

# Incisioni d'arte e stampe popolari: un dialogo necessario

DAVIDE BERTOLINI

In occasione del IX incontro tra Arno e Tevere, dedicato a “Lavoro e Santi Patroni” viene organizzata dal Gruppo Interdisciplinare per lo Studio della Cultura Tradizionale dell’Alto Lazio, in collaborazione con il Museo delle Tradizioni Popolari di Canepina e con il Consorzio per la gestione delle biblioteche Comunale degli Ardenti e Provinciale Anselmo Anselmi di Viterbo, la mostra “Santi su carta. I Patroni della Tuscia tra illustrazioni e stampe”.

Nell’esposizione vengono presentate una serie di opere a stampa, proveniente in gran parte dalla collezione di Mario Valentini, raffiguranti i santi patroni dei centri della provincia di Viterbo. Tale insieme, che copre un arco cronologico compreso tra la fine del sedicesimo e la prima metà del ventesimo secolo, ha lo scopo di offrire un ampio repertorio iconografico che documenti le diverse forme di rappresentazione della santità<sup>1</sup>, testimoniando così due diversi ma complementari aspetti propri della produzione grafica: le incisioni d’arte e le stampe popolari.

Veicolo fondamentale per la diffusione delle immagini di soggetto sacro, le tecniche di

riproduzione grafica<sup>2</sup> hanno permesso, a partire dal secolo XV<sup>3</sup>, la straordinaria proliferazione di stampe favorita dal sempre più basso costo e dalla parimenti elevata richiesta.

A fronte di un mercato che subito si mostrava favorevole, la diffusione delle opere grafiche trovava un doppio canale di diffusione: da una parte la stampa individuale, nata e realizzata come opera singola, dall’altra le illustrazioni a corredo dei libri realizzati con i caratteri mobili.

All’interno di questa grande e vasta categoria gli incisori si ponevano con atteggiamenti diversi contribuendo a rendere ancora più sfaccettato e complesso il mondo dell’arte grafica, vantando al loro interno artisti affermati, anonimi realizzatori o validi e dotati artefici che con perizia tecnica e sensibilità formale riuscivano a comporre immagini adatte a diversi pubblici.

Se è palese la motivazione che portava ad una così alta diffusione delle immagini di soggetto religioso, appare più difficile riuscire a tracciare un quadro della rappresentazione del sacro, nonché dei codici stilistici e formali di opere che, da mera riproduzione “grafica” di modelli famosi e ampiamente

diffusi, hanno saputo trovare una chiave linguistica per interpretare le nuove tecniche e soddisfare il sempre più vasto pubblico.

Se, come scrive Paolo Bellini, le stampe riproducevano opere di artisti famosi “non tanto o non solo per l’importanza artistica dell’opera, ma precipuamente per il loro contenuto religioso o devozionale”<sup>4</sup> è chiaro allora che la discriminante “artistica ed estetica” con cui spesso ci si avvicina alla produzione grafica non può – e non deve – essere la esclusiva chiave di lettura, pena il rischio di una comprensione e valutazione parziale, fuorviante e limitativa. Allo stesso modo un’analisi della produzione grafica basata su una caratterizzazione a priori della stessa come “arte popolare” può portare a vedere, in chiave limitante, tale produzione come “stampe fatte dal popolo per il popolo, in un ambito culturale semplice ed immediato, privo di pose erudite” dove però si incontrano “composizioni grafiche estremamente ricche e complesse, realizzate con tecniche accurate, se non sofisticate, pur restando in un orizzonte di gusto estremamente popolare per definizione”<sup>5</sup>.

Appare così evidente che

1 Cfr. G. MOROLLO, A. M. PIAZZONI, P. VIAN (a cura di), *Diventare Santo. Itinerari e riconoscimenti della santità tra libri, documenti e immagini*, catalogo della mostra, Cagliari 1998, in particolare V. CASALE, *Santi, Beati e Servi di Dio in immagini*, pp. 73 – 76.

2 Per un quadro generale sulle tecniche gra-

fiche cfr. C. A. PETRUCCI, *Incisione*, in *Enciclopedia Universale dell’Arte*, vol. VII, Venezia – Roma 1968, ad vocem; G. GIUBBINI, E. PARMA ARMANI, *Incisione e stampa*, in C. MALTESE (a cura di), *Le tecniche artistiche*, Milano 1973, pp. 256-306; P. S. MASSARI, F. NEGRI ARNOLDI, *Arte e scienza dell’incisione*, Roma 1987.

3 Cfr. E. BOREA, *Stampa figurativa e pubblico dalle origini all’affermazione nel Cinquecento*, in *Storia dell’arte italiana*, parte prima (a cura di G. Previtali), Materiali e problemi. vol. II L’artista e il pubblico, Torino 1979, pp. 317- 413.

4 P. BELLINI, *Incisione*, in R. CASSANELLI, E. GUERRIERO (a cura di), *Iconografia e*

*arte cristiana*, Cinisello Balsamo (Mi) 2004, p. 779.

5 G. LISE, C. SALSÌ, *Le stampe popolari italiane*, in AA. VV., *Pittura votiva e stampe popolari*, Milano 1987, p. 148.

## Incisioni d'arte e stampe popolari: un dialogo necessario

una valutazione dei prodotti grafici non possa tralasciare una ampia analisi dove è indispensabile considerare insieme alla capacità tecnica dei diversi artefici, sia la qualità formale dell'opera, sia il quadro culturale e storico di riferimento, riuscendo così, come scrive Pietro Clemente riguardo all'arte popolare, ad applicare e rendere tangibili quei "processi di contatto 'estetico', di integrazione del gusto [che] sembrano arricchire l'umanità di nuove esperienze. Tra queste vi è un'esperienza 'etnologica e demologica' implicita, sulla quale, piuttosto che contro la quale, si può definire una ulteriore consapevolezza. È dentro il plasmarsi e riplasmarsi quotidiano dell'esperienza visiva di massa che possiamo oggi senza traumi ideologici avvicinarci sia a Raffaello che a una maschera carnevalesca barbaricina"<sup>6</sup>.

Da una diversa prospettiva di studi ma con la stessa finalità in chiave metodologica e sul campo della ricerca storico-artistica, Ferdinando Bologna afferma come "una volta riconosciuta la maggiore validità del criterio antropologico in senso lato, non si vede per quale ragione i

metodi principalmente 'sincronici' elaborati per studiare le culture subalterne non debbano confrontarsi e integrarsi con i metodi prevalentemente diacronici elaborati sul terreno delle culture egemoni"<sup>7</sup>.

La produzione incisoria in particolare si offre dunque come perfetto banco di prova per tradurre, in chiave complessa e multidisciplinare, questa prospettiva di ricerca. Ad un'analisi approfondita sia le stampe di traduzione – derivate da opere famose – sia le stampe di invenzione, sia le anonime produzioni popolari presentano più analogie di quanto possa sembrare, soprattutto se il confronto non si limita ad un'indagine cronologicamente limitata ma, come in questo caso, abbraccia più secoli.

Le stampe di riproduzione o di traduzione hanno rivestito nel corso dell'epoca moderna un ruolo fondamentale che oggi è spesso misconosciuto; i molteplici influssi esercitati a livello sociale, artistico ed economico vengono tralasciati o sottovalutati a causa di un valore estetico non rilevante.

È necessario considerare che in passato il ruolo di queste

incisioni era affatto diverso e, ben lontane dall'essere mere copie, le immagini tradotte fornivano importanti risposte al bisogno conoscitivo e visivo di quelle società dove l'immagine, grazie al leggero supporto, poteva agevolmente superare distanze notevolissime, contribuendo a far conoscere opere conservate in luoghi remoti e non sempre accessibili; le due stampe raffiguranti Santa Margherita realizzate nella bottega di Raffaello e riprodotte nel Settecento (s. 40) e nell'Ottocento (s. 41), così come la litografia di San Lorenzo (s. 34) dal quadro di Tiziano realizzata nel XIX secolo sono testimoni significativi della grande stagione della stampa di traduzione e della sua ampia diffusione in ambito internazionale<sup>8</sup>.

Superati i limiti geografici della prima destinazione, la stampa si offriva poi come modello per una ulteriore derivazione, contribuendo alla volgarizzazione di un soggetto che, nato colto, diventava successivamente popolare.

Esemplare in proposito è la raffigurazione di Santa Giacinta Marescotti<sup>9</sup>. La Santa, canonizzata nel 1807, veniva raffigurata

6 P. CLEMENTE, L. ORRÚ, *Sondaggi sull'arte popolare*, in *Storia dell'arte italiana*, parte terza (a cura di F. Zeri), Situazioni momenti indagini, vol. IV Forme e modelli, Torino 1982, p. 275.

7 F. BOLOGNA, *I metodi di studio dell'arte italiana e il problema metodologico oggi*, in *Storia dell'arte italiana*, parte prima (a cura di G. Previtali) Materiali e problemi, vol. I Questioni e metodi, Torino 1979, p. 166.

8 P. BELLINI, *Storia dell'incisione moderna*, Bergamo 1985.

9 I. FALDI, G. FELINI, (a cura di), *Il volto di Giacinta. Iconografia di Santa Giacinta Marescotti*, catalogo della mostra, Viterbo 2007.

in un quadro, attualmente non conosciuto alla critica, da Antonio Concioli<sup>10</sup> probabilmente intorno alla data della canonizzazione. Tale immagine veniva utilizzata da Luigi Cunego per una incisione (s. 23) dove la Santa, con una originale scelta iconografica, appare in levitazione di fronte alla croce – con chiodi e corona di spine che alludono alla crocifissione – accompagnata da angeli e serafini e immersa in un giardino; qui appare una costruzione che rimanda probabilmente all'entrata all'orto del monastero viterbese di San Bernardino.

Data l'originalità iconografica del tema è interessante notare come la stessa venga riproposta in altre due stampe. Nella prima (s. 24) realizzata da Secondo Bianchi – senza citare la fonte di derivazione – circa nello stesso periodo, l'immagine di Cunego viene riproposta in controparte, inserita in un ovale e con alcune modifiche di dettaglio; mentre Giacinta appare pressoché identica sia nelle proporzioni che nella postura, appaiono diversi alcuni particolari: la croce con due lance poste lateralmente, gli angeli leggermente spostati e il paesaggio dove una radura viene delimitata in primo piano da alcuni cespugli e in fondo da una costruzione ad archi che si anima con la presenza di alcune consorelle che assistono all'evento miracoloso. In sintesi l'incisione di Bianchi presenta la medesima struttura compositiva, al limite della copia, ma si distingue dall'originale per la qualità inferiore nella

rappresentazione plastica dei corpi e nella capacità di impaginazione dello spazio.

Nella terza immagine, realizzata da un anonimo incisore probabilmente sulla base del quadro di Concioli o della stampa di Cunego, sono presenti tutti gli elementi propri del prototipo ad eccezione di alcuni particolari – gli angeli sull'albero e a sinistra della croce – tanto che l'opera appare come un calco. Il risultato è però totalmente diverso: l'incisione pur mantenendo una sua piacevolezza mostra chiaramente i limiti dell'esecutore soprattutto nella santa, dove i tratti somatici pesanti e il corpo greve fanno apparire Giacinta più che in levitazione in procinto di spiccare il volo.

Proseguendo nell'analisi, si può notare come la stessa composizione grafica della immagine sia semplificata e mentre nel prototipo – come nella seconda variante – sono presenti i nomi degli artefici, il nome della santa, la famiglia di provenienza, la data della canonizzazione, nonché gli stemmi dell'ordine francescano e della famiglia Marescotti, in questa null'altro è scritto se non S. Giacinta Vergine. Siamo allora di fronte ad una immagine che dichiara la sua natura devozionale attraverso l'assenza di dati specifici riguardo alla storia della donna divenuta santa, tralasciando la vita terrena ed assestandosi su di un terreno dove la santa si presenta come veicolo del sacro. Si giunge così a valutare l'opera – mai puramente illustrativa – anche come strumento di pre-



fig. 1

ghiera, diretta a favorire la devozione presso i fedeli<sup>11</sup>.

A tal proposito è opportuno riflettere ancora su come tra espressione artistica colta e forme dell'arte devozionale e popolare le differenze non siano così evidenti. È certamente chiaro che prodotti grafici legati a effigi miracolose, santuari e luoghi di culto si siano progressivamente fissati in forme caratteristiche e fortemente tipizzate, grazie alla massiccia circolazione soprattutto nell'arco dei secoli XVII – XIX, diventando sempre più stereotipati e giungendo nell'Ottocento a vere e proprie olografie. Rimane però da valutare che l'imbalsamazione delle forme della rappresentazione religiosa, certamente più evidente nella grande produzione di stampe su carta, non è esclusiva di questo settore ma appartiene

10 V. CASALE, *Concioli, Antonio*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 27, Roma 1982, ad vocem.

11 Con la grande diffusione delle immagini sacre ciò che prima era esclusivamente soggetto di culto collettivo si "privatizza" creando un nuovo rapporto religioso che attri-

buisce all'immagine sacra un potere carismatico, diventando tramite di preghiera e oggetto di pratiche devozionali personali, spesso ai limiti della superstizione, cfr. A. VECCHI, *Il culto delle immagini nelle stampe popolari*, Firenze 1968; C. DI BIASE, *Immagine e preghiera*, in G. ANGIOLINO, C. DI BIASE, A. M. DI NOLA, P. GIANNINO, G.

ROCCA (a cura di), *Santi e santini. Iconografia popolare sacra europea dal sedicesimo al ventesimo secolo*, catalogo della mostra, Napoli 1985, pp. 15 - 23; D. FREEDBERG, *Il potere delle immagini*, Torino 1993; E. RURALI, *Devozionale, Arte*, in R. CASSANELLI, E. GUERRIERO (a cura di), *Iconografia...*, cit., pp. 579 - 588.

fig. 2- Alfonso Chierici (Reggio Emilia 1816 - Roma 1873), *San Biagio che risana un fanciullo*, cm 46,5 x 36,5, olio su tela, Reggio Emilia, Musei Civici.

## Incisioni d'arte e stampe popolari: un dialogo necessario

anche alla produzione artistica maggiore. A partire dal XVI secolo e non solo come risposta alla Riforma protestante, sono sempre maggiori i pronunciamenti delle gerarchie ecclesiastiche riguardo alla produzione di immagini sacre<sup>12</sup>; oltre agli atti del Concilio di Trento, alle preoccupazioni di Paleotti e di Borromeo, sempre più il problema delle immagini, della loro correttezza e delle finalità si propone nell'ambito della raffigurazione del sacro e della santità, toccando lo statuto dell'immagine in generale e non della tecnica esecutiva. Ecco allora che la formula di arte "senza tempo" di Federico Zeri<sup>13</sup> assume un'estrema validità nell'analisi di molte delle opere presenti in mostra, così come l'individuazione dei modi espressivi dell'arte popolare individuati da Paolo Toschi<sup>14</sup> (sintetismo lirico, semplificazione di linee, colori, volumi, esagerazione dovuta agli impulsi emotivi, materializzazione di movimenti, di suoni, di sensazioni, di idee, stilizzazione, ripetizione di linee e di intere figure usata a scopo ritmico e intensivo) ben si adatta alla lettura di stampe non propriamente popolari.

In proposito l'incisione dei SS. Veriano, Secondiano e

Marcelliano (s. 54) presenta una variegata mescolanza di richiami artistici "colti". L'opera<sup>15</sup>, realizzata da un incisore anonimo probabilmente nel secolo XIX, presenta i tre santi patroni della città di Tuscania abbigliati con corazza e mantelli, sorridenti, forniti di aureola e con la palma del martirio. Colpisce la loro postura che rimanda a immagini proprie di una cultura quattro – cinquecentesca vicina a Perugino, allo stesso tempo la Madonna con Bambino che appare sopra di loro assisa tra le nuvole e circondata da angeli rimanda a prototipi seicenteschi. Gli elementi presenti nella cornice e le decorazioni fitomorfe fortemente stilizzate si rifanno invece ad un più recente gusto ottocentesco. Il risultato è di estremo equilibrio e riesce a perfezione a soddisfare il probabile desiderio della committenza di celebrare i patroni e la città protetta, utilizzando un bagaglio formale e stilistico, nonché una serie di attributi convenzionali propri di un'arte "senza tempo", puntellata da pose erudite ma con rimandi di semplice ed immediata comunicatività. Allo stesso modo nelle opere di Giuseppe Petri – incisore viterbese, attivo sicuramente nell'ultimo quarto del secolo XVIII –

si trovano composizioni semplici, di immediata comprensione, ma non prive di un calibrato gusto decorativo e di una buona capacità disegnativa. Le tre opere firmate e ascrivibili certamente al suo catalogo Sant'Amanzio (s. 1), San Lorenzo (s. 33) e San Giustino (s. 27), realizzate per un mercato strettamente locale per celebrare i patroni dei tre centri rispettivamente Vitorchiano, Viterbo e Valentano, sono tutte costruite allo stesso modo: una cornice più o meno elaborata racchiude all'interno la raffigurazione dei santi che nel caso di Amanzio e Giustino vengono presentati, così come appaiono ai fedeli nelle chiese che conservano le reliquie dei santi, in una teca con un corpo disteso a foggia di dormiente. Lorenzo invece è presentato in piedi sopra un basamento esagonale, come fosse una statua, sfavillante di luce, la palma nella destra e una grande graticola nella sinistra, attributo tipico del martirio subito dal santo. Nelle tre opere l'incisore viterbese utilizzava un linguaggio semplice, immediato, ma non banale, componendo delle immagini destinate al pubblico dei tre centri che, soprattutto nel caso di Vitorchiano e Valentano, non era né ampio, né

12 D. MENOZZI, *La chiesa e le immagini*, Cinisello Balsamo (Mi) 1995.

13 F. ZERI, *Pittura e Controriforma*, Torino 1957.

14 P. TOSCHI, *Arte popolare italiana*, Roma 1960.

15 Un ringraziamento particolare va a Fulvio Ricci per i preziosi suggerimenti nella lettura dell'opera.



fig. 2

estremamente colto, questo per sottolineare ulteriormente come un'arte destinata ad un pubblico vasto e popolare, pur non essendo all'avanguardia dal punto di vista estetico non era di necessità ingenua, rozza e povera di mezzi espressivi.

Allo stesso modo nel San Bartolomeo (s. 5), realizzato da Joan Balt. Wening in area tedesca nel corso del secolo XVIII, la figura del santo presentato a mezzo busto, di profilo con barba lunga, mantello e coltello in mano – a ricordo dello scuoiamento subito – viene inserito in una ricercata e ben calibrata cornice clipeata accompagnata nella parte inferiore da una elegante scritta latina in lettere capitali. Se dunque la composizione classica e la qualità formale fanno pensare ad un prodotto destinato ad un pubblico colto, la preghiera in lingua tedesca presente sul lato destro del

foglio e la non elevata qualità del supporto cartaceo rimandano ad una destinazione molto più ampia che utilizzava tale immagine certamente come strumento di preghiera. Un'immagine non per tutti ma indubbiamente per molti.

Al contrario ciò che a prima vista appare un prodotto destinato ad un pubblico colto può invece rivelare una natura ben diversa. È questo il caso del San Bonaventura (s. 11) realizzato da Chatarina Klauber nel XVIII secolo che mostra il santo in piedi, scorciato di tre quarti, abbigliato con l'abito francescano, il cordiglio in vita e la mozzetta sulle spalle, mentre con le braccia allargate in segno di stupore guarda il Crocefisso. Sulla sinistra si intravedono gli scaffali di una biblioteca, mentre a destra un drappo chiude la composizione. Se da un lato l'immagine allude all'iconografia del santo erudito nello studiolo, dall'altro la rappresentazione di Bonaventura, pingue uomo di mezza età, dal ventre pronunciato, dalla evidente calvizie e dallo sguardo spento, rende la scena quasi grottesca. Il tono dell'insieme è accentuato dal "soffio" che sia il Cristo dalla croce, sia la colomba simbolo dello Spirito Santo indirizzano verso il capo del Santo. Un'iconografia dunque canonica dove però – in totale contrapposizione con l'importante ruolo rivestito dal soggetto rappresentato, Dottore della Chiesa e Doctor Seraficus – gli elementi colti della rappresentazione, compresi gli angioletti, la ricercata cornice e le scritte in latino sono stemperati dalla vena di stampo popolare

dell'incisore.

Rimane certo il dubbio di quanto l'effetto finale sia frutto di una volontà cosciente o se, più probabilmente, sia il risultato di un tentativo di utilizzare forme colte da parte di un buon artefice, incapace però di dar vita ad una efficace rappresentazione della santità.

Un altro fatto importante nell'ambito della produzione grafica è quello della rielaborazione dell'immagine. Avviene spesso che vi sia un'appropriazione di immagini artistiche di soggetto sacro dall'elevato valore estetico da parte di prodotti ad alta diffusione popolare dall'alto significato icastico e devozionale<sup>16</sup>. Questa pratica è diffusissima e non si limita, come abbiamo visto nel caso di Santa Giacinta o nelle opere di Petri, all'utilizzo di forme ricercate o di medesime formule iconografiche, ma spesso nella metamorfosi della forma si giunge ad una netta prevalenza dell'aspetto iconico. Questo processo è ben evidenziato nel caso del San Biagio di Alfonso Chierici<sup>17</sup>.

L'artista emiliano realizzava il quadro nel 1842<sup>18</sup> e lo presentava poi nel 1844 prima all'Esposizione romana e poi all'Esposizione di Belle Arti di Milano, raccogliendo un buon successo di critica e di pubblico. La fortuna iconografica dell'opera, conservata nei Musei Civici di Reggio Emilia, è singolare tanto che negli anni seguenti viene fedelmente riprodotta in un'incisione di Domenico Gandini (s. 8) e in una tavoletta in legno intarsiato del 1848 ora nel Museo di Arti Industriali di Reggio Emilia. A

16 Sulle modalità di rielaborazione delle forme cfr. G. KUBLER, *La forma del tempo*, Torino 1977.

17 M. A. SCARPATI, *Chierici, Gaetano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 27, Roma 1980, *ad vocem*.

18 M. MUSSINI (a cura di), *La Galleria Antonio Fontanesi nei Musei Civici di Reggio Emilia*, Reggio Emilia 1998, p. 278.

fig. 3 - Anonimo, *San Biagio risana un fanciullo*, cromolitografia, cm 10,5 x 5, collezione privata.

## Incisioni d'arte e stampe popolari: un dialogo necessario

dimostrazione poi di come l'artista fosse riuscito a colpire la sensibilità religiosa del secondo Ottocento e del primo Novecento, l'opera era riprodotta in un anonimo santino a colori<sup>19</sup>. In questa piccola stampa la parte centrale del dipinto, dove il santo appare con il volto verso l'alto in atto di invocazione dell'intervento divino per sanare il bambino tenuto di fronte a lui sulle ginocchia della madre, appare riprodotta fedelmente.

Le stampe destinate ad un pubblico essenzialmente popolare sono certamente riconoscibili. Nel *San Biagio* (s. 7), nel *San Rocco* (s. 45) e nella *Santa Marta* (s. 43) la costruzione delle immagini è essenziale e sintetica, le linee sono semplificate, le figure appaiono forti nella capacità comunicativa ma deboli nel volume plastico denunciando come le preoccupazioni degli autori fossero dirette a ricercare un effetto generale dove il valore icastico dell'immagine prevalesse nettamente su quello estetico.

*San Biagio*, realizzato da un anonimo incisore nel corso dell'Ottocento, appare frontale, la mitra vescovile in testa, il pastorale nella mano sinistra, la destra in atto benedicente. Una ghiera di raggi intorno al capo a mo' di aureola allude alla santi-

tà, in basso qualche ciuffo d'erba fortemente stilizzato. All'orizzonte poche case abbozzate con tratti semplici. Piccolissimo a destra in secondo piano appare il miracolo più famoso del santo: il risanamento di un fanciullo morente a causa di una lisca di pesce. Il *San Rocco*, anonima xilografia del XVII secolo, è costruito con gli stessi tratti rigidi e le stesse forme fortemente delineate. Il santo pellegrino appare disteso a terra, poggiato al tronco di un grande albero mentre, quasi impaurito, viene abbracciato da un angelo, sullo sfondo a destra una serie di costruzioni chiudono la composizione. Il tono è certamente semplice e immediato ma nella composizione, dalle piccolissime dimensioni e proveniente probabilmente da un foglio con altre immagini, non manca nessuno dei tratti attribuiti al santo dalla tradizione iconografica: il largo cappello, il bastone da pellegrino, il cane con il pane in bocca.

Simile nella costruzione appare la *Santa Marta* arricchita però dalla narrazione di eventi eccezionali, miracolosi e magici tratti da racconti apocrifi; che donano all'immagine – eterodossa rispetto all'iconografia ufficiale – un tono fortemente narrativo, immediatamente



fig. 3

comprensibile grazie allo stile ma anche in virtù delle piccole scritte didascaliche in italiano che accompagnano ognuno dei fatti raccontati. Il gusto è dunque popolare ma certamente non ingenuo, né tantomeno rozzo poiché l'arte definita "popolare", come afferma Alberto Cirese, "non è necessariamente priva di elementi intellettuali, ed anzi contiene sempre concezioni del mondo e ideologie che, pur essendo diverse da quelle colte coeve, appartengono però alla medesima sfera di attività mentale"<sup>20</sup>; ed è per ciò che risulta "necessario" un dialogo tra incisioni d'arte e stampe popolari.

19 V. CENITI, *Paesi e patroni della Tuscia*, Viterbo 2008, p. 183.

20 A. M. CIRESE, *Oggetti, segni, musei: sulle tradizioni contadine*, Torino 1977, p. 103.