



**2018**

**IL CAPITALE CULTURALE**

*Studies on the Value of Cultural Heritage*

**JOURNAL OF THE SECTION OF CULTURAL HERITAGE**

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism  
University of Macerata

**eum**



## Il Capitale culturale

*Studies on the Value of Cultural Heritage*  
n. 18, 2018

ISSN 2039-2362 (online)

*Direttore / Editor*

Massimo Montella

*Co-Direttori / Co-Editors*

Tommy D. Andersson, Elio Borgonovi,  
Rosanna Cioffi, Stefano Della Torre, Michela  
di Macco, Daniele Manacorda, Serge Noiret,  
Tonino Pencarelli, Angelo R. Pupino, Girolamo  
Sciullo

*Coordinatore editoriale / Editorial Coordinator*

Francesca Coltrinari

*Coordinatore tecnico / Managing Coordinator*

Pierluigi Feliciati

*Comitato editoriale / Editorial Office*

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca  
Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati,  
Valeria Merola, Enrico Nicosia, Francesco  
Pirani, Mauro Saracco, Emanuela Stortoni

*Comitato scientifico - Sezione di beni  
culturali / Scientific Committee - Division of  
Cultural Heritage and Tourism*

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti,  
Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni,  
Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi,  
Susanne Adina Meyer, Massimo Montella,  
Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Francesco  
Pirani, Mauro Saracco, Emanuela Stortoni,  
Federico Valacchi, Carmen Vitale

*Comitato scientifico / Scientific Committee*

Michela Addis, Tommy D. Andersson, Alberto  
Mario Banti, Carla Barbati, Sergio Barile,  
Nadia Barrella, Marisa Borraccini, Rossella  
Caffo, Ileana Chirassi Colombo, Rosanna  
Cioffi, Caterina Cirelli, Alan Clarke, Claudine  
Cohen, Lucia Corrain, Giuseppe Cruciani,  
Girolamo Cusimano, Fiorella Dallari, Stefano  
Della Torre, Maria del Mar Gonzalez Chacon,  
Maurizio De Vita, Michela di Macco, Fabio  
Donato, Rolando Dondarini, Andrea Emiliani,  
Gaetano Maria Golinelli, Xavier Greffe, Alberto

Grohmann, Susan Hazan, Joel Heuillon,  
Emanuele Invernizzi, Lutz Klinkhammer,  
Federico Marazzi, Fabio Mariano, Aldo M.  
Morace, Raffaella Morselli, Olena Motuzenko,  
Giuliano Pinto, Marco Pizzo, Edouard  
Pommier, Carlo Pongetti, Adriano Prosperi,  
Angelo R. Pupino, Bernardino Quattrocchi,  
Mauro Renna, Orietta Rossi Pinelli, Roberto  
Sani, Girolamo Sciullo, Mislav Simunic,  
Simonetta Stopponi, Michele Tamma, Frank  
Vermeulen, Stefano Vitali

*Web*

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>

*e-mail*

[icc@unimc.it](mailto:icc@unimc.it)

*Editore / Publisher*

eum edizioni università di macerata, Centro  
direzionale, via Carducci 63/a - 62100  
Macerata

tel (39) 733 258 6081

fax (39) 733 258 6086

<http://eum.unimc.it>

[info.ceum@unimc.it](mailto:info.ceum@unimc.it)

*Layout editor*

Roberta Salvucci

*Progetto grafico / Graphics*

+crocevia / studio grafico



Rivista accreditata AIDEA  
Rivista riconosciuta CUNSTA  
Rivista riconosciuta SISMED  
Rivista indicizzata WOS

---

Saggi

# La *Madonna del passero* di Guercino. Problemi di esegesi visiva e simbolismo degli uccelli

Francesco Sorce\*

## *Abstract*

Questo studio esamina la *Madonna del passero* di Guercino dal punto di vista iconografico. Nonostante la grande notorietà di cui l'opera gode, infatti, il simbolismo e il significato del dipinto non sono stati finora esaminati con la dovuta attenzione da parte della letteratura critica. Il saggio considera pertanto la storia e il senso del motivo dell'uccellino legato ad un laccio tenuto in mano da Gesù Bambino nell'ambito della produzione artistica rinascimentale e all'interno del *corpus* dello stesso Guercino. Sono analizzate quindi le fonti testuali a partire dalle quali il tema pare essersi sviluppato. In conclusione, si avanza un'interpretazione dell'opera basata sulla spiegazione delle scelte formali dell'artista, che mirano a creare, con ogni probabilità, una particolare esegesi visiva della tradizione letteraria dalla quale dipende l'immagine. L'ipotesi centrale è che il dipinto dia corpo all'idea che la grazia divina liberi l'anima dalle tentazioni del peccato.

\* Francesco Sorce, dottore di ricerca, studioso indipendente, email: francesco.sorce@gmail.com. Per i consigli generosi e l'affetto sono (molto) debitore nei confronti di Patrizia Pancotto, Agostino Sorce, Michela Corso (moltissimo), Michele Di Monte, Gwladys LeCuff, Luisa Caporossi, Raffaella Valiani, Giuseppe Capriotti. Il saggio esiste anche in virtù del loro appoggio, nonostante tutto.

This essay examines the *Madonna of the Sparrow* by Guercino, mostly from the iconographic point of view. The research is motivated by the fact that, in spite of the painting's fame, its symbolism and meaning have not received much attention in the literature so far. Therefore, in order to offer an interpretation of the image, we primarily focus on the motif of Christ Child holding a tethered bird in the Renaissance art and in the Guercino's catalogue. Secondly, this study explores the textual sources (Bible, Patristic literature, Medieval and Renaissance commentaries) that motif seems to stem from. Finally, we propose an explanation of the formal choices made by the author, which very likely aim at creating a peculiar visual exegesis of the literary tradition he draws on. The leading hypothesis advanced is that the painting embodies the idea that Divine Grace frees the soul from sin temptations.

*Et labor quem homo sustinet in continuata  
executione boni operis,  
quod pertinet ad constantiam*  
Tommaso d'Aquino, *Summa Theologiae*, 2-2, q.  
136, a. 5

### 1. *Guercino ornitologo*

La cosiddetta *Madonna del passero* (fig. 1) è una delle opere più note di Guercino, poiché – tra l'altro – esibisce in maniera cristallina e raffinata le qualità peculiari della produzione giovanile dell'artista sul piano stilistico<sup>1</sup>. Tale è considerata la paradigmaticità dell'immagine inoltre, specie dal punto di vista espressivo, che si è giunti persino ad affermare autorevolmente che «anche avendo a disposizione tutta la storia della pittura, sarebbe arduo trovare un'opera che meglio di questa rappresenti la poetica degli affetti»<sup>2</sup>. Del resto, proprio in virtù della riconosciuta esemplarità, unita alla nobile provenienza dalla collezione di sir Denis Mahon, il quadro è stato esposto spesso, nel corso degli anni, quale fulgida testimonianza dell'arte del Barbieri. Nonostante la fama di cui la tela gode, ad ogni modo, i suoi aspetti semantici sono rimasti piuttosto marginali nella letteratura critica ad essa dedicata<sup>3</sup>. Ciò rischia di comportare la

<sup>1</sup> L'opera, un olio su tela databile intorno al 1616 per la maggioranza degli studiosi, è conservata presso la Pinacoteca Nazionale di Bologna. Prima di entrare nella raccolta di Denis Mahon, il dipinto appartenne alla collezione della famiglia Borghese. Per un riepilogo degli aspetti filologici relativi al dipinto si veda Agostini 2016, pp. 48-51.

<sup>2</sup> Pulini 2003, p. 122.

<sup>3</sup> In effetti, i testi più recenti dedicati alla *Madonna del passero* tendono a riprendere più o meno pedissequamente le osservazioni stilistiche formulate da Denis Mahon già nel 1968 e poi ripubblicate pressoché invariate in diverse occasioni successive. Si veda in proposito Mahon 1968a, pp. 35-36; Mahon 1986, pp. 460-461; Mahon 1991, pp. 42-43.

perdita della ricchezza di senso delle scelte iconografiche e compositive operate da Guercino, lasciando in ombra le ragioni dell'originalità e la finezza del suo lavoro. Questo saggio, dunque, prospetta un'interpretazione del contenuto dell'immagine a partire dall'esame della funzione del passero, che costituisce l'elemento nodale nell'esegesi visiva prodotta dal pittore in rapporto ad uno dei temi biblici evocati dall'uccellino<sup>4</sup>. Sebbene rimangano ignote le condizioni della genesi del dipinto, i dati visivi consentono comunque di formulare alcuni ipotesi ragionevoli in merito.

Nell'ottica esplicativa delineata, occorre anzitutto notare come Guercino abbia studiato la composizione in modo tale da rendere il volatile vero coprotagonista dell'immagine, parte integrante di una "storia" a tre e non semplice dettaglio esornativo. L'uccello è infatti oggetto dell'interesse sia della Madre sia del Figlio e il loro sguardo contribuisce a focalizzare su di esso l'attenzione dello spettatore. Del resto, l'indice della Vergine, ove poggia il volatile, svolge appieno la funzione deittica che gli è propria: modellato da un robusto chiaroscuro, il dito genera una sorta di sottolineatura, conferendo enfasi alla presenza del piccolo pennuto. Gesù, inoltre, tiene in mano un laccio sottile – si tratta quasi di un filo di luce che attraversa le ombre profonde della tela – cui è legata una zampa dell'uccellino. Il particolare, come si vedrà, appare determinante nella definizione del senso della scena. Intanto, conviene rimarcare come il passero costituisca una scelta eccentrica sul piano iconografico, essendo pressoché sconosciuta la sua rappresentazione nella cultura figurativa precedente la tela guercinesca.

Anche nella produzione dello stesso Barbieri risulta frutto di una trovata singolare. Nel corso della sua carriera, Guercino ha inserito più volte il motivo dell'uccellino nel contesto di immagini devozionali, raramente però cimentandosi in rappresentazioni precise sotto il profilo ornitologico<sup>5</sup>. Ad esempio, un piccolo uccello legato ad un laccio è porto da Giuseppe a Gesù nella *Sacra Famiglia* di Palazzo Pitti (fig. 2), l'opera più prossima cronologicamente alla tela della Pinacoteca di Bologna, se è corretta la datazione intorno al 1615-16 ormai comunemente accettata<sup>6</sup>. Lo stesso elemento compare poi in un disegno a penna della collezione Suida-Manning, databile all'inizio del terzo decennio, in cui Guercino raffigura isolati il Redentore bambino e il padre putativo (fig. 3)<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> Il concetto di esegesi visiva viene qui impiegato nell'accezione formulata da Berdini 1997, pp. 1-35. La nozione delineata dallo studioso è stata ulteriormente sviluppata, tra gli altri, da O'Kane 2009. Per un ventaglio di approcci differenti, invece, si veda ora la monumentale raccolta curata da Melion *et al.* 2014.

<sup>5</sup> Un'eccezione è costituita dall'esemplare di cardellino che campeggia nel celebre *Et in Arcadia Ego* (Roma, Gallerie Nazionali Barberini Corsini – Palazzo Barberini), datato in genere intorno al 1618.

<sup>6</sup> Per un riepilogo sommario delle questioni filologiche, si veda Chiarini 2003a, p. 213.

<sup>7</sup> Bober 2001, pp. 162-163. Sul disegno si veda anche Stone 1991, pp. 26-28. Lo studioso, senza ulteriori precisazioni, sostiene che il soggetto «symbolically foretells Christ's resurrection» (p. 26).

Gesù con l'uccellino torna ad essere in compagnia della Vergine in un disegno a sanguigna (Washington, National Gallery of Art, già coll. Richard Krautheimer e Trude Krautheimer-Hess, fig. 4), collocabile temporalmente al principio degli anni Trenta<sup>8</sup>. La coppia Madre-Figlio compare inoltre in una composizione leggermente più complessa, nota attraverso una stampa di Arthur Pond datata 1734 (fig. 5). Nel caso dell'incisione, il volatile, tenuto per il consueto filo, poggia sul ramo di un albero e, a giudicare dalle penne caudali, è identificabile come una rondine; tuttavia – è il caso di notarlo – non è possibile assegnare con certezza la paternità dell'opzione naturalistica al centese. A conclusione di questa breve e non esaustiva ricognizione, è necessario rammentare anche una versione del tema raffigurante il solo Gesù Bambino intento ad aprire le mani per lasciare il laccio cui è legato l'uccellino. L'invenzione, attestata da un disegno recentemente passato per il mercato antiquario londinese con attribuzione al Barbieri, si data al sesto decennio del XVII secolo e doveva servire da modello per una delle undici incisioni su disegno del maestro emiliano, commissionate probabilmente da Benedetto Gennari a Domenico Maria Bonaveri (fig. 6)<sup>9</sup>. A margine, sarà poi da annotare il fatto che Guercino avesse trattato il consueto motivo dell'uccellino tra le mani di Gesù anche in un dipinto raffigurante la *Madonna col Bambino e san Giovannino*, che nel 1642 apparteneva al vescovo di Reggio Emilia Paolo Coccapani. L'opera è dispersa, ma documentata da una stampa siglata in quell'anno da Bernardino Curti<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> Il tema della *Madonna col Bambino* e l'uccellino, in questo caso non legato, viene elaborato anche in un disegno a sanguigna attribuito a Guercino e conservato presso la Pierpont Morgan Library di New York (inv. IV, 168f). Si veda in proposito Stone 1991, p. 220 e tav. M. Va inoltre annoverato, tra le composizioni che illustrano il motivo, anche il disegno della Fondazione Cini di Venezia, su cui si veda Mahon 1968b, p. 48, scheda n. 15. Mahon considerava l'ipotesi che il foglio fosse uno studio per la *Madonna del passero*. Infine, si può menzionare il disegno a sanguigna di scuola del Guercino, raffigurante la Vergine in piedi col Bambino e un uccellino, catalogato in Mahon, Turner 1989, p. 147, cat. n. 449, tav. 339.

<sup>9</sup> Sul disegno è consultabile *online* la scheda redatta in occasione dell'asta tenutasi presso Bonhams (Londra): <<http://www.bonhams.com/auctions/21332/lot/2/>>, 17.07.2018. La datazione proposta si deve a Nicholas Turner. Come in altri casi, anche questa invenzione ebbe un certo successo tra gli incisori da Guercino, venendo riprodotta da Francesco Curti e, più avanti, da Adam Bartsch. Sulla stampa del Bonaveri si veda anche Bagni 1988, p. 129.

<sup>10</sup> La stampa – già citata da Malvasia nel 1678 (Malvasia 1841, I, p. 104) – è registrata in Salerno 1988, p. 414. Si veda inoltre Bagni 1988, p. 101. Un ulteriore abbinamento del Bambino con l'uccellino si trova nella cosiddetta *Madonna della rondinella* (Firenze, Galleria Palatina), la cui autografia guercinesca è tuttavia generalmente rifiutata dalla critica, che propende per considerare il dipinto una derivazione antica, rielaborata a partire dal modello fornito dalla parte apicale della pala di San Guglielmo dello stesso Guercino (Bologna, Pinacoteca Nazionale, 1620). Si veda in proposito Chiarini 2003b, p. 214.

## 2. La lettera e il simbolo. Qualche problema di metodo

Sebbene il passero, come si è accennato, rivesta una funzione semiotica essenziale nell'economia del dipinto, la letteratura specialistica non ha riservato grande attenzione alla presenza e al ruolo dell'uccellino. In merito si registrano due posizioni opposte sul piano interpretativo, che dipendono, ad evidenza, da paradigmi diversi rispetto all'ermeneutica delle immagini rinascimentali. In effetti, benché per molti sia affatto scontata la sua natura simbolica, resiste una prospettiva critica incline a valorizzare il "senso letterale" del passero.

Prima di procedere con l'abbozzo di una spiegazione relativa alle singolari scelte di Guercino, dunque, pare opportuno esaminare brevemente i limiti e le aspirazioni dei due modelli dal punto di vista epistemologico. Ciò consentirà di delucidare, per contrasto, l'assetto metodologico di questo contributo. I principali nodi critici, in sintesi, riguardano la *vexata quaestio* della riconoscibilità dei simboli nell'ambito del realismo figurativo e l'interpretazione stessa del segno. È chiaro, dunque, che si tratti di temi niente affatto periferici per ciò che concerne l'impalcatura della disciplina, sui quali le posizioni dovrebbero sempre essere chiare, anche a costo di tornare su territori largamente esplorati e ribadire l'ovvio. Quanto al primo punto, il problema può essere schematizzato attraverso l'interrogativo seguente: bisogna annoverare il passero tra gli *spiritualia sub metaphoris corporalium*, per usare la celebre formula di Tommaso d'Aquino ripresa da Erwin Panofsky, oppure è lecito (e anzi consigliabile) interpretarlo come un particolare naturalistico di "arredo", ma inerte o quasi sotto il profilo semantico, funzionale semmai unicamente a rivestire il sacro di una dimensione quotidiana?<sup>11</sup>

L'ipotesi "letteralista" considera l'uccello un mero balocco del Bambino. L'argomento principale su cui poggia è la consuetudine di far giocare i fanciulli con gli uccellini, nota almeno a partire dagli ultimi secoli del Medioevo e attestata anche da alcuni dipinti di età moderna, tra i quali forse il più noto è il *Ritratto di Giovanni de' Medici* di Bronzino (Firenze, Galleria degli Uffizi, 1545). In rapporto alla tela di Guercino ad esempio, si è detto che: «[Gesù] è troppo preso dall'incanto e dall'eccitazione di un *gioco meraviglioso* (mio il corsivo): seguire i movimenti imprevedibili e la fulminea reattività di un passero tenuto a guinzaglio, per via di un sottilissimo filo legato ad una zampa»<sup>12</sup>. Questo

<sup>11</sup> Il riferimento è a Panofsky 1971; si veda in particolare il celebre capitolo intitolato "Reality and Symbol in Early Flemish Painting. *Spiritualia sub Metaphoris Corporalium*" (vol. I, pp. 131-148). Per un'equilibrata ricostruzione del dibattito sorto attorno alla tesi del "simbolismo nascosto", si veda Harbison 2005, pp. 378-406. Sulle problematiche legate alla nozione di *disguised symbolism* si veda Barasch 1997, pp. 73-90. Quanto a Tommaso, il rimando è alla *Summa Theologiae*, I, q. 1, a. 9.

<sup>12</sup> Pulini 2003, pp. 122-123. Occorre dire, comunque, che i riferimenti bibliografici alla consuetudine ludica risultano generalmente piuttosto opachi. Frugoni 2010, p. 257, ad esempio, cita Dante, le cui parole, tuttavia, non paiono illuminanti. Il poeta, nel *Convivio* (Alighieri 1988,



modello pare esercitare le pratiche di un certo “minimalismo” ermeneutico, simile in fondo a quello teorizzato già nel tardo Cinquecento, ad esempio, da Gregorio Comanini, proprio a proposito di metafore e allegorie pittoriche. Nel *Figino*, il canonico lateranense sosteneva che non si debba cercare il senso (nascosto) di ogni elemento ritratto dagli artisti, che talvolta inseriscono nelle loro opere dettagli meramente ornamentali; e cita in proposito il caso illustre di un dipinto di Raffaello raffigurante la Vergine, in cui compare una «gatta che giace dormendo», asserendo che sarebbe «ridicoloso» voler assegnare un significato all'animale, rappresentato soltanto a fini decorativi<sup>13</sup>.

Ora, l'avviso di Comanini costituisce certamente un commendevole invito a non scivolare nel campo della sovrainterpretazione; e di sicuro tenere al laccio un uccellino doveva essere un passatempo infantile diffuso anche nel primo Seicento. Sennonché, con buona pace del letterato mantovano e di qualche suo seguace moderno, più o meno consapevole, sarebbe forse opportuno ritenere l'opinione riportata più un *caveat* epistemologico che un paradigma ermeneutico. D'altra parte – ed è appena il caso di accennarlo – a suggerire e autorizzare approcci iconograficamente meno minimalisti è anzitutto la ben nota e millenaria tradizione della cosiddetta zoologia sacra, legata all'interpretazione allegorica in chiave cristiana di tutto quel bacino di animali “buoni per pensare” in cui hanno pescato largamente anche le arti figurative<sup>14</sup>.

Per quanto la questione possa apparire persino banale, le puntualizzazioni appena tracciate, benché soltanto corsive, sembrano necessarie alla luce del fatto che certe pratiche disciplinari continuano a lavorare, esplicitamente o implicitamente, secondo prospettive piuttosto disattente rispetto all'esame degli elementi simbolici. Non sono rari, infatti, saggi e schede di catalogo – anche molto recenti – in cui il corredo segnico viene del tutto (o quasi) ignorato, o interpretato come semplice elemento naturalistico, oppure “decodificato” rinviando, nei casi migliori, ai repertori redatti da Mirella Levi D'Ancona, senza neppure discriminare tra i significati talvolta opposti elencati dalla

p. 165), si limita a scrivere: «onde vedemo li parvuli desiderare massimamente un pomo; e poi, più procedendo, desiderare uno augellino; e poi, più oltre desiderare bel vestimento». Del “gioco” dell'uccellino legato ad un filo parla anche Eadmero di Canterbury (in PL, 159, 701: Caput CXC. *Exemplum de Avicula*), ma significativamente in chiave allegorica, per trarne una lezione morale. Sul punto, Moretti 2007, p. 42.

<sup>13</sup> Comanini 1591 (ed. 1962), pp. 237-379, in part. p. 338. Il dipinto è verosimilmente da identificare con quello oggi attribuito a Giulio Romano e conservato a Capodimonte, in cui il felino, tuttavia, ha gli occhi ben aperti. Sulla tavola si vedano Barbieri 2010, pp. 29-34 e Pasti 2012, pp. 27-60, entrambe impegnate – si direbbe – a dar torto a Comanini, data l'acribia con la quale si applicano a decrittare tutti gli elementi ritenuti simbolici all'interno dell'immagine, a partire proprio dalla gatta.

<sup>14</sup> Per ciò che concerne la funzione simbolica e didattica che il mondo animale ha rivestito nel dominio artistico fin dalle origini della tradizione cristiana si veda il lavoro esemplare di Cohen 2008, in part. pp. 3-50, anche in riferimento alle resistenze che la storia dell'arte come disciplina scientifica nutre ancora nei confronti del tema. Più in generale, per un'inquadratura del tema della “zoologia sacra”, si veda Perfetti 2012, in part. 13-32.

studiosa<sup>15</sup>. Va da sé che le diverse varianti di trascuratezza nei confronti degli apparati simbolici non favoriscono la comprensione del senso e tantomeno del funzionamento specie di soggetti narrativamente elementari come la *Madonna col Bambino*.

Sebbene ciò possa risultare assodato, ai fini della nostra argomentazione sembra comunque conveniente ribadire che fiori, frutti e animali di varia taglia sono di solito proprio i segni per mezzo dei quali lo schema minimale sul piano dell'azione acquisisce spessore semantico, determinando, per così dire, la chiave attraverso la quale si legge lo spartito profondamente convenzionale delle immagini eredi delle antiche icone. Infatti, in virtù della costellazione di significati che reca con sé, sedimentata in secoli di esegesi, ciascun elemento animale o vegetale contribuisce a flettere il tema secondo una declinazione particolare, alludendo all'Incarnazione o evocando proletticamente la Passione, la Morte e la Resurrezione del Redentore. La semplice immagine devozionale, pertanto, grazie agli inserti simbolici, fornisce un compendio di argomenti per la riflessione domestica sui cardini della fede<sup>16</sup>. Non prestare attenzione al repertorio simbolico, insomma, sarebbe come mangiare un piatto di pasta del tutto scondita, mettendo deliberatamente da parte il condimento.

Tornando, infine, ancora per un istante sulle idee di Comanini, va detto che nello stesso macro contesto post-tridentino che ne espresse il trattato, in seno alla Chiesa si vietava esplicitamente di raffigurare animali non pertinenti rispetto alla storia sacra rappresentata. Noto, ad esempio, è il caso delle norme emanate per volontà di Carlo Borromeo nel quarto concilio provinciale del 1576 dell'arcidiocesi milanese (pubblicate nel 1580) e motivate dall'esigenza di non distrarre lo spettatore devoto dal contenuto dei quadri<sup>17</sup>. Sulla base degli argomenti riportati, insomma, l'ipotesi dell'uccellino come dettaglio decorativo, funzionale esclusivamente all'accentuazione del carattere quotidiano della scena, che pure è una qualità saliente del dipinto, appare – se non altro – abbastanza improbabile.

Esaminati i contorni della ipotesi “letteralista”, conviene quindi considerare la posizione disponibile a occuparsi della natura simbolica del volatile, che trova un solido sostegno proprio nella prassi consolidata dell'allegoresi

<sup>15</sup> Tra i tanti casi possibili, a testimonianza della prospettiva incline all'interpretazione in chiave realistica, si cita una scheda a firma di Luca Pezzuto (Pezzuto 2009, p. 390) che scrive a proposito di una *Madonna col Bambino* di Ventura Salimbeni (Napoli, Museo di Capodimonte): «il paffuto Gesù Bambino le [a Maria] si aggrappa alla veste con la mano sinistra, in cui tiene stretto un ramo carico di ciliegie, *cifra della stagione in corso* (mio il corsivo)».

<sup>16</sup> A dispetto di un certo oblio successivo, la questione era stata posta all'attenzione della disciplina storico-artistica in maniera esemplare già da Bergström 1955, pp. 303-308. Per una rassegna su alcuni dei congegni semantici del tipo *Madonna col Bambino*, studiati nel contesto delle icone, si veda Belting 2001, in part. pp. 319-360, 429-461, 501-556. Per quanto riguarda l'epoca rinascimentale, invece, sono di grande interesse le annotazioni sul tema formulate da Goffen 1990, pp. 23-65, a proposito di uno specialista riconosciuto come Giovanni Bellini.

<sup>17</sup> La regola borromaica è discussa in Prodi 2014, pp. 74-75.

cristiana. L'ipotesi più comune (praticamente l'unica, in effetti) sostiene che il passero possa costituire una prefigurazione della Passione di Cristo, sulla scorta della tradizione secondo la quale nelle rappresentazioni della *Madonna col Bambino* la presenza di un uccello evocherebbe il martirio di Gesù<sup>18</sup>. Tuttavia, nell'immaginario cristiano non tutti i volatili rimandano alla Passione, veicolando significati diversi a seconda della specie. E del resto, nella maggior parte dei casi, gli artisti si sforzano di rendere riconoscibile l'identità dell'animale al fine di consentire una elementare discriminazione semantica. Inoltre, come accennato, nello spettro di raffigurazioni ornitologiche legate alle immagini della Vergine con il Figlio, le occorrenze del passero risultano pressoché inesistenti. È il cardellino, semmai, il volatile più diffuso in questo tipo di rappresentazioni, protagonista anche in dipinti illustri come la tavola eseguita da Raffaello per le nozze di Lorenzo Nasi (Firenze, Uffizi, fig. 7). Tra Quattrocento e Seicento, peraltro, ricorre abbastanza spesso pure il motivo del cardellino tenuto al laccio dal Bimbo, come nella tela guercinesca, e basterà qui menzionare a titolo di esempio un altro celebre lavoro raffaellesco come la cosiddetta *Madonna Solly* (Berlino, Gemäldegalerie, 1502ca, fig. 8). Più tardi rispetto alla *Madonna del passero*, invece, ma ad essa imparentati per la comune cultura bolognese, sono un dipinto attribuito a Guido Reni e databile intorno al 1623-24 (già New York, Collezione Suida-Manning, fig. 9), in cui il Bambino che tiene l'uccellino è ritratto senza la Madre<sup>19</sup>, nonché una stampa di Simone Cantarini, la cui idea è per alcuni da ascrivere forse al Reni stesso (fig. 10)<sup>20</sup>. Con l'immagine di Cantarini, infine, è strettamente imparentato un gruppo di tele di Giovan Battista Salvi detto il Sassoferrato, di non agevole collocazione cronologica e che, tuttavia, attesta la fortuna del soggetto (date le

<sup>18</sup> Così, ad esempio, Helston e Henry 1991, p. 12; Finaldi 1998, p. 92; la scheda è ripubblicata senza variazioni di rilievo anche in Finaldi 1999, pp. 52-53. Una lettura analoga si trova, tra l'altro, anche in Ghelfi 2008, pp. 176-177 e in Ghelfi 2014, p. 122.

<sup>19</sup> Pepper 1988, p. 332. Si vedano inoltre le annotazioni di Carlo Cesare Malvasia (1841, II, p. 17) che ricordava tra le opere del Reni «una Madonna col Signorino, al quale fugge di mano una rondinella ad un filo appesa», eseguita per il marchese Angelelli di Bologna, nonché a Roma, nella «Vigna Lodovisia al primo casino», «una Madonna col puttino, S. Giovannino, e sopra una rondinella, sullo stile de Carracci, con bel paese, prime cose, e debole [...]» (II, p. 64). Infine, tra le stampe (I, p. 94): «La Madonna sedente in faccia, che postasi la sinistra sotto la guancia, con la destra si sostiene in grembo, il nudo Bambino steso, volto all'insù, che fa volare la rondinella appesa a un filo [...]». Secondo lo stesso Malvasia (I, p. 73), anche Ludovico Carracci, riconosciuto punto di riferimento del giovane Barbieri, fu autore del disegno per una stampa in cui era raffigurata Maria «in paese a sedere, che tiene il Bambino nudo, che stringe nella destra una rondinella, e fa forza di rizzarsi, mentre a' piedi della B.V., S. Giovannino genuflesso con l'agnello, e la Croce; e dall'altra parte duoi Angeletti nudi, uno de' quali cenna all'altro la detta rondinella, aprendo l'altro la mano per prenderla[...]».

<sup>20</sup> Le questioni filologiche relative all'acquaforte sono controverse, sia per quanto riguarda l'attribuzione dell'invenzione sia per ciò che concerne la datazione. Quest'ultima in effetti oscilla, nella letteratura critica, tra il periodo trascorso dal Cantarini presso la bottega di Reni e l'ultima fase della sua carriera. Per la prima ipotesi si veda Bellini 1980, pp. 48-51, in part. 50; quanto alla seconda, invece, Ambrosini 1997, p. 340.

repliche anche in pittura) nell'ambito della produzione figurativa seicentesca di matrice classicista (fig. 11)<sup>21</sup>.

Sul significato passionale del cardellino, tuttavia, vale la pena di aprire un breve inciso, dal momento che i testi più citati in proposito presentano qualche opacità. I nessi con il martirio di Gesù sono generalmente rintracciati in due proprietà peculiari del volatile: nella macchia rossa che ne colora la fronte, che l'uccellino – secondo non meglio precisate leggende medievali – si sarebbe procurato ferendosi con la corona di spine; e nella credenza che il cardellino – *carduelis*, in latino – si ciberebbe di cardi, frutti spinosi per antonomasia e perciò collegati alla beffarda insegna regale che il Redentore fu costretto ad indossare sul Golgota. Al folklore del Medio Evo rimandano, ad esempio, sia il classico studio dell'ornitologo Herbert Friedmann dedicato al *symbolic goldfinch*, sia il *Bestiario del Cristo* di Louis Charbonneau-Lassay, senza però corroborare l'indicazione attraverso fonti puntuali<sup>22</sup>. Per ciò che concerne, invece, la presunta dieta di cardi il riferimento costante è a Isidoro di Siviglia, che effettivamente riporta la notizia, ma non la collega in alcun modo alla Passione<sup>23</sup>.

<sup>21</sup> Di solito si considerano i dipinti del Sassoferrato derivanti dalla stampa del Cantarini. Macé de Lepinay 1990, p. 123, senza però argomentare, ha ipotizzato che il pittore potrebbe aver preso spunto «da un disegno del Reni o del Salvi stesso», congetturando un'inversione del rapporto tra le immagini prese in esame, ma liquidando tali questioni come «sterili discussioni». La scheda si riferisce al dipinto conservato presso il Museo Francesco Borgogna di Vercelli. Dell'immagine del Salvi sono note diverse altre versioni realizzate dallo stesso pittore o dalla sua bottega (ad esempio: Stoccarda, Staatsgalerie; Sotheby's: Important Old Master Paintings and Sculpture, New York, 26 January 2012, lotto 46; coll. priv. Già Pesaro, coll. Altomani).

<sup>22</sup> Friedmann 1946, pp. 9 e 170, nota 5. A sostegno delle sue osservazioni, l'ornitologo citava Skinner 1911, p. 16, a sua volta privo di indicazioni bibliografiche puntuali; e Seymour 1898, pp. 100-101. Anche il volume di Seymour, tuttavia, manca di rimandi testuali significativi, dal momento che i suoi unici riferimenti sono a poesie di Julius Mosen (1803-1867) e John Greenleaf Whittier (1807-1892). Nonostante la vaghezza bibliografica del libro di Friedmann, la letteratura successiva pare aver ripreso sistematicamente le informazioni sul cardellino senza ulteriori approfondimenti. Charbonneau-Lassay 1994, pp. 91-92, dal canto suo, parla genericamente di «folklore della Francia e degli altri paesi dell'estremo Occidente». Levi D'Ancona 2001, p. 80 sostiene che «il cardellino può pure essere raffigurato come simbolo generico di uccello, simbolo dell'anima umana, specie se attaccato a un filo, o se vola via dalle mani di Gesù Bambino», anche in questo caso senza fonti. Di recente, Frugoni 2010, p. 257, è tornata sulla questione, dichiarando di non essere stata in grado di rintracciare – come chi scrive – la leggenda popolare relativa alla macchia rossa del cardellino, seguita da Capriotti 2011, pp. 73-85, in part. 74. Frugoni e Capriotti, nondimeno, considerano sostanzialmente accertato il simbolismo martiriale dell'uccellino. Sulle varianti simboliche del volatile si veda anche Dittrich, Dittrich 2004, pp. 507-513. Lo studio, però, per quanto riguarda i nodi esaminati, si fonda essenzialmente sul saggio di Friedmann. Non fa chiarezza sul nodo problematico neppure la ponderosa ricognizione sul cardellino nell'arte di Pontremoli, Rosso 2010.

<sup>23</sup> Isidoro di Siviglia (1911, p. 515), Liber XII, 74 («*Carduelus, quod spinis et cardibus pascitur*»). Levi D'Ancona 2001, p. 79, sulla scorta del passo citato, scrive: «dato che ogni spina e cespuglio spinoso alludono alla Corona di Spine, il cardellino divenne un simbolo della Passione di Cristo». D'altra parte, in Levi d'Ancona 1977, p. 376, la stessa autrice asseriva, sempre senza aggiungere fonti, se non quelle relative al cardo: «A goldfinch feeding on thistle was a symbol of Salvation, this symbolism being based on the fact that the goldfinch (symbol of the soul) fed on thistle (symbol of the Passion of Christ)».

Occorre precisare, inoltre, che la declinazione martiriale del simbolismo del cardellino non compare neppure nei principali trattati zoologici diffusi tra la fine del Medioevo e il XVII secolo<sup>24</sup>. Ciò chiarito, senza escludere che qualche credenza popolare abbia effettivamente generato l'associazione ai patimenti del Redentore, sarà indispensabile interpretare il significato dell'uccellino con una certa cautela, vagliando – in assenza di segni ulteriori che orientino la lettura in senso passionale<sup>25</sup> – se non sia preferibile il più generico riferimento all'anima umana, cui pure ogni uccello, fin dall'antichità, è collegato.

Nelle raffigurazioni della *Madonna col Bambino* precedenti l'opera di Guercino si riscontra poi, più sporadicamente, la presenza della rondine, il cui significato non ha collegamenti con la Passione. Accostato a Gesù, infatti, l'uccello può assumere perlopiù il valore di lieto presagio della nuova stagione, alludendo semmai alla Resurrezione. D'altra parte, già nella letteratura patristica si era sviluppata l'associazione fra il verso lamentoso della rondine e il grido di dolore e di supplica del peccatore pentito: essa può dunque facilmente incarnare l'idea del cristiano che chiede la misericordia di Dio. Infine, nel pensiero della Chiesa si è sedimentata la similitudine tra il comportamento premuroso della rondine nei confronti della prole e la cura amorevole di Cristo verso i fedeli, legittimando l'uso del volatile come una sorta di attributo del Salvatore<sup>26</sup>. Un esempio di qualche interesse dal punto di vista figurativo – anche in virtù delle analogie con la tela del Barbieri – è rappresentato da un dipinto di Annibale Carracci, oggi perduto ma noto grazie a diverse incisioni. Nel 1652 lo tradusse, tra gli altri, Pierre Daret su disegno di François Torebat. La stampa del francese rappresenta Gesù Bambino che abbraccia la Madre e tiene una rondine per il tramite di un filo<sup>27</sup>. Nell'ambito dello stesso tipo di immagini devozionali, infine, esistono casi in cui l'uccellino non è sufficientemente caratterizzato per poterne riconoscere la precisa qualità segnica. In circostanze simili è plausibile

<sup>24</sup> Il cardellino non viene trattato in riferimento alle questioni cristologiche in Thomas de Cantimpre (1973, p. 195: *De carduele*), Vincent de Beauvais (1624, col. 1184: caput XLVI, *De Charadrio et carduele et carista*), e Alberto Magno (1651, p. 619: *de carduele*); la stessa "assenza" si registra pure in Gessner 1567, pp. 215-217 (*De carduele*), in Aldrovandi 1600, pp. 798-807 (*De carduele*, in part. 807) e in Franz 1613, pp. 536-537 (*Carduelis*). Fuori dai confini cronologici delineati, la "moralizzazione" in chiave passionale non compare neppure in Picinelli 1653, pp. 103-104 (*cardello*) e in Hueber 1678, pp. 197-207 (*in carduelis vincitus*). Inoltre, l'uccellino non è menzionato nel *Libellus de natura animalium* dello pseudo Alberto Magno (1508), né nel *Fiore di Virtù* (1534).

<sup>25</sup> In alcuni casi, ad esempio, il Bambino allarga le ali del cardellino, creando una vera e propria "figura" della Crocifissione. Sul punto, Steinberg 1996, p. 126.

<sup>26</sup> Un'ottima sintesi sull'interpretazione della rondine nel pensiero cristiano antico si trova in Di Pilla 2002, pp. 423-459. Per una sommaria antologia delle fonti successive si veda, inoltre, Levi D'Ancona 2001, pp. 190-191.

<sup>27</sup> Sull'incisione, già menzionata da Malvasia (1678, ed. 1841, I, pp. 88, 294), si veda Borea, Mariani 1986, p. 274. Una scheda riassuntiva con bibliografia completa si può leggere *online* in Genus Bononiae: <<http://collezioni.genusbbononiae.it/products/dettaglio/2955>>, 17.07.2018.

che l'uccello vada considerato semplicemente come segno dell'anima o dello stesso Redentore<sup>28</sup>.

### 3. *Il passero e il laccio, su carta*

Dunque, come si è visto, vi sono diverse ragioni per dubitare dell'ipotesi che il volatile nella tela di Guercino rappresenti una figura prolettica della Passione. Del resto, come si vedrà, la tradizione letteraria parla del passero in termini molto diversi. A cosa poteva alludere, pertanto, il pittore raffigurando con tanta perizia proprio un *Passer italiae*? L'uccellino ritratto dal Barbieri, tanto eccezionale sul piano figurativo, lo è assai meno in ambito testuale. Una plurisecolare catena esegetica ha provveduto a caricarlo di significati, ed è a tale nucleo di fonti che bisogna fare appello per tentare di afferrare i possibili significati della tela.

Come quasi tutti gli animali dello zoo cristiano anche il passero presenta una natura polisemica. Il volatile compare nella Bibbia in molte occasioni, con sfumature di senso diverse a seconda dei contesti. Tali sfumature hanno determinato, nella tradizione dei commenti biblici, letture persino opposte dell'animale che, interpretato moralisticamente *in bono* o *in malo*, ha finito per incarnare, tra l'altro, tanto il simbolo di un uomo santo quanto un segno degli eretici<sup>29</sup>. La presenza del laccio cui è legato l'uccellino nella tela del Barbieri, tuttavia, circoscrive drasticamente l'orizzonte dei riferimenti possibili e provvede ad ancorare la ricognizione sulle fonti ad un luogo testuale preciso. Di stretta pertinenza appare, infatti, il versetto 7 del Salmo 124 (123), dove si dice che «Anima nostra sicut passer erepta est/de laqueo venantium:/laqueus contritus est,/et nos erepti sumus». La singolare scelta di Guercino, pertanto, può essere stata indotta dalla semplice volontà di seguire alla lettera il testo del salmista<sup>30</sup>.

<sup>28</sup> Per quanto riguarda la tradizione antica, sul passero – inteso genericamente come “uccello” – quale figura del Cristo, si vedano, ad esempio, i brani di Didimo di Alessandria e Paolino di Nola antologizzati da Ciccarese 2007, pp. 130-133. In questa sede, pare dispensabile considerare il caso della colomba, il cui ben noto simbolismo è meno polivalente rispetto agli altri uccelli presi in esame. Ad ogni modo, sul segno dello Spirito Santo nella cultura dell'inizio del XVII secolo si vedano le considerazioni di Gallo 2013, pp. 230-231.

<sup>29</sup> Per un'ampia panoramica sul passero nella tradizione patristica si veda Ciccarese 2007, pp. 125-145. Una breve rassegna sul significato simbolico dell'uccello si legge anche in Levi D'Ancona 2001, pp. 171-172. Si veda, inoltre, Charbonneau-Lassay 1994, p. 70.

<sup>30</sup> Non è ovviamente da escludere, perlomeno in linea di principio, che l'artista abbia scelto la specie senza ragioni particolari. Il termine *passer*, d'altra parte, viene talvolta usato nella letteratura cristiana per indicare genericamente un volatile di piccole dimensioni, ma designa di norma anche il comune passero. Nel corso del XVI secolo, ad esempio, François Titelmans scrive che a simboleggiare l'anima possa prestarsi tanto il passero quanto «avis quaelibet» e che essa possa liberarsi dal laccio e auspicare la vita eterna «Dei gratia». Si veda in proposito Titelmans 1531, fol. 332r: «Quam admodum passer aut avis quaelibet quae rete effugit acupis, evolat libera:



Il passo è stato oggetto, nel corso dei secoli, di una notevole quantità di scritti esegetici, tutti grosso modo concordi nello spiegare la similitudine biblica. Nella cornice interpretativa prevalente, dettata già dalla patristica, il passero, uccello considerato tendenzialmente incauto e facile preda delle trappole, rappresenta l'anima soggetta alle tentazioni demoniache; il laccio costituisce invece un simbolo codificato del vizio, che l'intervento divino provvede a sciogliere, liberando lo spirito del peccatore<sup>31</sup>. Si profila fin d'ora, dunque, la base sulla quale l'immagine può aver lavorato. Per cogliere appieno le implicazioni della coppia di elementi simbolici, comunque, è proficuo riportare almeno alcune delle letture più significative della fonte testamentaria.

Tra i commentatori antichi, spicca per autorevolezza Agostino, il quale espone sinteticamente i termini della questione, chiarendo che «quia in ipsa anima Dominus erat, ideo sicut passer eruta est anima de muscipula venantium. Quare sicut passer? Quia incauta ceciderat sicut passer»; e aggiungendo subito appresso: «O passer instabilis, fige potius fidei pedes in petra, noli ire ad muscipulam»<sup>32</sup>. Il passo del Salterio è annotato in seguito, tra gli altri, anche nelle *Allegoriae in universam sacram Scripturam* già attribuite a Rabano Mauro (VIII-IX secolo), per l'autore delle quali «passer, quilibet a peccato conversus, ut in Psalmis [...], quod peccatores liberantur a seductione daemonum»<sup>33</sup>. Nel XII secolo, è Ugo di Fouilloy a riprendere il versetto per la descrizione del passero contenuta nel *De avibus*, opera che traghetta verso l'Età Moderna i saperi antichi sugli uccelli, facendo largo uso delle "voci" compilate da Isidoro di Siviglia. Scrive Ugo che «tenet anima similitudinem passeris», spiegando poi il senso del laccio e sottolineando l'importanza della grazia divina per la liberazione dal desiderio carnale che esso rappresenta:

laqueus passerem captum retinet dum Diabolus mentem possidet, vel dum dulcedo vitae praesentis placet, seu dum haereticus blanditiis deceptum fovet. Sed laqueus rumpitur et passer liberatur si, abiectis carnalibus desideriis. Anima ad Deum convertatur. Hoc autem

ita nos de laqueis et insidiis daemonum (qui ad modum venatorum longo et maximo labore ad mortem persequuti sunt animas nostras) dei gratia liberi evasimus, salvi futuri (quae admodum in spe filiorum dei condidimus) in vitam aeternam».

<sup>31</sup> Da notare che il passero è cautiissimo solo nel commento ai Salmi di Cassiodoro (in PL, 70, 920C). Cassiodoro scrive: «Passer enim [...] avis est omnino cautiissima, in parietibus habitans, quae insidias positae solerter evitat, nec facile capitur, quae ad escas quaerendas semper noscitur venire sollicita». Che il laccio sia segno dell'insidia diabolica è un *topos* diffuso nella patristica. Per Origene (1990, p. 89; PL 23, 1141A-B), ad esempio, «tutto è pieno di reti, il diavolo ha riempito ogni cosa di lacci; ma, se verrà a te il Verbo di Dio, e comincerà ad apparire attraverso le reti, tu dirai: l'anima nostra è stata liberata come un passero dal laccio dei cacciatori: il laccio è stato spezzato e noi siamo stati liberati [...]». Ma si può ricordare, tra gli altri, anche Ilario di Poitiers (2006, vol. 3, pp. 67-68; PL 9, 678), secondo il quale «[...] dobbiamo astenerci da ogni tipo di peccato per non cadere nel laccio. Siamo allora spirituali e voleremo via come passerini! [...] Asteniamoci perciò dal peccato per volar via dai lacci».

<sup>32</sup> Augustinus Hipponensis, in PL, 37, 1647, 12; ed. 1976 ora anche in <[https://www.augustinus.it/latino/esposizioni\\_salmi/esposizione\\_salmo\\_181\\_testo.htm](https://www.augustinus.it/latino/esposizioni_salmi/esposizione_salmo_181_testo.htm)>, 17.07.2018.

<sup>33</sup> [pseudo] Rabanus Maurus, in PL, 112, 1023.

non fit per nostram potentiam, sed per gratiam. Adiutorium, enim, nostrum in nomine Domini<sup>34</sup>.

La serie di dotte spiegazioni prosegue naturalmente tra la fine del Medioevo e il periodo rinascimentale, grazie al contributo di numerosi esegeti cristiani. Tra il XVI e l'inizio del XVII secolo, il "motivo" è del tutto canonico nella discussione del peccato e della salvezza. Basteranno pochi saggi, scelti da un bacino assai variegato di testi, a documentarne la diffusione. Le metafore salmodiche dell'uccello-anima e del laccio segno dell'insidia diabolica compaiono, ad esempio, nella lirica spirituale cinquecentesca, come attesta, tra gli altri, il *Salmo XIX* di Bernardo Tasso, edito a Venezia nel 1560:

Così da quel rapace/Nimico oltre misura/De l'humana Natura/L'alma lieve e fugace/Per questa vita, ove non ha mai pace:/Ma chi senza il tuo aiuto/Signor potrà fuggire,/Benché n'habbia il desire,/Da nimico si astuto;/Ancor, che fosse Augel lieve, e pennuto?/S'egli ha più reti ascose;/E più lacciuoli, & hami,/che non ha selva rami; [...]Perché col forte braccio/Alto Motore eterno,/Che fa tremar l'inferno/Non rompi ogni suo laccio;/Ond'ei schernito, io fuori esca d'impaccio?<sup>35</sup>.

Il passo del Salmo costituisce poi uno strumento efficace pure nel repertorio retorico dei predicatori. Ne fa uso, tra gli altri, il celebre Cornelio Musso, che afferma:

O beati voi, se havrete sempre gli occhi a Dio. V'ha liberato una volta [...] Ora vi sete fatti servi di nuovo. *Qui facit peccatum, servus est peccati*. Vi libererà ancora da questa servitù crudele, da questi lacci, ne' quali v'ha irretito et invescato, come uccelli il diavolo dell'inferno. Ecco il Profeta. *Venatione caperunt me quasi avem inimici mei gratis*. E direte poi pieni di gaudio. *Anima nostra sicut passer erepta est de laqueo venantium*. O santo passero, ch'è l'anima nostra, quando a guisa di passero è picciola, calda, leggiera, agile, piena di penne, canta, et habita nella pietra<sup>36</sup>.

Una certa consuetudine con il versetto del salmista, inoltre, doveva essere diffusa anche grazie alla produzione musicale legata alla liturgia: in proposito, un episodio di rilievo, per rimanere nei dintorni cronologici della tela di Guercino, è costituito certamente dall'*Offertorio* di Giovanni Pierluigi da Palestrina composto sul passo in questione e pubblicato nel 1593<sup>37</sup>. Questa panoramica sommaria trova conclusione ideale a ridosso della *Madonna del Passero*. All'inizio del Seicento, l'immagine veterotestamentaria è commentata con grande lucidità da Giacomo Bosio:

<sup>34</sup> Cito da Hugh of Fouilloy 1992, pp. 164, 166 (caput XXXV del testo originale, già in Hugo de Folieto [Incertus], *De bestiis et aliis rebus*, in PL, 177, 13-56).

<sup>35</sup> Tasso 1560, p. 22r-v. Sul contesto generale in cui si inscrivono i Salmi tassiani si veda Morace 2015, pp. 55-82.

<sup>36</sup> Musso 1588, p. 159.

<sup>37</sup> Da Palestrina 1593. L'opera ebbe anche un'edizione romana pubblicata nello stesso anno per i tipi di Francesco Coattino.



Uccello anco chiamar si può l'Anima nostra, la quale dalla bassezza, e viltà delle cose terrene, e dalla sordidezza de' peccati non si può sbrigare; se stendendo primieramente l'ala sinistra della contemplatione sopra la vanità [...]. E facendo forza a se stessa, aiutata dalla divina gratia, e difesa dal Segno dell'invitta Croce, non si elevarà in alto. Né scampar potrà quest'uccello da gl'infiniti lacci, che gli astuti, et iniqui Cacciatori, cioè, i Demonij nemici suoi, continovamente gli tendono; se battendo, et esercitando l'ale dell'orationi, e della limosima; e nella Croce, con la pazienza, e con le buone opere affigendosi, e quasi augello, ad ale parte, alla figura, et all'immagine di quella conformandosi; non s'alzará in alto, e non volará in aria; standosi con l'affetto, dalle cose mondane spiccata, ed allontanata. Tenga dunque l'ali dell'oratione, e della carità continovamente aperte il Christiano, acciò possa dire co'l Profeta anch'egli: *Anima nostra sicut passer erepta est de Laqueo Venantium*<sup>38</sup>.

Nel 1611, infine, viene pubblicato il commento ai Salmi dell'autorevolissimo Roberto Bellarmino (1542-1621), che compendia con esemplare chiarezza la tradizione plurisecolare di cui si è detto. Vale la pena di riportare l'esegesi del gesuita quasi per intero:

Aggreditur Propheta aliam similitudinem, ex qua magis adhuc illustretur, et intelligatur magnitudo beneficij divini. Comparat igitur persecutionem, sive tentationem laqueo aucupis, ac dicit, gratias esse Deo agendas, Deumque benedicendum, quod non dederit nos in captionem dentibus adversariorum, idest, non permiserit capi, et occidi, ac devorari. Quomodo autem id fecerit, explicat, dicens, Anima nostra sicut passer erepta est de laqueo venantium, idest, anima nostra incidit quidem in persecutionem, et tentationem, sicut passer, quaecunque alia avis (nomen enim hebraicum, zippor, generatim aves significat) in laqueum venatoris, sive aucupis [...]. Id autem factum est, quia laqueus contritus est, et nos liberati sumus, id est, quia tentationi per gratiam Dei finis impositus est, antequam anima fidem negaret, vel alio modo in peccatum consentiret; quomodo aliquando laqueus, qui avem comprehenderat, frangitur, et avis avolat, et spem aucupis in praedam inhiantis frustratur<sup>39</sup>.

#### 4. *Una macchina per pensare*

La serie di testi passati in rassegna, dunque, attesta il significato (prevalente) del passero disponibile nell'orizzonte culturale di Guercino e permette di delimitare con buona approssimazione lo spettro semantico del quadro. Fornisce inoltre una spiegazione della singolarità iconografica che, rispetto a quelle concorrenti, possiede, se non altro, il vantaggio della maggiore aderenza agli elementi figurativi impiegati dall'artista centese. Una volta definito il valore simbolico del dettaglio, rimane da chiarire il contenuto complessivo della tela, che dipende dal peculiare arrangiamento che il Barbieri ha conferito alla scena. La focalizzazione delle "fonti", d'altra parte, è una condizione magari necessaria,

<sup>38</sup> Bosio 1610, pp. 175-176.

<sup>39</sup> Bellarmino 1611, p. 785. La *princeps* esce in contemporanea a Roma (apud Bartholomeum Zannettum), Lione (Horatii Cardon, ex typographia Nicolai Iullieron), Brescia (apud Franciscum Tebalinum; apud Bozzolam).

ma certo non sufficiente per comprendere il funzionamento dell'immagine e il senso che essa è in grado di generare.

Nell'ottica delineata, dunque, e alla luce della tradizione esaminata, si può sostenere anzitutto come il congegno compositivo messo a punto da Guercino appaia progettato per rappresentare il succo della similitudine forgiata dal salmista, distillato dalla tradizione dei commenti successivi. In effetti, lo scopo dell'opera sembra essere la visualizzazione, *sub metaphoris corporalium*, dell'idea che la salvezza dell'anima dal peccato dipenda dall'intervento divino. Il concetto del potere salvifico del Redentore, evidentemente cardinale per l'intera storia cristiana, è indicato nel quadro dal fatto che il laccio cui l'uccellino è legato sia affidato proprio alle cure del Bambino. Nella cornice dell'interpretazione avanzata in questa sede, tale dettaglio serve a sottolineare come sia Gesù ad avere nelle mani, letteralmente, il destino dell'uomo. Il rimando all'Incarnazione, inoltre, dettato secondo una prassi consolidata dalla nudità del Bimbo, riversa nell'immagine ulteriori implicazioni<sup>40</sup>. Preludio necessario alla Passione, infatti, essa è funzionale a rammentare, sia pure indirettamente, che è grazie al futuro sacrificio che sarà possibile la redenzione, attraverso la liberazione dell'anima dalle diaboliche insidie dei peccati.

Al fascio di pensieri veicolato dal Salmo, la *Madonna del passero* sembra aggiungere poi un ulteriore elemento di senso, che esula dal testo (o meglio: dalla catena di testi) di riferimento e che appare prodotto esclusivamente dal dipinto, sfruttando le potenzialità semiotiche della composizione. Guercino è infatti intervenuto sottilmente sulla struttura dell'immagine e sugli atteggiamenti raffigurati in modo tale da suggerire che Maria abbia un ruolo attivo nel processo di redenzione. La Vergine, nel quadro, non si limita, come di consueto, a tenere in braccio il Figlio, ma è chiaramente complice della sua azione, offrendo un sostegno all'uccellino e riservando ad esso il privilegio dello sguardo, elementi praticamente inediti nel contesto del tipo iconografico in questione. È rimarchevole sottolineare come la posa e i gesti elencati non abbiano alcuna radice negli scritti da cui deriva l'iconografia su cui ha lavorato Guercino; nondimeno, essi paiono contribuire in maniera rilevante a dilatare il senso della scena, lasciando affiorare la particolare esegesi dei temi sui quali l'opera interviene<sup>41</sup>.

Si tratta di indizi abbastanza trasparenti di quelle che dagli studi di Paul Grice in avanti si è soliti definire come implicature, vale a dire i sensi aggiuntivi rispetto a quelli espliciti, resi disponibili da un testo, inteso qui, naturalmente,

<sup>40</sup> Sulla nudità di Gesù come segno dell'Incarnazione si veda Steinberg 1996. Per un'interpretazione diversa del stesso tema, considerato un rimando al *Cantico dei Cantici*, si veda ora Wirth 2011, pp. 151-171, in part. 167.

<sup>41</sup> Sul talento di Guercino nel rappresentare i gesti con naturalezza, dotandoli nel contempo di efficienza retorica, si veda ad esempio Ebert-Schifferer 1992, pp. 75-110. Sulle potenzialità esegetiche delle immagini si veda, invece, Melion 2014, in part. pp. 6-13.

nella sua accezione più ampia<sup>42</sup>. Ben lungi dall'essere illustrazione di una fonte, insomma, la tela si presenta come il frutto di una meditata elaborazione sul nucleo concettuale salmodico coniugato con il set di significati che il tipo iconografico della *Madonna col Bambino* reca con sé. In ossequio alla sua funzione devozionale, il quadro si presenta come una magnifica macchina per pensare, concepita per porre lo spettatore (modello) nelle condizioni di meditare anzitutto sul rapporto tra il peccato e la grazia divina.

I particolari accorgimenti formali escogitati da Guercino, del resto, concorrono a fornire ulteriori spunti di riflessione, fondamentali per arricchire l'esperienza del tema principale dell'immagine. Proprio in vista delle pratiche della devozione privata, l'artista sembra aver cercato di sollecitare al massimo il coinvolgimento sentimentale dell'osservatore. Grazie all'inquadratura ravvicinata, infatti, la tela definisce una relazione di prossimità molto pronunciata con le figure sacre, ritratte con superba naturalezza. Anche attraverso la posa non frontale dei personaggi – altra brillante trovata del pittore – l'immagine pare quasi invitare lo spettatore ad accostarsi a Maria e a Gesù per contemplare l'oggetto della loro attenzione<sup>43</sup>. In virtù di queste soluzioni formali si crea pertanto una suggestione di forte intimità con la Vergine e il Figlio; suggestione, va da sé, particolarmente efficace in un contesto domestico, cui l'opera era certamente destinata<sup>44</sup>. Tale effetto carico di risonanze emotive, del resto, non può che essere stato perseguito con sistematicità dal pittore: si tratta, infatti, di un prodotto tipico della funzione retorica del *movere*, su cui si incardina la teoria pedagogica post-tridentina delle immagini<sup>45</sup>.

Perciò, l'intensità emotiva da molti rilevata nel quadro – un vero e proprio *topos* della letteratura critica – va forse riferita alla sua capacità di stimolare l'affetto di chi guarda più che al rapporto tra la Madre e il Bambino, come pure spesso si ripete<sup>46</sup>. D'altra parte, a tale riguardo, non si può fare a meno di notare come i protagonisti non si scambino alcuno sguardo (quello di Gesù per giunta, oltre ad essere reso poco espressivo dal profilo, è parzialmente occultato dall'ombra), né esibiscano pose o gesti che nella tradizione iconografica caratterizzano la

<sup>42</sup> Grice 1993. Una buona panoramica sul tema delle implicature si legge in Sbisà 2007. Per la definizione impiegata in questa sede si veda in particolare p. 125. Si veda, inoltre, l'ottima sintesi in Bianchi 2009, pp. 32-71.

<sup>43</sup> Sulla capacità di coinvolgimento emotivo delle opere giovanili del Barbieri, fondata sulla sistematica ricerca della "vicinanza" allo spettatore dei personaggi raffigurati, si vedano le considerazioni di Fried 2016, pp. 135-173.

<sup>44</sup> Silvio Antoniano (1584, p. 52r-v), ad esempio, raccomandava di collocare immagini della Vergine nella "camera materna" per sollecitare le pratiche della devozione. Sul punto si veda ora Campbell 2013, pp. 107-126 (in part. 113-114).

<sup>45</sup> Sulla funzione didattica delle immagini nel primo Seicento si veda ad esempio Boschloo 1998, pp. 43-60. Si vedano, inoltre, sul tema del *movere*, Rougé 2010 e van Eck 2015. Per un raffinato riepilogo della questione, nell'ampia letteratura sull'argomento, e con particolare riferimento al tema controverso del *delectare*, si rimanda a Dekoninck 2003, pp. 945-960.

<sup>46</sup> Per Ghelfi 2014, p. 122, l'intensità emotiva è persino «inedita».

relazione affettiva della coppia, come ad esempio le guance ravvicinate della cosiddetta “*Vierge de tendresse*” di antica derivazione bizantina<sup>47</sup>. La poetica degli affetti, che, ad ogni modo, Guercino qui dimostra di dominare in modo magistrale, risulta pienamente strumentale all’ottenimento di quella *excitatio devotionis* considerata all’epoca essenziale in rapporto al ruolo didattico delle immagini. L’opera fornisce così all’osservatore uno strumento commovente per la preghiera e un supporto in grado di evocare l’idea già espressa nel Salterio, di cui la scena, nella sua apparente domestica semplicità, rinnova costantemente la memoria.

### *Riferimenti bibliografici / References*

- Agostini G. (2016), scheda 3, in *Sir Denis Mahon per la Pinacoteca Nazionale di Bologna. Una donazione compiuta*, a cura di G. Agostini, E. Rossoni, San Marino: NFC Edizioni, pp. 48-51.
- Alberto Magno (1651), *Beati Alberti Magni De animalibus lib. XXVI*, Lugduni, sumptibus Claudii Prost. Petri & Claudii Rigaud, frat. Hieronymi Delagarde. Ioan. Ant. Huguetan, via Mercatoria.
- [Pseudo] Alberto Magno (1508), *Libellus de natura animalium perpulcre moralizatus*, Impressum in Monte Regali in Plano Vallis: per Vincentium Berruerium.
- Aldrovandi U. (1600), *Vlyssis Aldrouandi Ornithologiae tomus alter...*, Bononiae: apud Io. Bapt. Bellagamba.
- Alighieri Dante (1988), *Convivio*, in *Opere minori*, tomo I, parte II, a cura di C. Vasoli, D. De Robertis, Milano-Napoli 1988.

<sup>47</sup> Per la definizione del tipo della “Vergine della tenerezza” si veda Grabar 1975, pp. 25-30. Come spesso accade quando si chiamano in causa le questioni espressive, il pericolo di parlare in maniera non sufficientemente discriminata delle proprietà terziarie delle immagini è piuttosto elevato. Ad esempio, è raro che si chiarisca se la proprietà emotiva sia rilevata *in re* o se il termine si riferisca ai sentimenti suscitati negli interpreti delle immagini. La distinzione, naturalmente, non è di poco conto e andrebbe disciplinata con grande cura, dal momento che, altrimenti, si rischia di confondere prospettive conoscitive opposte, per non parlare del fatto che sul piano epistemologico si ponga, in entrambi i casi, la questione della rilevanza del dato (laddove sia realmente descrivibile). La letteratura sulle proprietà terziarie è vastissima. Una buona introduzione sulla natura dei problemi ad esse collegati è stata elaborata da Pouivet 1999, pp. 105-164. Si veda anche l’aggiornato lavoro di sintesi di Parovel 2012. Per ciò che concerne il dipinto di Guercino, del resto, sarebbe legittimo domandarsi in che rapporto sia la sua presunta intensità emotiva rispetto a quella che si riconosce comunemente a tavole come la *Madonna di Vladimir* (Mosca, Galleria Tretjakov, 1100ca) o rilievi come la *Madonna Pazzi* di Donatello (Berlino, Staatliche Museen, 1422ca); per non parlare della qualità sentimentale di immagini come quella recentemente attribuita a Mantegna e resa nota proprio col titolo suggestivo di *Madonna della tenerezza* (si veda in proposito Puppi 2006).

- Ambrosini A.M. (1997), scheda III.22, *Vergine col Bambino e l'uccellino*, in *Simone Cantarini detto il Pesarese 1612-1648*, catalogo della mostra (Bologna, 1997), a cura di A. Emiliani, Milano: Electa, p. 340.
- Anonimo, scheda in <<http://collezioni.genusbononiae.it/products/dettaglio/2955>>, 17.07.2018.
- Antoniano S. (1584), *Tre libri dell'educatione christiana dei figliuoli*, Verona: appresso Sebastiano dalle Donne e Girolamo Stringari.
- Bagni P. (1988), *Il Guercino e i suoi incisori*, Roma: Bozzi.
- Barasch M. (1997), *The Language of Art. Studies in Interpretation*, New York and London: New York University Press, pp. 73-90.
- Barbieri C. (2010), 'Nihil est in rebus inane'. *Oggetti come simboli dissimulati nella Madonna della gatta di Giulio Romano*, in *Natura morta. Rappresentazione dell'oggetto, oggetto come rappresentazione*, a cura di C. Barbieri, D. Frascarelli, Napoli: Arte'm, pp. 29-34.
- Bellarmino R. (1611), *In omnes Psalmos dilucida expositio*, Brixiae: apud Petrum Mariam Marchettum.
- Bellini P. (1980), *L'opera incisa di Simone Cantarini*, Milano: Comune di Milano, Ripartizione cultura e spettacolo.
- Belting H. (2001), *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo* [1990], Roma: Carocci.
- Berdini P. (1997), *The Religious Art of Jacopo Bassano: Painting as Visual Exegesis*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Bergström I. (1955), *Disguised Symbolism in 'Madonna' Pictures and Still Life: I*, «The Burlington Magazine», 97, n. 631, pp. 303-308.
- Bianchi C. (2009), *Pragmatica cognitiva. I meccanismi della comunicazione*, Roma-Bari: Laterza.
- Bober J. (2001), scheda V.5, in *Capolavori della Suida-Manning Collection*, catalogo della mostra (Cremona, 2001-2002), a cura di J. Bober, G. Bora, Ginevra-Milano: Skira, pp. 162-163.
- Borea E., Mariani G. (1986), *Annibale Carracci e i suoi incisori*, catalogo della mostra, Roma: École française de Rome.
- Boschloo A. (1998), *Annibale Carracci: rappresentazioni della Pietà*, in *Docere Delectare Movere. Affetti, devozione e retorica nel linguaggio artistico del primo barocco romano*, Atti del convegno (1996), Roma: De Luca, pp. 43-60.
- Bosio G. (1610), *La trionfante e gloriosa croce*, Roma: Alfonso Ciacone, appresso Stefano Paolini.
- Campbell E.J. (2013), *Art and Family Viewers in the Seventeenth-Century Bolognese Domestic Interior*, in *The Early Modern Italian Domestic Interior, 1400-1700: Objects, Spaces, Domesticities*, edited by E.J. Campbell, S.R. Miller, E. Carroll Consavari, London and New York: Routledge, pp. 107-126.

- Capriotti G. (2011), *Ce sta picto. Simboli e figure nella pittura di Vittore Crivelli e del suo tempo*, in *Vittore Crivelli. Da Venezia alle Marche. Maestri del Rinascimento nell'Appennino*, catalogo della mostra (Sarnano, 2011), a cura di F. Coltrinari, A. Delpriori, Venezia: Marsilio, pp. 73-85.
- Charbonneau-Lassay L. (1994), *Il Bestiario del Cristo [1940]*, vol. 2, Roma: Edizioni Arkeios.
- Chiarini M. (2003a), scheda n. 339, in *La Galleria Palatina e gli Appartamenti Reali di Palazzo Pitti. Catalogo dei dipinti*, a cura di M. Chiarini, S. Padovani, vol. II, Firenze: Centro Di, p. 213.
- Chiarini M. (2003b), scheda 340, in *La Galleria Palatina e gli Appartamenti Reali di Palazzo Pitti. Catalogo dei dipinti*, a cura di M. Chiarini, S. Padovani, vol. II, Firenze: Centro Di, p. 214.
- Ciccarese M.P. (2007), *Animali simbolici. Alle origini del bestiario cristiano*, vol. II, Bologna: Edizioni Dehoniane.
- Cohen S. (2008), *Animals as Disguised Symbols in Renaissance Art*, Leiden-Boston: Brill.
- Comanini G. (1591), *Il Figino, ovvero del Fine della pittura*, Mantova: per Francesco Osanna, riedito in P. Barocchi, *Trattati d'arte del '500 tra manierismo e controriforma*, III, Bari: Laterza, 1962, pp. 237-379.
- Da Palestrina G.P. (1593), *In Festo Sanctorum Innocentium. Anima nostra sicut passer*, in *Offertoria totius anni...*, Venezia: Angelo Gardane.
- De Beauvais Vincent (1624), *Speculum Quadruplex*, Duaci: ex officina typographica Baltazaris Belleri, sub Circino aureo.
- De Cantimpre Thomas (1973), *Thomas Cantimpratensis, Liber de natura rerum*, Berlin-New York: Walter de Gruyter.
- Dekoninck R. (2003), *Beauté et émotion. Du statut incertain du plaisir dans la littérature spirituelle illustrée des seizième et dix-septième siècles*, in *The stone of Alciato. Literature and visual culture in the Low Countries. Essays in honour of Karel Porteman*, edited by M. Van Vaeck, H. Brems, G. Claassens, Leuven: Peeters, pp. 945-960.
- Di Pilla A. (2002), *La rondine nella letteratura cristiana greca e latina di epoca patristica*, in *Curiositas. Scritti di cultura classica e medievale in onore di Ubaldo Pizzani*, a cura di A. Isola, E. Menestò, A. Di Pilla, Napoli: Edizioni scientifiche italiane, pp. 423-459.
- Di Poitiers Ilario (2006), *Commento ai Salmi*, a cura di A. Orazio, vol. 3, Roma: Città Nuova.
- Di Siviglia Isidoro (1911), *Isidori Hispalensis Episcopi Etymologiarum sive Originum libri XX*, ed. W.M. Lindsay, Oxford.
- Dittrich S., Dittrich L. (2004), *Lexikon der Tiersymbole. Tiere als Sinnbilder in der Malerei des 14.-17. Jahrhunderts*, Petersberg: Imhof, pp. 507-513.
- Ebert-Schifferer S. (1992), "Ma c'hanno da fare i precetti dell'oratore con quelli della pittura?", *Reflections on Guercino's Narrative Structure*, in *Guercino. Master painter of the Baroque*, catalogo della mostra a cura di D. Mahon



- (Bologna-Frankfurt-Washington, 1991-1992), Washington: National Gallery of Art, pp. 75-110.
- Finaldi G. (1998), scheda 39, in *Alla scoperta del barocco italiano. La collezione Denis Mahon*, catalogo della mostra (Bologna), a cura di G. Finaldi, M. Kitson, Venezia: Marsilio, p. 92.
- Finaldi G. (1999), scheda, in *Percorsi del Barocco*, catalogo della mostra (Bologna), a cura di J. Bentini, Bologna: Minerva Edizioni, pp. 52-53.
- Fior de Vertu hystoriato* (1534), Stampato in Vinegia: per Francesco Bidoni e Mapheo Pasini, compagni.
- Franz Wolfgang (1613), Wolfgang Franz (Franzius), *Historia animalium sacra, Witebergae: Sumtibus Zachariae Schureri & Johannis Gormanni*.
- Fried M. (2016), *Guercino's Anni Mirabiles, 1619-1620*, in *After Caravaggio*, New Haven and London: Yale University Press, pp. 135-173.
- Friedmann H. (1946), *The symbolic goldfinch. Its history and significance in European devotional art*, New York Pantheon Books.
- Frugoni C. (2010), *La voce delle immagini. Pillole iconografiche dal Medioevo*, Torino: Einaudi.
- Gallo M., Scheda 30 (*Madonna col Bambino e Sant'Anna*), in *Carlo Saraceni. Un veneziano tra Roma e l'Europa, 1579-1620*, catalogo della mostra (Roma), a cura di M.G. Aurigemma, Roma: De Luca, pp. 230-231.
- Gessner Conrad (1567), *Conradi Gesneri Historiae Animalium Liber III*, Francoforte: in Bibliopolio Henrici Laurentii.
- Ghelfi B. (2008), scheda 27, in *Guido Cagnacci. Protagonista del Seicento tra Caravaggio e Reni*, catalogo della mostra (Forlì), a cura di D. Benati, A. Paolucci, Cinisello Balsamo: Silvana, pp. 176-177.
- Ghelfi B. (2008), scheda, in *Da Guercino a Caravaggio. Sir Denis Mahon e l'Arte Italiana del XVII secolo*, catalogo della mostra (Roma 2014-2015) a cura di M. Gregori, S. Androsov, A. Coliva, Roma: L'Erma di Bretschneider, p. 122.
- Goffen R. (1990), *Giovanni Bellini* [1989], Milano: Federico Motta.
- Grabar A. (1975), *Les images de la Vierge de tendresse: type iconographique et thème*, «Zograf», VI, pp. 25-30.
- Grice P. (1993), *Logica e conversazione. Saggi su intenzione, significato e comunicazione* [1989], Bologna: Il Mulino.
- Harbison C. (2005), *Iconography and Iconology*, in *Early Netherlandish Paintings. Rediscovery, Reception and Research*, a cura di B. Ridderbos, A. van Buren, H. van Veen, Amsterdam: Amsterdam University Press, pp. 378-406.
- Helston M., Henry T. (1991), scheda 1, in *Guercino in Britain. Paintings from British Collections*, catalogo della mostra (Londra), London: National Gallery Publications, p. 12.
- Hueber Fortunatus (1678), *Ornithologiae moralis, per discursus praedicabiles... Pars II*, Monachij: Joannis Jaecklini.

- Hugh of Fouilloy (Ugo di Folieto) (1992), *De avibus: The Medieval Book of Birds. Hugh of Fouilloy's Aviarium*, edition, translation and commentary by Willene B. Clark, Binghamton, New York: Medieval & Renaissance Texts & Studies.
- Levi D'Ancona M. (1977), *The Garden of the Renaissance. Botanical Symbolism in Italian Painting*, Firenze: Olschki.
- Levi D'Ancona M. (2001), *Lo zoo del Rinascimento. Il significato degli animali nella pittura italiana dal XIV al XVI secolo*, Lucca: Pacini Fazzi.
- Macé de Lepinay F. (1990), scheda 59 (*La Madonna il Bambino e l'uccellino*), in *Giovan Battista Salvi "Il Sassoferrato"*, catalogo della mostra (Sassoferrato), a cura di F. Macé de Lepinay, Cinisello Balsamo: Silvana, p. 123.
- Mahon D. (1968a), scheda 13, in *Il Guercino. Catalogo critico dei dipinti*, catalogo della mostra (Bologna), Bologna: Alfa, pp. 35-36.
- Mahon D. (1968b), scheda n. 15, in *Il Guercino. Catalogo critico dei disegni*, catalogo della mostra (Bologna), Bologna: Alfa, p. 48.
- Mahon D. (1986), scheda 159, in *Nell'età di Correggio e dei Carracci. Pittura in Emilia dei secoli XVI e XVII*, catalogo della mostra (Washington-New York-Bologna, 1986-1987), Bologna: Nuova Alfa Editoriale, pp. 460-461.
- Mahon D. (1991), scheda 12, in *Giovan Francesco Barbieri. Il Guercino 1591-1666*, a cura di D. Mahon, catalogo della mostra (Bologna-Cento), Bologna: Nuova Alfa Editoriale, pp. 42-43.
- Mahon D., Turner N. (1989), *The Drawings of Guercino in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Malvasia C.C. (1841), *Felsina pittrice. Vite de pittori bolognesi [1678]*, a cura di G. Zanotti, Bologna: Tipografia Guidi all'Ancora.
- Melion W.S. (2014), *Introduction: Visual Exegesis and Pieter Brugel's Christ and the Woman Taken in Adultery*, in *Imago Exegetica*, edited by W.S. Melion, J. Clifton, M. Weemans, Leiden-Boston: Brill, pp. 6-13.
- Melion W.S., Clifton J., Weemans M., eds. (2014), *Imago Exegetica. Visual Images as Exegetical Instruments, 1400-1700*, Leiden-Boston: Brill.
- Morace R. (2015), *I Salmi tra Riforma e Controriforma*, in *La Bibbia in poesia. Volgarezzamenti dei Salmi e poesia religiosa in età moderna*, a cura di R. Alhaique Pettinelli, R. Morace, P. Petteruti Pellegrino, U. Vignuzzi, Roma: Bulzoni, pp. 55-82.
- Moretti F. (2007), *Dal ludus alla laude. Giochi di uomini, santi e animali dall'Alto Medioevo a Francesco d'Assisi*, Bari: Edipuglia.
- Musso C. (1588), *Delle prediche quadragesimali...*, Parte II, Venezia: nella stamperia de' Giunti.
- O'Kane M. (2009), *Painting the Text. The Artist as Biblical Interpreter*, Sheffield: Sheffield Phoenix Press.
- Origene (1990), *Omellie sul Cantico dei Cantici*, a cura di M.I. Danieli, Roma: Città Nuova.



- Panofksy E. (1971), *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character* (1953), nuova ed. New York 1971: Harper and Row, 2 voll.
- Parovel G. (2012), *Le qualità espressive. Fenomenologia sperimentale e percezione visiva*, Milano: Mimesis.
- Pasti S. (2012), *Giulio Romano e la Madonna della gatta: uno studio iconografico*, «Storia dell'arte», 131, nuova serie, n. 31, pp. 27-60.
- Pepper S. (1988), *Guido Reni. L'opera completa* [1984], Novara: Istituto Geografico de Agostini.
- Perfetti S. (2012), *Animali pensati nella filosofia tra medioevo e prima età moderna*, Pisa: ETS.
- Pezzuto L. (2009), scheda n. 116, in *Federico Barocci 1535-1612. L'incanto del colore. Una lezione per due secoli*, catalogo della mostra (Siena, 2009-2010), a cura di A. Giannotti, C. Pizzorusso, Cinisello Balsamo: Silvana, p. 390.
- Picinelli Filippo (1653), *Mondo simbolico...*, Milano: per lo stampatore Archiepiscopale, pp. 103-104.
- Pontremoli G., Rosso A. (2010), *L'incredibile storia del cardellino dipinto*, Como: Ecoinformazioni.
- Pouivet R. (1999), *L'ontologie de l'oeuvre d'art. Une introduction*, Nîmes: Jacqueline Chambon.
- Prodi P. (2014), *Ricerche sulla teorica delle arti figurative nella riforma cattolica* [1962], in *Arte e pietà nella chiesa tridentina*, Bologna: Il Mulino, pp. 53-190.
- Pulini M. (2003), scheda 10, in *Guercino. Poesia e sentimento*, catalogo della mostra (Milano), a cura di D. Mahon, M. Pulini, V. Sgarbi, Novara: Istituto Geografico De Agostini, p. 122.
- Puppi L. (2006), a cura, *Un Mantegna da scoprire: la Madonna della tenerezza*, Milano: Skira.
- Rougé B. (2010), *Le tableau efficace. Réflexions sur la performativité de la peinture (religieuse)*, in *La performance des images*, edité par A. Dierkens, G. Bartholeyns, Th. Golsenne, Bruxelles: Editions de l'Université de Bruxelles, pp. 157-168.
- Salerno L. (1988), *I dipinti del Guercino*, Roma: Ugo Bozzi.
- Sbisà M. (2007), *Detto non detto. Le forme della comunicazione implicita*, Roma-Bari: Laterza.
- Seymour W.W. (1898), *The Cross. In Tradition, History, and Art*, New York and London: G.P. Putnam's sons.
- Skinner C.M. (1911), *Myths and Legends of Flowers, Trees, Fruits and Plants*, Philadelphia: J.B. Lippincott Company.
- Steinberg L. (1996), *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion* [1983], second edition revised and expanded, Chicago and London: The Chicago University Press.

- Stone D.M. (1991), *Guercino. Master Draftsman. Works from North American Collections*, catalogo della mostra (Harvard, Ottawa, Cleveland), Cambridge: Harvard University Art Museums.
- Tasso B. (1560), *Salmi*, Venezia: appresso Gabriel Giolito de' Ferrari.
- Titelmans F. (1531), *Elucidatio in omnes psalmos juxta veritatem vulgatae & ecclesiae usitatae*, Antwerpen: apud Merten de Keyser.
- Van Eck C. (2015), *Art, Agency and Living Presence. From the Animated Image to the Excessive Object*, Boston-Berlin-Munich: De Gruyter; Leiden: Leiden University Press.
- Wirth J. (2011), *L'image à la fin du Moyen Age*, Paris: Editions du Cerf.

*Appendice*

Fig. 1. Guercino (Giovanni Francesco Barbieri), *Madonna col Bambino* (*Madonna del passero*), Bologna, Pinacoteca Nazionale, 1616 ca



Fig. 2. Guercino (Giovanni Francesco Barbieri), *Madonna col Bambino e san Giuseppe*, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, 1615-16 ca



Fig. 3. Guercino (Giovanni Francesco Barbieri), *San Giuseppe e Gesù Bambino*, disegno, Suida-Manning Collection, 1620-25ca





Fig. 4. Guercino (Giovanni Francesco Barbieri), *Madonna col Bambino*, disegno, Washington, National Gallery of Art, 1630-35 ca



Fig. 5. Arthur Pond (da Guercino), *Madonna col Bambino*, incisione, Achenbach Foundation, Fine Arts Museums of San Francisco, 1734



Fig. 6. Guercino (Giovanni Francesco Barbieri), *Gesù Bambino*, Disegno, Bonhams (London)





Fig. 7. Raffello Sanzio, *Madonna del cardellino*, Firenze, Galleria degli Uffizi, 1507





Fig. 8. Raffaello Sanzio, *Madonna col Bambino* (*Madonna Solly*), Berlino, Gemäldegalerie, 1502 ca.



Fig. 9. Guido Reni, *Gesù Bambino*, già New York, Suida-Manning Collection, 1623-24 ca





Fig. 10. Simone Cantarini, *Madonna col Bambino*, incisione, XVII secolo



Fig. 11. Sassoferrato (Giovanni Battista Salvi), *Madonna col Bambino*, collezione privata (già Pesaro, coll. Altamani)

## **JOURNAL OF THE SECTION OF CULTURAL HERITAGE**

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism  
University of Macerata

### **Direttore / Editor**

Massimo Montella

### **Co-Direttori / Co-Editors**

Tommy D. Andersson, University of Gothenburg, Svezia

Elio Borgonovi, Università Bocconi di Milano

Rosanna Cioffi, Seconda Università di Napoli

Stefano Della Torre, Politecnico di Milano

Michela di Macco, Università di Roma "La Sapienza"

Daniele Manacorda, Università degli Studi di Roma Tre

Serge Noiret, European University Institute

Tonino Pencarelli, Università di Urbino "Carlo Bo"

Angelo R. Pupino, Università degli Studi di Napoli L'Orientale

Girolamo Scialoja, Università di Bologna

### *Texts by*

Massimo Angelici, Nadia Barrella, Sveva Battifoglia, Giampiero Brunelli,

Eleonora Butteri, Raffaele Casciaro, Silvana Colella, Michele Dantini,

Valeria Di Cola, Denise La Monica, Carlo Levi, Marinella Marchesi,

Luca Palermo, Gaia Salvatori, Francesco Sorce

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/index>

