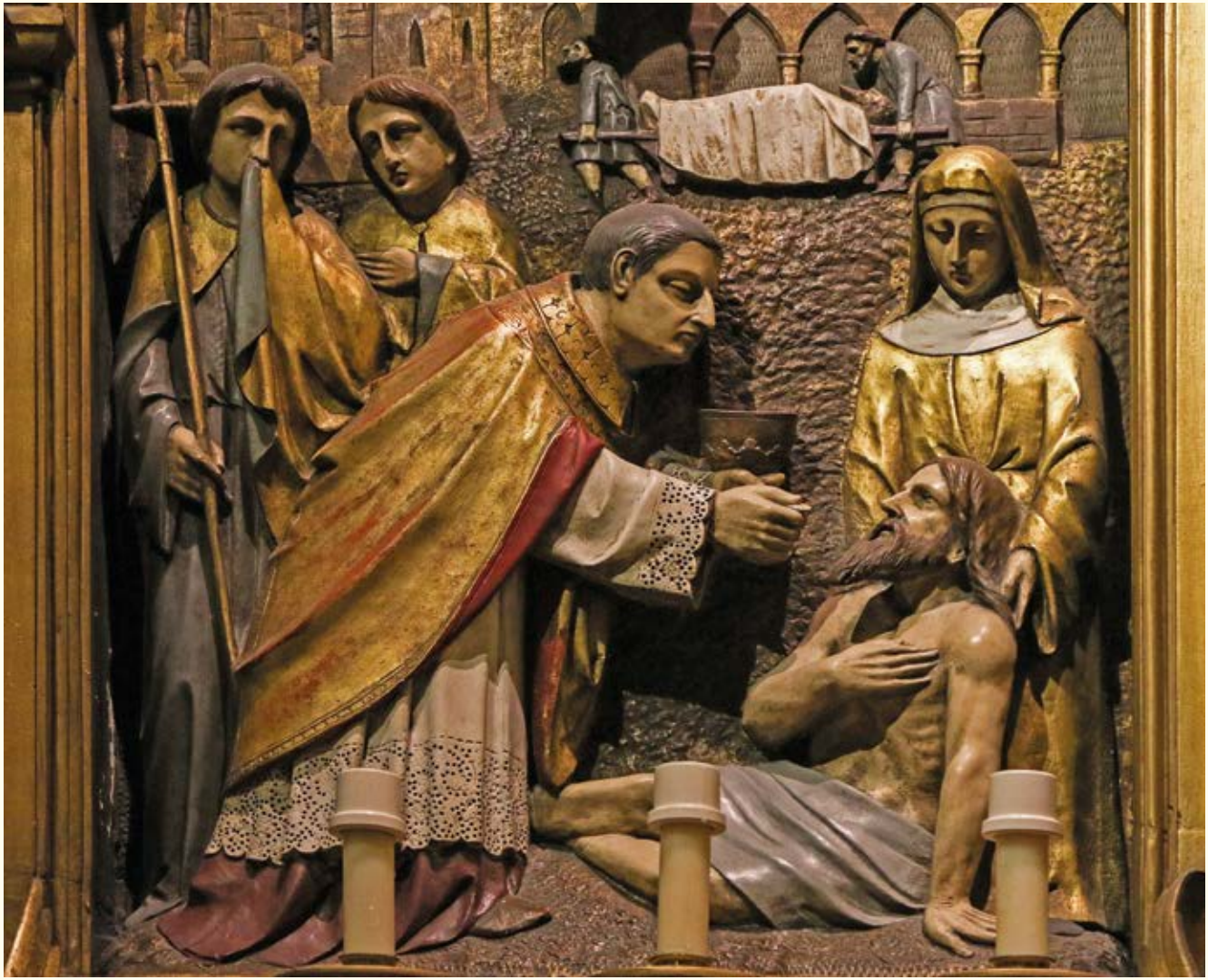


Fig. 66 Giles Gilbert Scott, 1909, *san Carlo comunica l'appestato*, altare laterale dedicato a San Carlo Borromeo, Lancaster Cathedral

«Vasi di terracotta» e «trufferie di parole»

Dal Medioevo sino a tardo Seicento le preoccupazioni maggiori degli ufficiali di Sanità riguardavano la peste, con lo scopo prevalente di prevenire lo scoppio di un'epidemia. La qual cosa non era sempre semplice, anzi poneva spesso problemi di diagnosi differenziale che induceva ufficiali sanitari e medici fisici a esaminare o a chiedere ai pazienti se fossero comparse «petecchie o altri segni cattivi», segni tipici del tifo petecchiale e non della peste.

I medici dell'epoca avevano cognizioni nosologiche molto farraginose, non sapevano dell'esistenza di microbi, virus e vettori, non avevano a disposizione analisi di laboratorio; i loro giudizi clinici si basavano esclusivamente sui concetti di 'umorale' e 'miasmatico'. L'idea di specificità eziologica di una malattia era limitata a pochissime forme morbose e per di più imprecisa. Le malattie venivano nella maggior parte dei casi diagnosticate in modo superficiale e sbrigativo, essenzialmente sulla base della loro mortalità.

Volendo oggi riassumere con molta semplicità il significato di malattie infettive (*infectious diseases*) si nota che esistono malattie che si diffondono da un animale infetto all'uomo per via di cosiddetti 'vettori' o da un uomo infetto a un altro uomo.

La pulce o i ratti, nel caso della peste, il pidocchio, nel caso del tifo petecchiale, la zanzara, nel caso della malaria, sono 'vettori'. Vi sono peraltro altre malattie infettive che si propagano direttamente da uomo a uomo senza intervento di vettori. Queste malattie sono classificate come 'contagiose'. Esempio tra i più tipici e attuali è l'influenza da SARS-CoV-2 responsabile di una grave emergenza epidemiologica.

I medici del Seicento, ignorando completamente l'esistenza e il ruolo dei microrganismi, non sospettando minimamente dell'esistenza dei 'vettori', preoccupandosi esclusivamente di miasmi, umori, e di «appicicaticci atomi», parlavano genericamente di «contagiosità».

Le malattie erano frequentemente catalogate sulla base della loro letalità. A tal proposito, così Fracastoro, riferendosi al tifo esantematico, scriveva: «Sunt et aliae febres quae mediae quommodo sunt inter vere pestilentes et non pestilentes quoniam ab iis multi quidem pereunt multi etiam evadunt».

Il tifo esantematico, detto allora la «febbre maligna con accidenti di petecchie», era considerato malattia grave e ad alta mortalità. Nel Seicento, in Italia non c'era peste, ma molto tifo esantematico; la preoccupazione maggiore dei medici era la possibile comparsa di petecchie, che loro interpretavano come segno di 'malignità', che avrebbe potuto evolvere in 'contagio'. La preoccupazione maggiore dei medici del tempo, in altre parole, era valutare la letalità e la 'contagiosità'.

Quanto a contagiosità la peste era considerata la malattia contagiosa per eccellenza, tant'è che il termine

Fig. 67 Domenico di Bartolo, 1440-1441, *Governo e cura degli infermi*, Pellegrinaio di Santa Maria della Scala, Siena

'contagio' veniva usato come sinonimo di peste. Le epidemie di peste, scoppiavano improvvisamente, anche dopo lunghi periodi di benessere sociale, nel frattempo comparivano in differenti località e con diversa frequenza, altre epidemie: malaria, «male de' pondi» – infezioni gastro-intestinali in genere –, e influenza. Il termine 'influenza' non indicava la malattia che noi conosciamo, ma un complesso di malattie di morbilità elevata che comportava «catarri, mali di costa, mali di punta, scheranzie, pleuritidi», mali che si ritenevano di origine climatologica e che traevano origine da «umori pituitari» formatisi nei cervelli delle persone per via del freddo invernale.

La maggior parte della popolazione non era propensa a farsi curare dai medici. Per la diffusa povertà, paziente e familiari non erano in grado di pagare l'onorario dei medici, inoltre il medico ispirava timore reverenziale e gli ammalati delle aree rurali preferivano affidarsi al ciarlatano o al mediconzolo del paese. Vi era uno scetticismo diffuso sulle possibilità terapeutiche della medicina ufficiale. Diffidenza dovuta forse più a motivi economici che a una valutazione critica dell'opera dei medici.

La maggior parte dei pazienti si curava prevalentemente a casa; gli ospedali del tempo abbondavano di pidocchi oltre che di pulci, cimici e altri fastidiosi insetti. Infatti, accoglievano solo accidentalmente persone ammalate. In tempi normali gli ospedali ricoveravano soprattutto poveracci che non avevano da dormire e di che sfamarsi. In una relazione del 1621 del Podestà di Prato si asserisce che i trentadue pazienti dell'ospedale di Prato «si stanno con poco male e più tosto causato dallo stento che da altro poi che si vede essere assai affamati»[19] (figg. 67-69).

Mirko Drazen Grmek, storico della scienza e della medicina, in un suo saggio scrive nel 1975:

> per troppo tempo gli storici e i demografi si sono lasciati affascinare dalle spettacolari devastazioni della peste e per questo hanno trascurato l'impatto di altre malattie. Tra le eccezioni si possono menzionare i disastri provocati dal vaiolo presso gli amerindi [indigeni dell'America del sud] nel secolo XVI, dal colera nel secolo scorso e nel nostro dell'influenza[20].

Grmek, costruttore di un'opera monumentale sulla storia del pensiero medico occidentale, ha sempre auspicato un approccio di stampo sintetico nello studio della storia delle malattie e dell'epidemiologia, un approccio che considerasse l'insieme degli stati patologici presenti in seno a una data popolazione in un dato periodo storico. Le malattie non si sviluppano nel vuoto. È errato attenersi a una concezione eziologica delle malattie limitata all'azione di microbi e virus. È indiscusso che essi siano gli attori di primo piano nel quadro patologico, ma studi epidemiologici moderni convincono sempre più del ruolo e importanza dei fattori ambientali e socio-economici nell'eziologia, nell'incidenza e nella prevalenza delle malattie. A ciò si aggiunga il ruolo sempre più variabile delle condizioni ed efficienza del sistema immunitario di ogni singolo individuo; infatti, oltre a poter essere compromesso da co-morbidità o da trattamenti immunosoppressivi a essi correlati, è accertato che anche nell'individuo sano, alcuni aspetti e funzioni delle difese immunitarie subiscono

Fig. 68 Domenico di Bartolo, 1440-1441, *Pranzo dei poveri*, Pellegrinaio di Santa Maria della Scala, Siena

fisiologiche variazioni cicliche – degli alti e bassi – con periodicità variabile, tant'è che anche l'individuo sano può più facilmente contrarre una malattia infettiva durante un fisiologico abbassamento della sua risposta immunitaria[21].

Il fatto che certe età e certe culture siano state afflitte dalla prevalenza di determinate patologie è accertato e significativo. Nelle società pre-industriali, per esempio, prevalgono di gran lunga le patologie di tipo

Fig. 69 Domenico di Bartolo, 1440-1441, *Distribuzione delle elemosine*, Pellegrinaio di Santa Maria della Scala, Siena

infettivo, mentre nelle società industriali prevalgono le patologie di tipo degenerativo (ma l'influenza sembra rappresentare l'eccezione che colpisce indistintamente i due tipi di società). Le condizioni economico-sociali contribuiscono prepotentemente a determinare il quadro della morbilità di una data società.

La peste, con la sua elevatissima mortalità, era la malattia che provocava le scosse demografiche più sconquassanti e, se si sviluppava in un contesto economico intrappolato in un eccesso di popolazione, l'eliminazione di un terzo o di un quarto della popolazione era certo. La vastità dell'area colpita, l'immigrazione, la scarsità di lavoro, l'organizzazione della sanità pubblica, le erronee teorie mediche prevalenti, i sistemi di comunicazione e scambio, le capacità e disposizioni di isolamento erano tutti fattori determinanti per l'evoluzione dell'epidemia.

Da qui i nostri dubbi e perplessità: la pandemia da SARS-CoV-2 è simile alle pandemie di pesti che si sono succedute per secoli nell'Europa occidentale? Probabilmente sì.

Nelle città il frastuono della vita consueta tace ora come taceva allora. È un'evitabile calamità naturale complicata dall'incongruenza di leggi e ordinanze che ogni giorno si contraddicono. Vengono fatte e disfatte in poco tempo iniziative finanziariamente gravose ai limiti dell'assurdo, così creando le condizioni di un grave momento di angustia collettiva: tante fughe in avanti e molte marce indietro. Come a Milano nel settembre 1629 l'armata di lanzichenecchi avanza (speculatori, saccheggiatori, malavitosi). Siamo tutti «vasi di terra cotta» in preda a una forza funesta: le «trufferie di parole» – *fake news* – sempre in contrasto con le opinioni dominanti e le informazioni ufficiali. Gli uomini di scienza, tra loro discordi, e l'insipienza dei politici condizionano le umane responsabilità rendendo lunga, alta, ad 'altopiano' o a 'pianerottolo' e lenta la curva epidemica che ha ormai assunto un andamento chiaramente esponenziale.

Il riscatto è possibile, certamente con il contributo della scienza, ma pur sempre affidato alle personali scelte dell'individuo, al suo senso di responsabilità, ai suoi comportamenti. Dobbiamo comunque abituarci a vedere più in là, senza pretendere di prevedere quando succederà cosa. Ormai lo scenario lo conosciamo: la diffusione di questi nuovi virus è l'inevitabile risposta della natura all'assalto dell'uomo. Dall'*Emerging Pathogens Institute* dell'Università della Florida ci ricordano che «Tre Coronavirus in meno di vent'anni rappresentano un forte campanello di allarme. Sono fenomeni legati anche a cambiamenti dell'ecosistema: se l'ambiente viene stravolto, il virus si trova di fronte a ospiti nuovi».

Il Novecento e la 'Spagnola'

Il Novecento è stato anche il secolo della più terribile epidemia della storia, chiamata impropriamente 'influenza spagnola'. In effetti, la maggioranza degli storici ritiene che l'influenza si sia sviluppata all'inizio negli Stati Uniti contagiando anche i soldati in partenza per l'Europa. La Spagna, che non partecipava alla guerra, fu la prima a dare notizia dell'epidemia, in assenza della censura in vigore nei Paesi belligeranti; venne quindi attribuito un nome del tutto improprio all'epidemia che devastò in due ondate l'Europa e il mondo.

Le autorità dei Paesi coinvolti nella guerra approfittarono dell'equivoco affinché l'opinione pubblica non attribuisse al conflitto mondiale, che aveva già causato tanti lutti, anche la responsabilità dell'epidemia; un'attribuzione che sia pure in forma indiretta sarebbe stato corretto fare, tenendo conto, al di là del ruolo svolto dai soldati nel diffondersi dell'influenza spagnola, che le popolazioni indebolite dalle privazioni provocate dalla guerra furono più facilmente vittima del contagio.

Questa 'grande influenza' causò milioni di morti in tutto il mondo – secondo alcune stime cinquanta, ma secondo altre cento – ed ebbe il suo picco nell'autunno del 1918. Nel giro di pochi mesi, infatti, provocò molte più vittime di tutte le altre malattie virali o batteriche che nella storia si sono abbattute sull'umanità.

Una pandemia che cambiò il mondo, e che ispirò Katherin Anne Porter a scrivere *Pale Horse*, *Pale Rider*, ovvero il quarto cavaliere dell'Apocalisse, dove il bianco – *whiteness* – colore del cavallo è simbolo della sua alienazione, sofferenza e possibile morte dovuta a quel che lei definisce una nuova bizzarra malattia - *funny new disease*[24].

Oggi si ritiene che il virus dell'influenza del 1918 si sia attivato nel Midwest degli Stati Uniti d'America. In effetti i primi casi di 'influenza di tipo severo' sono stati registrati intorno al marzo 1918 nei campi militari nel Kansas[25]. Da qui, si pensa che il virus si sia diffuso negli Stati Uniti e successivamente trasportato dalle truppe americane nei campi di battaglia della Francia, dove si diffuse gradualmente.

Benché le nostre conoscenze siano oggi molto più avanzate rispetto a quelle del 1918, e che tutti gli Stati abbiano definito programmi precauzionali per affrontare eventuali pandemie, è ormai sensazione comune che i provvedimenti ovunque adottati dai 'decisori politici' nel corso dell'attuale pandemia da SARS-CoV-2 non differiscano molto da quelli adottati all'inizio del XX secolo. Negli articoli scientifici si è soliti distinguere i 'materiali' e i 'metodi' quando si progetta un determinato protocollo, nell'attuale 'coronata' situazione si ha la sensazione che i materiali (conoscenza e tecnica) siano certamente evoluti, ma che i 'metodi' non differiscano molto da quelli di un lontano o più recente passato.

Si pensi ai provvedimenti adottati nel 1918 a causa della «gran moria». In data 14 ottobre il Comune di Milano affigge un manifesto con le seguenti «precauzioni igieniche da adottarsi contro l'influenza»:

> La malattia che domina attualmente Milano, come in tutto il resto d'Italia e d'Europa, è certamente influenza. […] Contro di essa valgono le precauzioni seguenti: 1) curare la più scrupolosa nettezza della persona e dei luoghi di abitazione, sia familiari che collettivi […]; 2) mantenere inalterate, per quanto è possibile, le condizioni di vita ordinarie […]; 3) evitare tutti i contatti con persone, non necessari […]. Così facendo, si mette in pratica l'unico mezzo davvero efficace di difesa contro l'influenza, ossia l'isolamento […]; 4) evitare qualsiasi eccesso nel mangiare e nel bere […]; 5) appena si avvertono i primi segni della malattia, mettersi subito a letto, e chiamare il medico […]; 6) durante la malattia si adottino tutte le norme comuni alle altre forme contagiose […]. Finita la malattia, si lascerà ventilare ampiamente la camera, tenendo le finestre aperte, e sciorinando bene all'aria, entro la camera stessa, tutti gli effetti letterecci per tre o quattro giorni. Così facendo, il virus dell'influenza resta distrutto anche senza ricorrere alle disinfezioni. L'Ufficio d'Igiene e Sanità di via Palermo 6 è sempre a disposizione del pubblico per consigli e per soccorsi d'urgenza. Il Sindaco Emilio Caldara. L'assessore per l'Igiene dott. Luigi Veratti. L'ufficiale sanitario G. Bordoni Uffreduzzi[26].

Oggi, leggendo quest'ordinanza parrebbe che l'orologio della storia ci riporti indietro di un secolo! Ogni paragone con il passato può essere criticabile, non adeguato, talora ingiusto, ma è pur vero che ogni pandemia rappresenta anche un'occasione per conoscere più a fondo, dentro questa forte tensione, la fragilità dell'animo umano e alcuni aspetti instabili e meno solidi di quanto ci aspettiamo, delle nostre società.

Giusta è la metafora che paragona l'epidemia, anzi tutte le epidemie e pandemie di ogni tempo, a una freccia scagliata verso l'alto, che, nel raggiungere il culmine dell'ascensione, si mantiene per un momento come sospesa, e poi comincia a descrivere l'obbligatoria curva discendente che, a Dio piacendo…, ci penserà poi la gravità ad accelerare fino alla scomparsa del terribile incubo che ci tormenta.

Alcune divagazioni a margine della "Spagnola". Infatti, i quadri delle epidemie salgono vividi dalle descrizioni e dalle immagini qui offerte. C'è al riguardo una memoria letteraria, con cui abbiamo familiarizzato sui banchi di scuola. Tucidide ha descritto, con sorprendente essenzialità, la peste che colpì Atene durante il secondo anno della Guerra del Peloponneso nel 430 a.C.[27] Giovanni Boccaccio ha scelto nella peste di Firenze del 1348 la cornice necessaria per raccontare una libertà di pulsioni e di erotismo (che non si coglierebbe in tutta la sua portata innovativa senza quella cornice). Daniel Defoe ha offerto, nel 1722, un quadro della peste di Londra del 1665[28], quasi un contrappunto all'immagine di "distanziamento sociale" del Robinson Crosuè del 1719[29]. Senza contare il gran romanzo di Manzoni, ben presente a ciascuno di noi e che, oltre a ricordarci il filo rosso che anima e annoda la cultura di Lombardia[30], evoca, per essere in tema con questo succinto intrattenimento, il *Memoriale ai milanesi* di Carlo Borromeo[31] e il *De Pestilentia* del Cardinal Federigo[32].

E tuttavia questo evento, per la generazione di chi scrive, è passato non solo attraverso libri, ma è rimasto

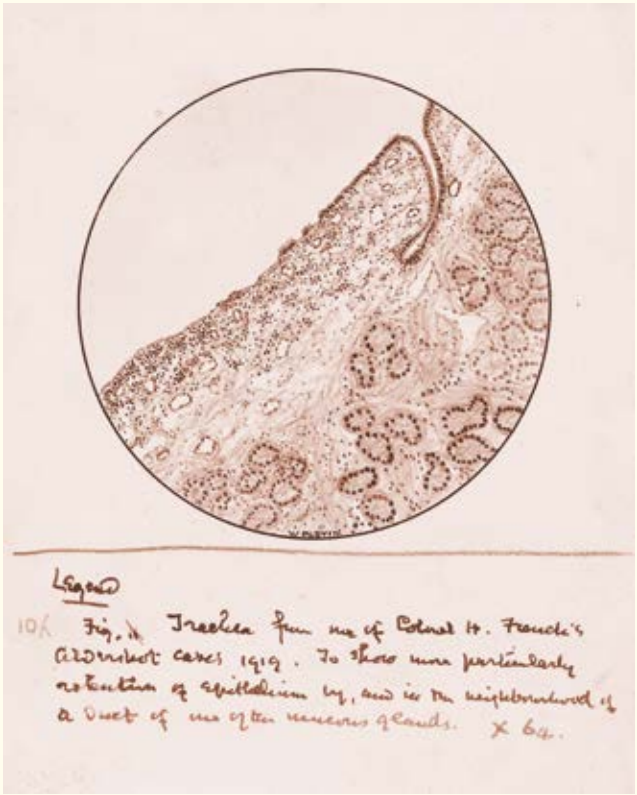


Fig. 70 John George Adami, 1919, *Sezione di trachea di paziente deceduto per Spagnola*, disegno al microscopio, Wellcome Collection

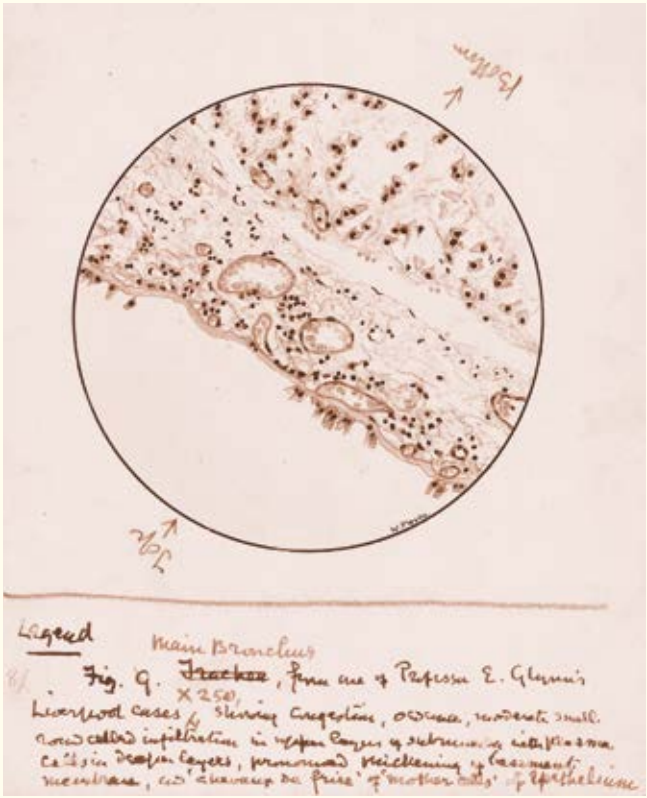


Fig. 71 John George Adami, 1919, *Sezione di bronco di paziente deceduto per Spagnola*, disegno al microscopio, Wellcome Collection

vivo nei racconti dei nonni, e riguardava persone ben delineate nel lessico familiare. In verità quanto è accaduto nel 1918 è stato avvertito come un cambiamento del mondo. L'influenza spagnola in Italia uccise in soli due anni milioni di persone, per la maggior parte giovani tra i 18 e i 29 anni. Del terribile morbo, evocato più volte in questi giorni, sappiamo cose precise, ad esempio l'agente patogeno è stato identificato attraverso una vera e propria archeologia microbiologica[33]. (figg. 70-72) Conosciamo anche i sintomi, concentrati a comporre la tristemente nota sindrome polmonare che tanto assomiglia a quella del SARS-CoV-2. Tuttavia, per una sorta di rimozione difensiva, questa influenza è stata confinata a lungo nell'ombra, offuscata, nella sua cruda immagine, da altre immagini che le si sono sovrapposte, peraltro ricorrenti come abbiamo visto in tutti i funesti appuntamenti storici: la devastazione della prima guerra mondiale, la crisi economica che era alle porte. Per allontanarne l'ombra inquietante, ci si è consolati presentandola come l'ultima pandemia dell'era

Fig. 72 John George Adami, 1919, *Cellule linfonodali di paziente deceduto per Spagnola*, disegno al microscopio, Wellcome Collection

pre-antibiotica: con i farmaci che abbiamo a disposizione, le complicanze sarebbero state facilmente vinte. In verità anche questo pensiero si è rivelato un condensato di *ubris*.

Inoltre, a renderne nitidi i contorni, abbiamo, oltre ai racconti dei nonni, precise storie da evocare di artisti, letterati e intellettuali che ne furono vittime o contagiati. Abbiamo a disposizione, inoltre, una galleria di fotografie che possiamo confrontare, con impressionante coincidenza, con quelle scattate in marzo-aprile di quest'anno negli spazi ospedalieri e nei reparti di terapia intensiva. Icone dell'arte valgono tuttavia, meglio di ogni parola, a restituirci più di ogni descrizione certe atmosfere sospese e terrifiche.

Quasi un annuncio d'apocalisse, è *La peste*, un dipinto eseguito da Arnold Böcklin nel 1898[34]. La 'grande pandemia del 1889-1892', diffusa a partire dall'Asia e dalla Russia, grazie allo sviluppo delle vie di comunicazione e alla densità di popolazione, aveva coinvolto velocemente tutta l'Europa[35]. Böcklin raccoglie, in un sogno malato, l'eco del galoppo dei Cavalieri dell'Apocalisse nell'incisione di Dürer. Figura da "danza macabra" lo scheletro femminile della morte cavalca una creatura alata simile a un pipistrello, in volo su una città medievale dove sono abbandonati cadaveri e si scorgono persone in fuga. Domina una tonalità verde pallida e i neri e i marroni opachi sono accentuati dall'uso della tempera (fig.73). E' il presagio della 'crisi' che tra pochi anni travolgerà la Vienna asburgica e la Mitteleuropa e cambierà per sempre il destino della storia. Un sogno come quello che Alfred Kubin scrive nell'autunno del 1908 e pubblica nel 1909, con 52 sue illustrazioni[36] (fig. 76). E in una Vienna spettrale è Egon Schiele a raccogliere, in una radicale sfida, la soffocante presenza della influenza 'spagnola'. Schiele ci affida il suo ritratto mentre abbraccia la moglie Edith Harms, incinta e ormai senza vita, e attende di seguirla nel silenzio (fig. 74). Una scena che si ripresenta a Ungaretti, quando ritrova, a Parigi, Jacqueline Kolb che stringe a sé il corpo di Guillaume Apollinaire. I risvegli dall'incubo, quando sono concessi, sono paure gelate, cui dà figura il convalescente Edward Munch (fig. 75). Fuori la rarefatta 'città irreale', 'la terra desolata' cantata da Thomas Eliot[37]:

Quali sono le radici che s'afferrano, quali i rami che crescono
Da queste macerie di pietra? Figlio dell'uomo,
Tu non puoi dire, né immaginare, perché conosci soltanto
Un cumulo d'immagini infrante, dove batte il sole,
E l'albero morto non dà riparo, nessun conforto lo stridere del grillo,
L'arida pietra nessun suono d'acque.
C'è solo ombra sotto questa roccia rossa …

Fig. 73 Arnold Böcklin, 1898, *The Plague*, Kunstmuseum Basel, Basel, Switzerland

Fig. 74 Egon Schiele, 1915, *Tod und Mädchen*, Österreichische Galerie Belvedere, Vienna

Fig. 75 Edvard Munch, 1919, *Self-Portrait with the Spanish Flu*, National Gallery of Norway, Oslo

Fig. 76 Alfred Kubin, 1904, *Der Wahnsinn* (La Follia), disegno, Collezione privata

Monili subdoli e crudeli[22]

Circolano attualmente alcune immagini del SARS-CoV-2, ma quanto queste immagini gli corrispondono? La lettura iconografica di un'immagine per definizione presuppone che il soggetto raffigurato sia noto e, per dirla con Erwin Panowsky, l'analisi iconografica, occupandosi di immagini, non può prescindere da «una familiarità con temi e concetti specifici quali sono trasmessi dalle fonti letterarie, pertinenti letture o tradizione orale»[23]. Ma cosa succede se non si conosce quello che si vuole rappresentare? Qualsiasi rappresentazione dell'ignoto o del non sufficientemente noto può portare a fraintendimenti.

I ricercatori del NIAID, l'Istituto statunitense per le allergie e le malattie infettive, sono riusciti a ottenere diverse nuove immagini digitali del Coronavirus SARS-CoV-2 attraverso i microscopi elettronici: «il nemico non è più invisibile».

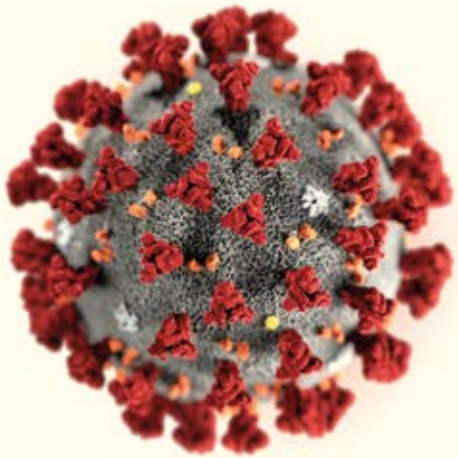


Fig. 77 Immagine #1 di SARS-CoV-2 (Credit: Rocky Mountains Laboratories (RML) / The National Institute of Allergy and Infectious Diseases (NIAID)

Il fatto è che nessuno, almeno fino ad ora, ha questa 'familiarità' con il SARS-CoV-2, quindi le immagini colorite e suggestive di questo insidioso microscopico virus possono essere semplicemente descritte come una sfera ricoperta da filamenti che le danno appunto un aspetto da corona, peraltro una discutibile corona del tutto *sui generis*.

Queste fotografie digitali, realizzate da esperti di grafica, utilizzando i colori, sono riuscite a dare una faccia al virus. In teoria sulla superficie dei Coronavirus ci sono molte più proteine M (quelle in arancione), ma dato che sono le S quelle responsabili della diffusione del virus, si è deciso di metterle in maggiore evidenza, lasciando gran parte della superficie del virus grigia. Il contrasto tra il rosso e il grigio e le ombre create dalle proteine S sono stati pensati per «aiutare a visualizzare la gravità della situazione e attrarre l'attenzione». Ne esiste anche una versione in bianco e nero, da colorare affinché, per rispetto, ciascuno possa scegliere i colori secondo il proprio gusto (figg. 77-82).

Un'altra rappresentazione del Coronavirus, scientificamente forse meno accurata ma più artistica, realizzata da un biologo esperto di disegno scientifico, mostra un virione di Coronavirus all'interno di un polmone,

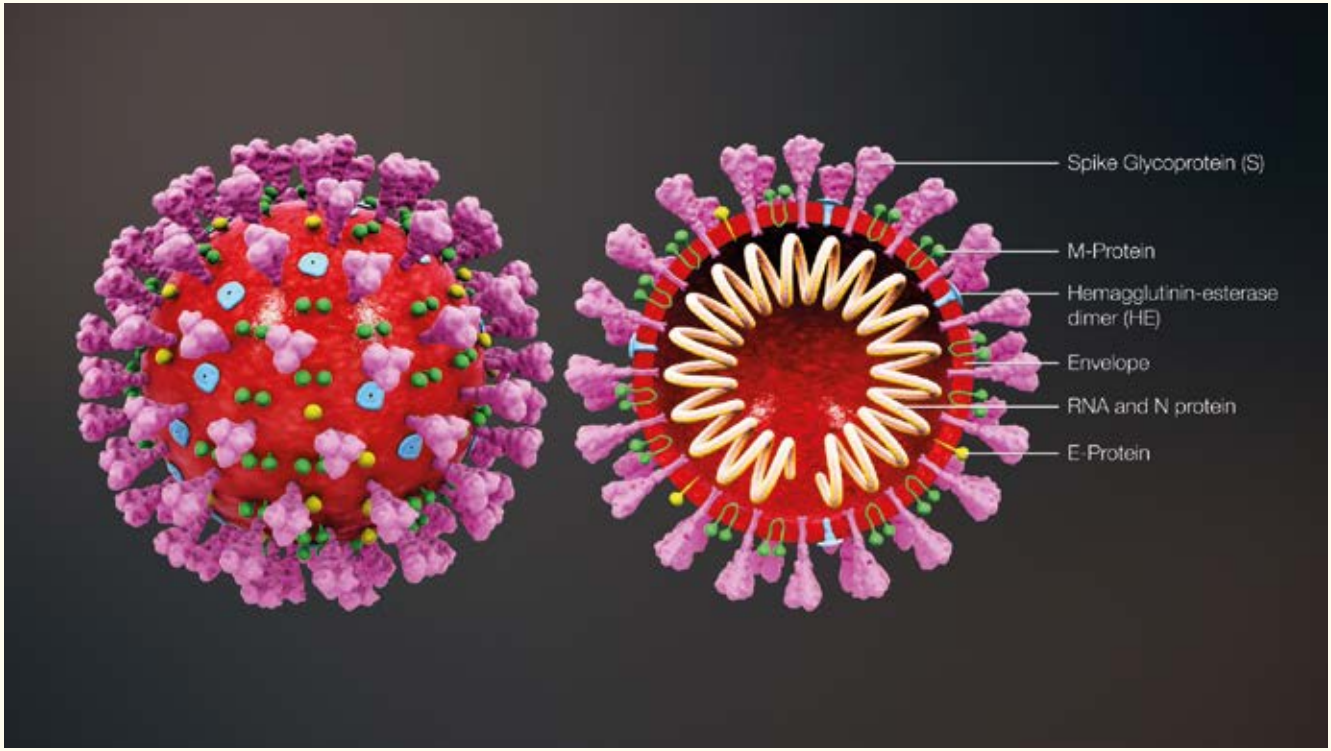
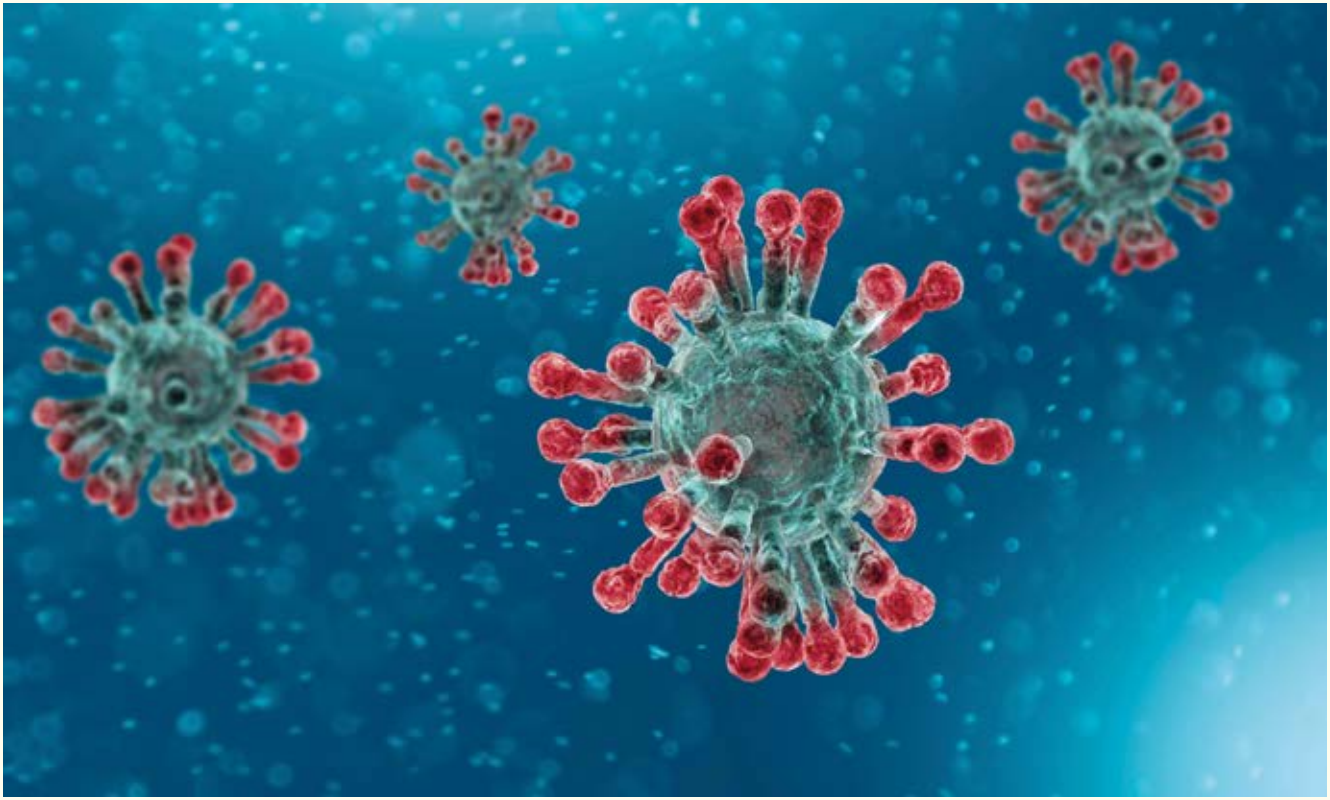


Fig. 78 Immagine #2 di SARS-CoV-2 (Credit: Rocky Mountains Laboratories (RML) / The National Institute of Allergy and Infectious Diseases (NIAID)

immerso nel muco; i colori scelti sono più tenui e non comunicano una sensazione di pericolo come nella rappresentazione del Coronavirus precedentemente descritta.

In definitiva, la reale morfologia del Coronavirus, come si può notare dalle illustrazioni, per ora, è frutto di fantasia o, se si vuole essere ipercritici, di fantascienza. C'è molta discordanza nell'interpretazione iconografica di queste immagini. Non sorprende pertanto che alcuni, dal temperamento bellicoso, intravedano in queste fotografie ordigni pronti a esplodere (bombe a mano, mine vaganti); altri, pacifici e cortesi, mazzi di fiori esotici; altri, colti e raffinati, appariscenti gioielli.

A voi la scelta: la nostra è nel titolo di questo paragrafo.



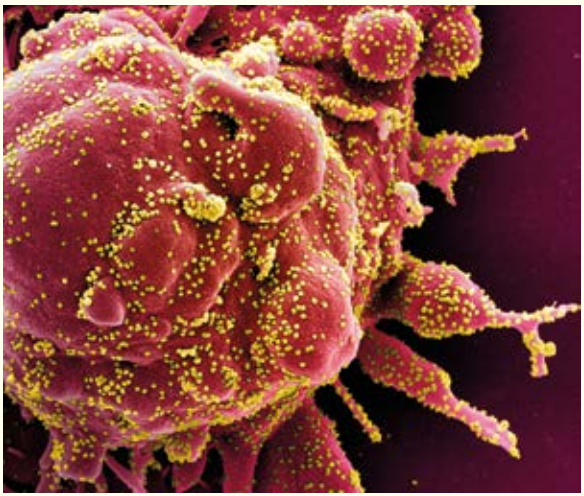


Fig. 79 Immagine #3 di SARS-CoV-2 (Credit: Rocky Mountains Laboratories (RML) / The National Institute of Allergy and Infectious Diseases (NIAID)

Fig. 80 Immagine #4 di SARS-CoV-2 (Credit: Rocky Mountains Laboratories (RML) / The National Institute of Allergy and Infectious Diseases (NIAID)

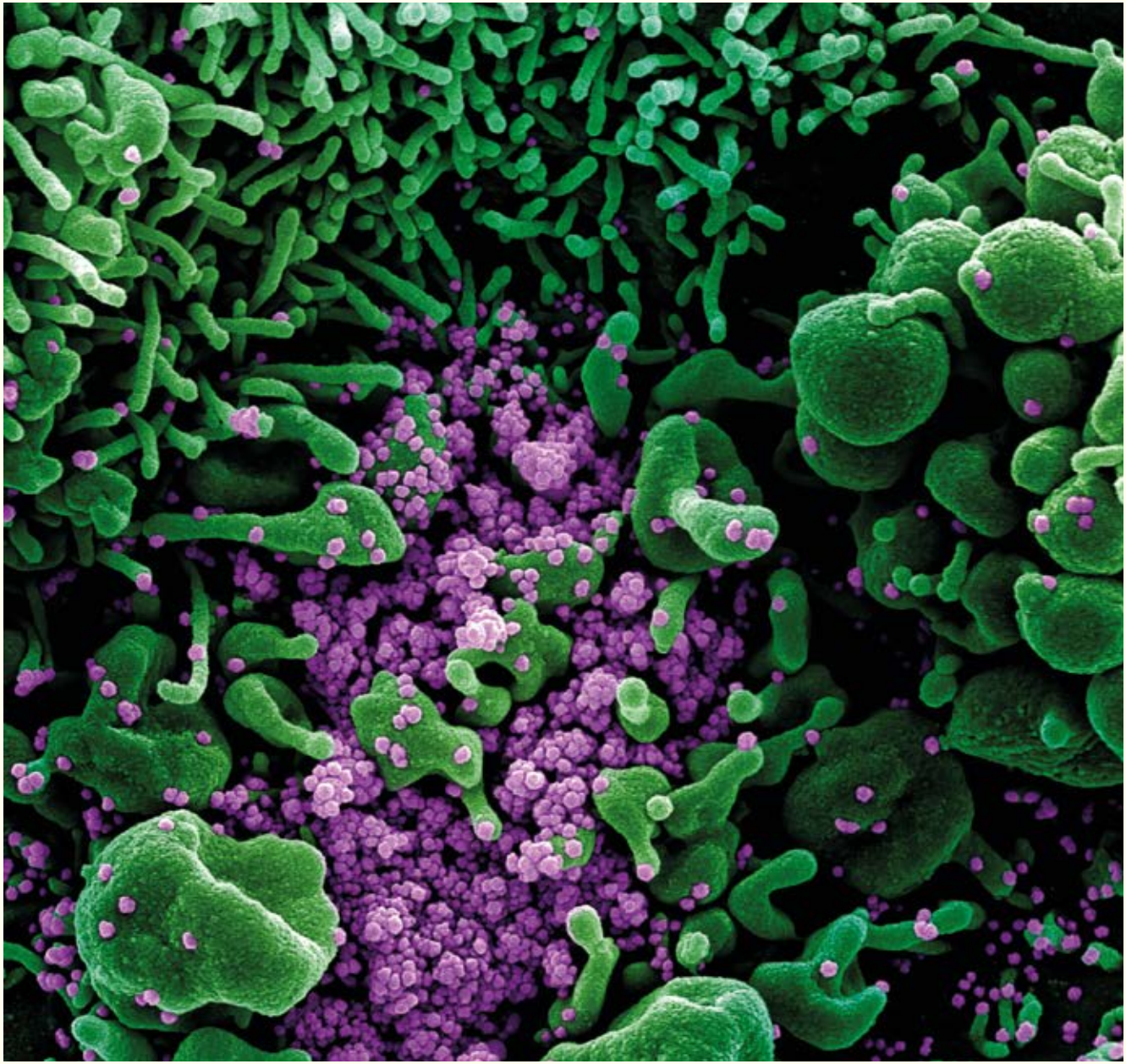


Fig. 81 Immagine #5 di SARS-CoV-2 (Credit: Rocky Mountains Laboratories (RML) / The National Institute of Allergy and Infectious Diseases (NIAID)

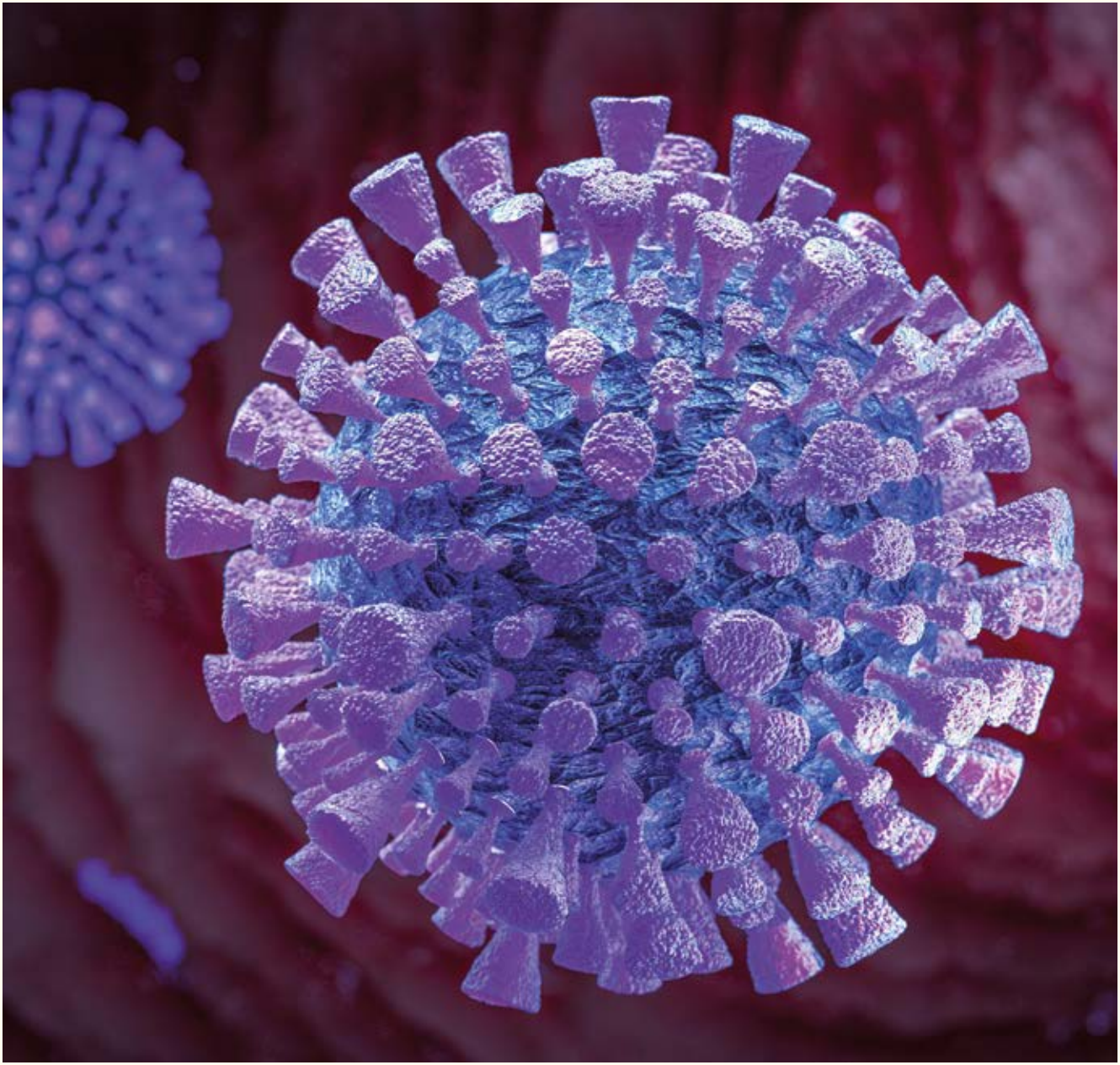


Fig. 82 Immagine #5 di SARS-CoV-2 (Credit: Rocky Mountains Laboratories (RML) / The National Institute of Allergy and Infectious Diseases (NIAID)

Conclusioni

Sembrerebbe quindi che durante la pandemia – dicono i matematici (?) che in Italia il virus abbia viaggiato sui TIR in autostrada - avvenga una 'tempesta perfetta' (qualcuno ha adottato il termine *tsunami*), anzi due tempeste: una nell'ambiente esterno ove i virus, come nuvole di dardi, si avventano sulle popolazioni, e una all'interno dell'organismo delle persone colpite. Grandina dentro e fuori!

Ciò che avviene, o è recentemente avvenuto, nell'ambiente esterno durante questa epidemia, è una vera tempesta che ha favorito l'offensiva virale?

Alcuni provvedimenti potrebbero addirittura rallegrarci per aver dato una boccata d'ossigeno (e non in senso metaforico) all'ambiente: molti aerei a terra e restrizioni alla circolazione. Durante questa epidemia, l'inquinamento nell'atmosfera si è decisamente ridotto. Anche se, ancora una volta, gli esperti hanno pareri divergenti, pare vi sia accordo sul cosiddetto 'particolato atmosferico' e sul suo ruolo di vettore di trasporto per i virus: i virus sarebbero cioè in grado di attaccarsi con un processo di coagulazione al particolato, riuscendo così a rimanere in atmosfera per lungo tempo (ore, giorni, settimane) e a viaggiare anche per distanze relativamente lunghe. Il particolato atmosferico, oltre a trasportare i virus, potrebbe inoltre costituire un substrato capace di permettere al virus di rimanere nell'aria in condizioni vitali per un certo tempo, nell'ordine di ore o giorni. Un aumento delle temperature e della radiazione solare sarebbe in grado di accelerare l'inattivazione del virus, mentre un'umidità relativa elevata favorirebbe un più elevato tasso di contagio virale.

Ma avvenimenti e fenomeni negativi hanno preceduto questa epidemia, che, come altre antecedenti, sarebbero una diretta conseguenza dei nostri danni causati al pianeta. Urbanizzazione, deforestazione, allevamenti intensivi e monocolture, tutte attività umane che impongono grandi modifiche all'ambiente, starebbero infatti abbattendo le difese naturali degli ecosistemi, favorendo così la proliferazione di nuovi virus. Quindi, da questo punto di vista, non c'è nulla di cui rallegrarsi.

Ad aumentare la confusione su queste incertezze e capricci ambientali vi è un altro fenomeno a cui stiamo assistendo: numerosi avvistamenti di animali in situazioni e luoghi inusuali, ovvero non solo nelle campagne, ma anche nei centri cittadini. Questo sta avvenendo un po' in tutta Italia in quarantena: dove l'uomo è stato costretto ad arretrare, tornano gli animali! La natura si sta riprendendo i suoi spazi in città. Esempi: i delfini si sono spinti praticamente fin sotto la prua della barche in ormeggio, rassicurati dall'assenza di barche in movimento ormai da giorni; capidogli e orche nuotano a fil d'acqua nello stretto di Messina; numerose lepri sono state avvistate nella zona nord occidentale di Milano, a due passi dalla tangenziale; l'aquila reale vola nel cielo di Milano; la volpe indisturbata circola nella Firenze deserta; le Prealpi sono invase da cinghiali e caproni, più numerosi sono i pesci che popolano i canali, cigni e anatre vi nuotano indisturbati, e gli alberi

sulle rive si popolano di nidi di specie aliene di uccelli mai visti prima.

Permane invece la 'tempesta cronica' degli ultimi decenni, su cui tutti sembrerebbero d'accordo. Che vi sia in atto un'inattesa offensiva di Coronavirus non vi è ormai dubbio, ma ormai la maggior parte dei virologi non esclude che nelle forme più gravi, quelle che comportano una grave insufficienza respiratoria da polmonite interstiziale, questa grave patologia sia secondaria a una *cytokine storm syndrome*: ovvero quella che noi intuitivamente abbiamo definito *tempesta perfetta*. In effetti sarebbe una tempesta citochinica, che si verifica quando il sistema immunitario si trova a dover rispondere a un invasore nuovo, sconosciuto e altamente patogeno.

Cosa succede: le citochine (più di centocinquanta molecole proteiche prodotte da vari tipi di cellule immunocompetenti) segnalano ai T linfociti e ai macrofagi la necessità di viaggiare verso il sito dell'infezione. A questo punto le citochine attivano le stesse cellule, stimolandole a produrre altre citochine. Normalmente, il corpo ha dei sistemi che regolano questo meccanismo, ma in alcuni casi la reazione diventa incontrollata, e troppe cellule immunitarie sono attivate in un unico luogo.

Come e perché ciò avvenga non è ancora ben chiaro, ma certamente si tratta di una risposta esagerata del sistema immunitario. Le tempeste di citochine possono danneggiare significativamente i tessuti e gli organi del corpo. Se una tempesta di citochine avviene nei polmoni, come nelle gravi forme di SARS-CoV-2, può verificarsi un accumulo di fluidi e cellule immunitarie che può a sua volta bloccare le vie respiratorie e portare alla morte.

Si crede che le tempeste di citochine siano state responsabili di molte vittime durante la pandemia di influenza del 1918, che uccise un numero sproporzionato di giovani adulti: un sistema immunitario sano potrebbe aver costituito uno svantaggio.

È quindi possibile ipotizzare che molti pazienti colpiti dal COVID-19 muoiano, più che per le complicanze virali, traditi dal loro stesso sistema immunitario. Perché il Coronavirus uccide anche sconvolgendo le regole dell'immunità.

Gli esperti di tutto il mondo, oltre a cercare degli anti-virali efficaci contro il virus SARS CoV-2, si stanno dunque attivando per trovare il modo di gettare acqua sul fuoco delle difese immunitarie fuori controllo, per calmare l'abnorme reazione immunitaria che rischia di uccidere il paziente.

Note di chiusura

1. Cipolla 1976, p. 12.
2. Faucault 1976, p. 67.
3. De' Bignoni 1654, p. 296.
4. Huizinga 1992, p. 193.
5. Desiderius Erasmus 1532, p. 620.
6. Ferro 2010, p. 116.
7. Esemplare al riguardo la lettura di Cristina Acidini: «Le più belle raffigurazioni di san Sebastiano della Toscana si debbono a Benozzo Gozzoli e sono entrambe a San Gimignano, che fu duramente colpita dalla pestilenza nel 1464. Benozzo raffigurò il suo primo san Sebastiano nella chiesa di Sant'Agostino su incarico degli Agostiniani, per i quali dipinse a fresco anche il ciclo in diciassette scene con "La vita di sant'Agostino" attorno all'altare maggiore (1463-67). Nell'urgenza di ottenere la protezione del santo, in soli sedici giorni nell'agosto 1464 Benozzo sull'altare della chiesa rappresentò con sapiente effetto illusionistico una finta pala con tanto di predella e di cornici. La scena espone un elaborato concetto di preghiera e di intercessione. Dal basso, i fedeli supplichevoli pregano san Sebastiano, che in segno di benevolenza li accoglie sotto il mantello come a far loro da scudo contro gli strali della pestilenza scagliati da Dio Padre, che impugna una lunga lancia, e dalle coorti degli angeli, ministri della sua ira. Alla soglia del Paradiso, a petto scoperto intercedono per l'umanità Gesù, nel nome del sangue versato per la Redenzione, e la Madonna, nel nome del latte con cui ha nutrito il figlio di Dio. Cerniera fra la Terra e il Cielo è san Sebastiano, in piedi su un podio, frontale come un'icona ed elegante come un principe, che riceve da due angeli la corona del martirio mentre prega egli stesso per la fine del contagio. Ed ecco che alle sue spalle, nella zona di Cielo prossima alla Terra, già si manifesta il miracolo invocato, perché gli angeli intercettano e spezzano i dardi lanciati dall'alto. Le preghiere, nelle speranze dei committenti, dei fedeli e certo anche del pittore, hanno sortito il loro effetto. L'invenzione, un unicum originalissimo, certo fu ispirata dagli Agostiniani nel segno della loro fine sapienza teologica. Si attiene invece all'iconografia consueta il san Sebastiano nella Collegiata di Santa Maria Assunta, un autentico ex voto dipinto due anni dopo la peste nella Cappella dei Santi Fabiano e Sebastiano, che risaliva all'epidemia del 1348. Qui il santo, coperto solo dal perizoma, è trafitto da una tale quantità di frecce da presentarsi letteralmente crivellato e irto di asticelle. Nell'alto dei cieli appaiono fra schiere angeliche Gesù benedicente e la Madonna in preghiera, mentre il martire, aitante e imperturbabile, viene incoronato» (in "Giornale dell'Arte", 2020).
8. Per una ricapitolazione sommaria del percorso biografico di Carlo Borromeo, si veda Zardin 1987, pp. 457-466; Carlo Borromeo 1993, pp. 1121-1140.
9. Ferro 2005, pp. 23-31; Coppa 2010, pp. 177-201.
10. Gli esemplari conservati sono diversi e disomogenei: due nella Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, uno presso la Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano, uno nella raccolta "Carliana" dell'Archivio Borromeo Isola Bella, uno nella Biblioteca Trivulziana, uno nella Biblioteca Nazionale Braidense. Altri tre esemplari, sono conservati presso la Biblioteca Ambrosiana; infine, un esemplare nel fondo Negri da Oleggio della Biblioteca dell'Università Cattolica del Sacro Cuore. Per maggiori dettagli si veda: Barbieri 2012, pp. 129-131.
11. Marcora 1986, p. 58.

12. Per gli affreschi in Borromeo si vedano: Maiocchi, Moiraghi 1908; Peroni 1961.
13. Scriveva infatti Federico nel 1592: «Cubiculum hoc quod Accadeniae Accuratorum ad bonas artes excolendas, et ad alias litterarias exercitationes deputatum est *depingatur magnificentissime, et diligentissima pictoris* ***a nobis eligenda opera***», citato in Peroni 1961, pp. 133-134.
14. Cesare Nebbia, nato a Orvieto nel 1536, allievo del Muziano, principe dell'Accademia di San Luca, ebbe notevole fama a Roma. Durante il papato di Sisto V (1585-1590), Nebbia lavorò alla decorazione ad affresco delle due maggiori opere commissionate dal papato: la costruzione e decorazione della Cappella Sistina nella basilica di Santa Maria Maggiore e i lavori di restauro della Scala Santa e della cappella di San Lorenzo in posizione adiacente al palazzo Laterano e alla chiesa di San Giovanni in Laterano. Quando viene chiamato a Pavia, il pittore ha superato da tempo la sessantina e vede ormai scemare la sua fortuna.
15. Federico Zuccari, nato a Sant'Angelo in Vado nel 1539, fu attivo a Venezia presso la famiglia Grimani di Santa Maria Formosa. Durante il suo periodo veneziano, viaggiò a fianco di Palladio nel Friuli. Il 14 ottobre 1565 venne accettato nell'Accademia del Disegno a Firenze. Nel 1592 redasse i fondamenti dello statuto dell'Accademia di San Luca a Roma, della quale divenne Principe nel 1593. Fra i primi lavori prese parte al completamento delle decorazioni del casino di papa Pio IV e della villa Farnese di Caprarola. Di lui si conosce un noto ritratto dipinto da Fede Galizia.
16. Peroni 1961, pp. 138, 142.
17. Sul ciclo dei teleri del Duomo di Milano e sull'iconografia carliana: Arslan 1960; Brizio, Rosci 1965; Ward Neilson 1969, pp. 231-240; Ferro 1984, pp. 257-293; Albuzzi 2009; Barbieri 2015, pp. 143- 161.
18. Ferro 1984, p. 260.
19. Cipolla 1989, p. 94.
20. Grmek 1975, p. 75.
21. Alexander, Dionigi, Meakins 1971, pp. 206-213; Dionigi, Zonta 1973, pp. 550-557.
22. Stella, https://www.casadelmanzoni.it/content/lo-direbbe-alessandro-manzoni-federico-borromeo
23. Panofsky 2009, p. 13.
24. Porter 1936.
25. Barry 2004.
26. Il manifesto è riportato integralmente da Villani 1980, p. 225.
27. Tucidide 2016.
28. Defoe 1940.
29. Defoe 1719.
30. Ferro 1973.
31. Borromeo C. 1965.
32. Borromeo F.1964.
33. Taubenberger 1997.
34. Böcklin 1898.
35. Vicentini 2015, pp. 374-389; Dionigi 2016, p. 201.
36. Kubin 1909.
37. Eliot,Vendler [1998].

Bibliografia

Albuzzi A., «Per compire l'apparato che suole farsi ogn'anno nel Duomo di Milano». *I più tardi teleri sulla vita di san Carlo: dal progetto alla realizzazione*, Perugia, Editrice Pliniana, 2009.

Alexander J.W., Dionigi R., Meakins J.L., *Periodic variation in the antibacterial function of human neutrophils and its relationship to sepsis*, in "Annals of surgery", 173 (1971 Feb.), n. 2, pp. 206-213.

Arslan E., *Le pitture del Duomo di Milano*, Milano, Ceschina, 1960.

Barbieri L.M.R., *Le preaclara gesta: fonti per l'iconografia di san Carlo Borromeo*, in *Visibile teologia. Il libro figurato in Italia tra Cinquecento e Seicento*, a cura di E. Ardissino, E. Selmi, Roma, Storia e Letteratura, 2012, pp. 127-145.

Barry, J.M. (2004). *The site of origin of the 1918 influenza pandemic and its public health implications*. In "J. Transl. Med.", 2:3. doi: 10.1186/1479-5876-2-3.

Barbieri L.M.R., *Carlo Borromeo: l'immagine di un santo. Iconografia e culto nella Diocesi milanese tra XVII e XIX secolo*, in N*orma del Clero. Speranza del Gregge, L'opera riformatrice di san Carlo tra centro e periferia della Diocesi di Milano*. Atti del Convegno internazionale di studi (Milano, 21 maggio 2010, Rocca d'Angera, 22 maggio 2010), a cura di D. Zardin, F. Pagani, C.A. Pisoni, V. Cirio, Germignaga, Magazzeno Storico Verbanese, 2015, pp. 143- 161.

Böcklin A., La *peste*, Basel, Böcklin, 1898.

Borromeo C., *Memoriale ai Milanesi (1579),* a cura di G.P. Bellini, con una prefazione di G. Testori e illustrazioni di Tanzio da Varallo, Milano, Giordano Editore, 1965.

Borromeo F., *De pestilentia: la peste di Milano del 1630*, testo latino e traduzione a cura di G. Mazzoli, introduzione di C. Angelini, Pavia, Almo Collegio Borromeo, 1964.

Brizio A.M., Rosci M., *I quadroni di San Carlo del Duomo di Milano*, Milano, Ceschina, 1965.

Carlo Borromeo, in *Storia illustrata di Milano. Milano moderna*, vol. IV, a cura di F. Della Paruta, Milano, Sellino, 1993, pp. 1121-1140.

Cipolla C.M., *Cristoforo e la peste*, Bologna, Il Mulino, 1976.

Cipolla C.M., *Miasmi e umori*, Bologna, il Mulino, 1989.

Coppa S., *I Nonnulla praeclara gesta beati Caroli Borromaei di Cesare Bonino agli esordi dell'iconografia borromaica*, in

La vita e i miracoli di San Carlo Borromeo. Tra arte e devozione: il racconto per immagini di Cesare Bonino, a cura di D. Zardin, Milano, Jaka Book, 2010, pp. 177-201.

Corradi A., *Annali delle epidemie occorse in Italia dalle prime memorie fino al 1850*, vol. III, *Dall'anno 1601 al 1700, Bologna*, Gamberini e Parmeggiani, 1870.

De' Bignoni M., *Serafici splendori. Da gli opachi delle più celebri Academie rilucenti*, In Venetia, Per i Giunti, 1654.

Defoe D., *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe*, London, W. Taylor, 1719.

Defoe D., *A journal of the plague year: being observations or memorials, of the most remarkable occurrences, as well publick as private, which happened in London during the last great visitation in 1665. Written by a citizen who continued all the while in London*. London, printed for E. Nutt; J. Roberts; A. Dodd; and J. Graves, 1722; ed italiana, Defoe D., *La peste di Londra: 1722*; traduzione di Elio Vittorini, prefazione di Emilio Radius, Milano, Bompiani, 1940.

Dionigi R., *Le citochine*, in *Chirurgia, Basi teoriche e chirurgia generale*, a cura di Renzo Dionigi, Milano, Edra, 2016, p. 201.

Dionigi R., Zonta A., *Cyclic variation in the response of Lymphocytes to phytohemagglutinin in healthy individuals*, in "Transplantation", 16 (1973 Dec.), n. 6, pp. 550-557.

Eliot T.S., Vendler H., *The waste land and other poems*, New York, Signet Classic, [1998]

Erasmo, *Desyderii Erasmi Roterodami Colloquia aliquot noua, mire et urbana, et erudita, quorum nomina haec sunt, Amicitia. Opulentia sordida. Concio. Exequiae seraphicae. Philodoxus*, Louanii, Germanus Fiscus, 1532.

Foucault M., *Sorvegliare e punire*, trad. Alcesti Tarchetti, Einaudi, Torino 1976.

Ferro F.M., *La peste nella cultura lombarda*, Milano, Electa, 1973.

Ferro F.M., *Vicende di un volto e di una poetica*, in *Il grande BORROMEO tra storia e fede*, Cinisello Balsamo, Amilcare Pizzi, 1984, pp. 257-293.

Ferro F.M., *La "pitoresca Galeria": "vita", "miracoli", "gloria" di Carlo Borromeo*, in *Il Cerano 1573-1632. Protagonista del Seicento lombardo*, a cura di M. Rosci, catalogo della mostra, Milano, F. Motta, 2005, pp. 23-31.

Ferro F.M., *L'anima dipinta. Scritti d'arte lombarda e piemontese da Gaudenzio Ferrari a Ranzoni*, Novara, Interlinea, 2010.

Grmek M.D., *Metodi nuovi nello studio delle malattie antiche*, in *Scienza e Tecnica 75*, Milano, Mondadori, 1975.

Huizinga J., *L'autunno del Medioevo*, Roma, Newton, 1992.

Kubin A., *Die andere Seite, Ein Phantastischer Roman*, München, G. Müller, 1909

Maiocchi R., Moiraghi A., *Gli affreschi di C. Nebbia e di E. Zuccari nell'Almo Collegio Borromeo di Pavia*, Pavia, Tip. Rossetti, 1908.

Marcora C., *La storiografia dal 1584 al 1789*, in *San Carlo e il suo tempo*. Atti del convegno internazionale nel IV centenario della morte (Milano, 21-26 maggio 1984), Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1986, vol. I, pp. 37-75.

Panofsky E., *Studi di iconologia. I testi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 2009.

Peroni A., *Gli affreschi di Cesare Nebbia e di Federico Zuccari*, in *I quattro secoli del Collegio Borromeo di Pavia. Studi di storia e d'arte pubblicati nel IV centenario della Fondazione, 1561-1961*, Milano, Alfieri & Lacroix, 1961.

Porter K. A., *Pale horse, pale rider*, New York, Signet, 1936.

Stella A., *Lo direbbe Alessandro Manzoni a Federico Borromeo?* in corso di stampa, https://www.casadelmanzoni.it/content/lo-direbbe-alessandro-manzoni-federico-borromeo

Taubenberger, J.K., *Initial genetic characterization of the Spanish influenza virus*, in "Science", 1997 Mar 21;275(5307):1793-6.

Tucidide, *La guerra del Peloponneso*, saggio introduttivo di Renzo Tosi, traduzione e note di Pietro Rosa, Santarcangelo di Romagna (RN), Rusconi Libri, 2016.

Vicentini C.B. et al, *L'influenza nelle ondate epidemiche del XIX secolo. The nineteenth-century epidemic waves of influenza*, in "Le Infezioni in Medicina", n. 4, 374-389, 2015.

Villani L., *Vecchia Milano*, 1860-1926, Aosta, 1980, p. 225.

Ward Neilson N., *The Quadroni di San Carlo and the cyclical imagery of the time*, in *Il Duomo di Milano*. Atti del Congresso Internazionale (Milano, Museo della scienza e della tecnica, 8-12 settembre 1968), a cura di M.L. Gatti Perer, vol. I, Milano, La rete, 1969, pp. 231-240.

Zardin D., s.v. *Borromeo Carlo, santo*, in *Dizionario della Chiesa ambrosiana*, vol. I, Milano, NED, 1987, pp. 457-466.

«Cantando il duol si disacerba», parola di Petrarca: e doveva saperlo bene, lui che nella peste che devastò l'Europa a metà Trecento perse l'amata Laura. Se è vero che il male (almeno per quanto possibile) si esorcizza quando riusciamo a rappresentarlo, trovare in questo libretto i paradigmi delle calamità epidemiche per eccellenza – la peste, il tifo, la lebbra, la malaria, il vaiolo – raccontati per immagini dai maggiori artefici dell'arte occidentale, da Caracci a Tiepolo, da Tanzio al Crespi, è anche una salutare boccata d'ossigeno per il nostro precario presente. E ci farà bene anche sapere, come ribadisce il titolo, che non è la prima volta. Non per le pandemie, né, come leggiamo, per lo scetticismo diffuso nella fiducia della medicina ufficiale. Oggi come quando ci si curava con impiastri d'erbe o pregando i santi: a ben vedere attivissimi anche oggi, da San Rocco a San Carlo alla «santuzza» Rosalia – che Van Dyck dipingeva a Palermo, nel 1624, appena guarito dalla peste che lo risparmiò accontentandosi di diecimila vittime. Tra le sorprese che ci squaderna questo *divertissement* (ma sì, chiamiamolo pure così) di due scienziati di fama internazionale, che condividono, amici da una vita, la passione per la storia dell'arte, il lettore incontrerà la *Bibbia* di Toggenburg, il mitico Calandrio, la *Cronaca del mondo* di Rudolf von Ems e, *dulcis in fundo* (si fa per dire), un inedito commento all'iconografia che più imperversa in questi giorni, la morfologia del Coronavirus: dalle gallerie di un museo eccoci così catapultati nel mitico NIAID di Anthony Fauci, ma per scoprire che anche quelle immagini – come ci spiegano amabilmente le nostre guide – sono in buona parte frutto di fantasia.

Gianmarco Gaspari

R&F

Renzo Dionigi - Istituto Lombardo Accademia di Scienze e Lettere
renzodionigi@hotmail.com

Filippo Maria Ferro - Istituto Lombardo Accademia di Scienze e Lettere
ferro@unich.it

R&F