

DI RITORNO DAL PELLEGRINAGGIO  
A  
GERUSALEMME



# DI RITORNO DAL PELLEGRINAGGIO A GERUSALEMME

Riproposizione degli avvenimenti  
e dei luoghi di Terra Santa  
nell'immaginario religioso fra XV e XVI secolo

a cura di  
Amilcare Barbero e Giuseppe Roma

Atti delle  
Giornate di Studio  
12 - 13 maggio 2005  
Università della Calabria



Centro di Documentazione dei Sacri Monti  
Calvari e Complessi devozionali europei

Coordinamento

*Ermanno De Biaggi*

*Regione Piemonte, Settore Parchi Naturali*

Editoria

*Enrico Massone*

*Regione Piemonte, Settore Parchi Naturali*

Gli *Atti delle Giornate di Studio* sono stati realizzati  
in collaborazione con l'Università della Calabria,  
Dipartimento di Archeologia e Storia delle Arti



Il volume è edito dal Centro di Documentazione  
dei Sacri Monti, Calvari e Complessi devozionali europei  
che ha sede presso il Parco naturale e Area attrezzata del  
Sacro Monte di Crea,  
Cascina Valperone 1, 15020 Ponzano Monferrato (AL),  
tel. 0039 0141 927120, fax 0039 0141 927800,  
[www.sacrimonti.net](http://www.sacrimonti.net)

**ISBN 978-88-89081-10-5**

L'editore è a disposizione degli eventuali detentori di diritti  
fotografici che non sia stato possibile rintracciare.

Stampa: Gallo Arti Grafiche srl, Vercelli

Coordinamento editoriale

*Paolo Pellizzari*

Segreteria

*Katia Murador*

Informatizzazione dei dati

*Sergio Battezzati*

Fotografie

*Franco Andreone*: 47, 51 fig. 5, 60 fig. 15, 121, 122-123

*Amilcare Barbero*: 51 fig. 6, 55, 80 fig. 5, 82, 83, 102, 103,  
104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 134-135,  
136-137, 160-161, 162, 163, 166, 202, 229, 232,  
236-237

*Cristiana Coscarella*: 233, 235, 238

*Giampiero Donnini*: 145, 146, 147, 148, 149, 150

*Guido Gentile*: 56

*Mauro Guazzone*: 78 fig. 2

*Pepi Merisio*: 126, 127

*Mario Pintarelli*: 173, 174, 175, 176-177, 178, 179, 180-181,  
182, 185, 186

*Giuseppe Roma*: 138, 139, 140

*Giacomo Renieri*,

*Archivio fotografico del Comune di Montaione*: 164, 165

*Imma Guarasci*: 206, 207, 208

*Camillo Campolongo*: 110, 209, 210-211, 212, 213, 214-215,  
216-217, 218, 230-231

La planimetria del Santuario delle Cappelle di Laino Borgo  
è stata fornita dallo Studio Giuseppe Caterini

Si ringraziano

*Adele Coscarella*

*Domenico De Presbiteris*

*Fernanda Lucia Ruffo*

*Riccardo Volpi*



## INDICE

<i>Presentazioni</i>	MERCEDES BRESSO, Presidente della Regione Piemonte NICOLA DE RUGGIERO, Assessore all'Ambiente, Parchi e Aree protette della Regione Piemonte GIANNI OLIVA, Assessore alla Cultura della Regione Piemonte.....	pag. 6
	DOMENICO CERSOSIMO, Assessore alla Ricerca e Pubblica Istruzione della Regione Calabria.....	» 7
	GIANNI CALVI, Presidente del Parco Naturale e Area Attrezzata del Sacro Monte di Crea.....	» 8
	DOMENICO PAPPATERRA, Presidente del Parco Nazionale del Pollino.....	» 9
	GERARDO MARIO OLIVERIO, Presidente della Provincia di Cosenza.....	» 10
	GIUSEPPE AGOSTINO, Arcivescovo Emerito di Cosenza - Bisignano.....	» 11
	GIUSEPPE CATERINI, Sindaco di Laino Borgo.....	» 13
	MARIO CATERINI, Presidente del Centro Studi "Enrichetta Caterini".....	» 15
<b>GIORNATE DI STUDIO</b>		
	<i>Di ritorno dal pellegrinaggio a Gerusalemme</i>	
	ENRICO MASSONE.....	» 19
	<i>Imitazione dei luoghi ed evocazione dei "misteri". Da Varallo alla varia tipologia dei Sacri Monti</i>	
	GUIDO GENTILE.....	» 21
	<i>Il ricordo del pellegrino e l'esperienza del sacro</i>	
	AMILCARE BARBERO.....	» 61
	<i>Il Santo Sepolcro. Forme rituali e drammatiche della Passione nell'Italia del Cinque-Seicento</i>	
	CLAUDIO BERNARDI.....	» 89
	<i>I Sacri Monti nella cultura artistica (secc. XVI-XVII)</i>	
	BARBARA AGOSTI.....	» 113
	<i>La Gerusalemme di Laino Borgo</i>	
	GIUSEPPE ROMA.....	» 129
	<i>L'oratorio dei beati Becchetti. Un'iconografia della passione del primo '400 a Fabriano</i>	
	GIAMPIERO DONNINI.....	» 141
	<i>Un luogo di pellegrinaggio sostitutivo: la "Gerusalemme" di San Vivaldo in Toscana</i>	
	SERGIO GENSINI.....	» 151
	<i>La Via Crucis di Dobbiaco in Alto Adige</i>	
	SILVIA SPADA PINTARELLI.....	» 167
	<i>Tra Imitatio e Sequela Christi. Note sulla prima fortuna devozionale del Sacro Monte di Varallo</i>	
	PIER GIORGIO LONGO.....	» 187
	<i>La drammaturgia della Giudaica</i>	
	CARLO FANELLI.....	» 203
	<i>Una Gerusalemme calabrese: le Cappellucce di Laino Borgo</i>	
	CRISTIANA COSCARELLA.....	» 219
	<i>Note bio-bibliografiche</i> .....	» 239
	<i>Indice dei nomi di persona e di luogo</i>	
	a cura di PAOLO PELLIZZARI.....	» 241

La pubblicazione degli Atti del Convegno *Di ritorno dal pellegrinaggio a Gerusalemme. Riproposizione degli avvenimenti e dei luoghi di Terra Santa nell'immaginario religioso fra XV e XVI secolo*, costituisce un momento importante nell'ambito delle attività di ricerca e di studio sui Sacri Monti intrapreso dalla Regione Piemonte.

L'incontro, svoltosi a Cosenza il 12 e 13 maggio 2005, ha visto la partecipazione di numerosi esperti della materia, che hanno cercato di individuare le caratteristiche e peculiarità che accomunano i Sacri Monti del Piemonte e della Lombardia inclusi dall'UNESCO nella Lista del Patrimonio Mondiale, con il complesso devozionale di Laino Borgo.

Sino a pochi anni fa, sarebbe stato impensabile organizzare un Convegno di tipo comparatistico sui Sacri Monti e sui complessi ad essi assimilabili in regioni così distanti dalla variegata realtà dei Sacri Monti dell'arco alpino.

Le Giornate di Studio di Laino Borgo sono frutto di un proficuo lavoro comune condotto dal *Centro di Documentazione dei Sacri Monti, Calvari e Complessi devozionali europei*, attivo presso il Parco naturale del Sacro Monte di Crea, unitamente al Dipartimento di Archeologia e Storia delle Arti dell'Università della Calabria e al Centro Studi "Enrichetta Caterini".

Esse rappresentano, pertanto, una tappa significativa nei rapporti di collaborazione fra le varie istituzioni che hanno contribuito alla realizzazione del Convegno che ha ottenuto il sostegno della Regione Piemonte e delle Amministrazioni dei Comuni di Laino Borgo e di Rende.

Mercedes Bresso

*Presidente della Regione Piemonte*

Nicola de Ruggiero

*Assessore all'Ambiente, Parchi e Aree protette  
Regione Piemonte*

Gianni Oliva

*Assessore alla Cultura  
Regione Piemonte*

La *Gerusalemme di Laino* costituisce uno dei documenti più significativi della religiosità calabrese e si inserisce, insieme ai Sacri Monti di Varallo e Montaione, nel panorama alto della cultura religiosa italiana ed europea del Cinquecento. Il complesso di Laino, infatti, è uno degli esempi più rappresentativi del fenomeno dei pellegrinaggi sostitutivi. Laino, nel Medioevo, fu anche sede di un ospedale per l'accoglienza dei pellegrini che si dirigevano o tornavano dalla Terra Santa, l'ospedale di S. Spirito, in origine gestito dai Sassoni che nei pressi di S. Pietro a Roma avevano fondato nell'VIII secolo la *Schola Saxonum*.

Gli Atti del Convegno, che in questa sede si presentano, costituiscono, un momento importante per la conoscenza di un complesso devozionale legato al pellegrinaggio e alla Terra Santa.

In prospettiva, sarebbe necessario dedicarsi ad un progetto organico per rivalutare l'intero percorso della via consolare romana *ab Rhegio ad Capuam*, lungo la quale insistono significativi siti archeologici e ospedali medievali (dei Templari, dei Giovanniti, di S. Maria di Valle Josaphat, di S. Antonio di Vienne).

In quest'ambito Laino potrebbe costituire, così, lo *starter point* di un progetto di più ampio respiro tendente a valorizzare un segmento di tutto il contesto culturale calabrese.

Domenico Cersosimo

*Assessore Ricerca e Pubblica Istruzione*

*Regione Calabria*

Nel 2005, la Regione Piemonte ha istituito presso il Parco naturale del Sacro Monte di Crea il *Centro di Documentazione dei Sacri Monti, Calvari e Complessi devozionali europei*, che costituisce un punto di riferimento strategico per i nove Sacri Monti inseriti dall'UNESCO nella Lista del Patrimonio dell'Umanità. In questi anni il Centro ha promosso la pubblicazione di volumi, organizzato mostre e convegni di carattere internazionale, e attivato, sul proprio sito internet *www.sacrimonti.net*, una banca dati con la mappatura di oltre 1800 complessi devozionali europei.

Le Giornate di Studio di Laino Borgo (12-13 maggio 2005), organizzate dal *Centro di Documentazione dei Sacri Monti, Calvari e Complessi devozionali europei* in collaborazione con l'Università della Calabria e il Centro Studi "Enrichetta Caterini", hanno fornito un contributo importante alle ricerche sui Sacri Monti e, in particolare, al Santuario delle Cappelle di Laino Borgo.

Il complesso di Laino Borgo, insieme ai Sacri Monti di Varallo e Montaione, è una riproposizione degli edifici sacri di Gerusalemme e della Palestina (Grotta della Natività e S. Caterina sul Sinai) letti in chiave di "Pellegrinaggio sostitutivo". Laino, Varallo e Montaione, hanno la particolarità di distinguersi dagli altri Sacri Monti, i quali, dopo il Concilio di Trento, subirono una svolta di tipo agiografico.

Le Giornate di Studio di Laino Borgo, quindi, hanno affrontato un tema di estremo interesse nell'ambito delle ricerche sui complessi devozionali, e rappresentano un altro importante momento nel cammino di studio, comprensione e valorizzazione dei Sacri Monti italiani.

Gianni Calvi

*Presidente del Parco naturale e Area attrezzata  
del Sacro Monte di Crea*

Le Giornate di Studio di Laino Borgo, svoltesi nel maggio 2005, organizzate dal *Centro di Documentazione dei Sacri Monti, Calvari e Complessi devozionali europei* in collaborazione con l'Università della Calabria ed il Centro Studi "Enrichetta Caterini", hanno riaperto l'interesse su un grande valore del Parco Nazionale del Pollino: il Santuario delle Cappelle di Laino Borgo.

Riproponendo gli edifici sacri di Gerusalemme e della Palestina, il Santuario offre una testimonianza autentica della fede dei figli di questa terra che ben si intreccia con la pregevole valenza naturalistica dell'Area Protetta calabro-lucana. Religione e natura trovano in un contesto del genere la massima esaltazione e momenti di riflessione come quello svoltosi a Laino Borgo non fanno altro che impreziosire il nostro ampio patrimonio storico.

Domenico Pappaterra

*Presidente del Parco Nazionale del Pollino*

Sul territorio della Provincia di Cosenza vi sono attestazioni di frequentazione antropica fin dalla Preistoria. Noti sono i siti archeologici di Sibari, Lao, Castiglione di Paludi e quelli medievali di Sassone, Casalini di S. Sosti e il centro di Rossano Calabro, solo per citarne alcuni. Poco si sapeva, però, del Sacro Monte di Laino Borgo che la pubblicazione di questi Atti contribuisce a far conoscere.

È un sito che costituisce prova della religiosità popolare nel Meridione d'Italia, ma che si collega anche a testimonianze dell'Italia centro-settentrionale come Montaione e Varallo Sesia, legando in un unico discorso una tendenza della cultura del Cinquecento che, in tutti i campi, mette al centro la riflessione e l'esaltazione di Gerusalemme.

Il Sacro Monte di Laino si inserisce poi in un contesto paesaggistico molto suggestivo come quello del Parco Nazionale del Pollino, che costituisce un archivio eccezionale di varietà naturalistiche e culturali. Si pensi al pino loricato, ma anche ai centri abitati popolati dagli albanesi alla fine del Quattrocento, alle vie della transumanza e ai santuari cristiani lungo queste vie, alle tradizioni e alla varietà dei costumi.

Il Sacro Monte di Laino Borgo si inserisce in questo contesto e va fatto conoscere e valorizzato anche ai fini dei percorsi e della fruizione turistica.

Gerardo Mario Oliverio

*Presidente della Provincia di Cosenza*

La Calabria trasuda storia; ha depositi spesso nascosti di cultura; è terra emblematica per quel volto della fede che è la “pietà popolare”.

La pietà popolare, non può essere vista, sarebbe una bestemmia, come sub-alterna, infantilismo religioso, marginalità ecclesiale. Essa è, invece, il “modo” con il quale un popolo, con il suo ethos, i suoi linguaggi, le sue sensibilità e le sue croci coglie l’inesauribile, e fondamentalmente indicibile, mistero di Cristo.

La Calabria appare, talvolta, festaiola, esuberante e ricca nei linguaggi, nelle sue “lamentazioni”, nelle sue nenie con le quali esprime, narra, canta la fede.

Sento di affermare che la Calabria non è una terra “stonata”; ma è, chiaramente, una voce nella varia e pluritona coraltà cristiana. Meriterebbe uno studio molto attento l’esprimersi dell’unica fede cristiana nel pathos della nostra terra, non sempre capita e, non di rado, pur se profonda, espressivamente complessa. Mi riferisco ai nostri monaci, ai nostri martiri, ai santi dai tanti volti ma tutti essenziali, senza orpelli, aperti alla misericordia perché figli di non poca sofferenza; aperti, soprattutto, al silenzio che è la misteriosa parola della contemplazione. Sono convinto, e lo dico con sofferenza, che, nella nostra terra, siamo come bloccati ed incapaci a definire la nostra identità e, partendo da essa, anche con guide illuminate, aprirci al nostro futuro.

Uno dei dati che ci connota, oso dire vocazionalmente, è la non conoscenza della nostra grande cultura, la non valorizzazione dei segni straordinari della nostra storia. E, riguardo noi, in Calabria, abbiamo tanto da dire e da dare. Sogno politici che non si rifanno a modelli, oggi, ricorrenti senza saper leggere e valorizzare le nostre autentiche energie; sogno una Chiesa che non giudichi i poveri, che sappia capire le ansie dei tanti dolori ed il canto delle nostre esperienze festive. Una lettura, ad esempio, della settimana santa, in Calabria, che sappia penetrare il nostro “venerdì santo” e, soprattutto la luce della Risurrezione sarebbe pedagogicamente positiva. Mi viene la voglia da figlio di questa terra e pastore in essa di gridare “Scopriamo la Calabria”. Non evadiamo dalla nostra terra, non disprezziamola. Custodiamone i valori ed offriamoli come “sole di sapienza” alla “modernità” che, spesso, costruisce senza fondamenta vere e stabili.

Con mia notevole sorpresa ho colto la genialità calabrese nella proposta, a dir poco affascinante, di quella che il prof. Roma chiama la Gerusalemme di Laino Borgo. A Laino Borgo, e non solo, è sorto questo Santuario delle Cappelle che sono costruzioni edificate, a partire dal 1557,

da Domenico Longo, cittadino del suddetto centro, di ritorno dal suo pellegrinaggio in Terra Santa. È narrata la spirituale avventura di questo nostro corregionale e la sua intelligente offerta, a quanti lo volessero, di visitare i luoghi del mistero, per così dire in loco. Ci sono luoghi che trascendono la spazialità ma che la esigono in ampiezza e creatività. I luoghi, così, non sono più limitati ma coestesi in dimensione epifanica.

Sogno che la nostra Calabria, silenziosamente grande, sappia “mostrarsi”, non come spirituale provocazione onde non siamo una Terra “chiusa” ma capace di scoprire e far rivivere la nostra storia e da essa guardare il futuro.

Siano semafori per noi i “Sacri Monti” che ci narrano vitalmente il Crocifisso, ma soprattutto il Risorto.

Giuseppe Agostino

*Arcivescovo Emerito di Cosenza-Bisignano*



L'attuale Amministrazione comunale di Laino Borgo, appena insediata, con delibera di Giunta n. 72 dell'11 giugno 2007, ha inteso sostenere e far propria l'iniziativa del Centro Studi "Enrichetta Caterini" volta all'inserimento del Santuario delle Cappelle nel Patrimonio mondiale dell'UNESCO. Lo stesso Centro, del resto, già dal 7 gennaio 1999 con personalità del mondo accademico e della cultura aveva costituito il *Centro Internazionale di Studi "La Gerusalemme di Laino"* avente la finalità «di: a) promuovere ricerche scientifiche interdisciplinari sul complesso storico-architettonico *Le Cappelle* e sulla rappresentazione popolare *La Giudaica* di Laino, nonché sui loro rapporti con analoghi complessi e manifestazioni popolari; b) tutelare e preservare questi patrimoni storici, artistici e di cultura popolare da qualsiasi forma di alterazione, mistificazione, corruzione, sofisticazione e commercializzazione; c) promuovere ricerche scientifiche sul fenomeno del "pellegrinaggio storico" e delle "rappresentazioni popolari"; d) organizzare convegni su temi che abbiano attinenza con le finalità del Centro, pubblicandone gli Atti; e) curare edizioni di testi e pubblicazioni inerenti le suddette tematiche; f) allestire mostre iconografiche e documentarie nonché un museo di arte popolare; g) costituire una biblioteca specializzata con pubblicazioni relative ai temi del pellegrinaggio e delle sacre rappresentazioni; h) intraprendere qualsiasi altra iniziativa che integri le suddette attività, comprese le relazioni con analoghi centri italiani e stranieri». In questo contesto è stato perciò organizzato il convegno del 12 e 13 maggio 2005, di concerto con l'Università della Calabria e il Centro di Documentazione dei Sacri Monti della Regione Piemonte.

Mi rendo conto che il risultato cui si aspira costituisce obiettivo alquanto prestigioso e comunque assai difficile, ma vogliamo tentare ugualmente consci della bontà dell'idea sostenuta scientificamente dal prof. Giuseppe Roma, Ordinario di Archeologia cristiana nell'Università della Calabria. La pubblicazione di questi Atti, perciò, è lo strumento migliore onde corroborare la già avviata iniziativa e che contribuirà decisamente a divulgare le peculiarità del nostro complesso devozionale e, soprattutto, a comparare il Santuario delle Cappelle, unico nel genere in tutto il Mezzogiorno, con gli altri Sacri Monti del resto d'Europa e, in particolare, con quelli del Piemonte e della Lombardia che, come noto, nel 2003 hanno ottenuto l'inserimento nella lista del Patrimonio mondiale dell'UNESCO. Dalle *Giornate di Studio* del maggio 2005 i cui frutti qui si raccolgono, è infatti emerso che il nostro Santuario, tanto più in associazione con la rappresentazione di teatro popolare de *La*

*Giudaica*, possiede dei profili non solo di storica e fedele riproduzione del luoghi sacri, ma anche di genuina sostanziale conservazione senza quegli accrescimenti che, invece, nel corso dei secoli hanno caratterizzato altri Sacri Monti. Il nostro Complesso, quindi, ha conservato la sua storica semplicità, per fortuna senza che le recenti infauste superfetazioni ne abbiano compromesso la sua naturale spontaneità.

Il Santuario delle Cappelle si incastona perfettamente in quel *valore universale* rappresentato dagli altri Sacri Monti del Piemonte e della Lombardia, e perciò dovrebbe meritare analoga tutela e conservazione non solo da parte della comunità locale, comunque prima protagonista, ma pure dell'intera collettività e di tutti gli organismi preposti alla salvaguardia dei siti e delle tradizioni di significanza universale.

Come in precedenza ha fatto il Centro Studi "Enrichetta Caterini", anche questa Amministrazione ha coinvolto nell'iniziativa tutte le istituzioni, culturali, religiose e politiche. Il cammino è lungo ma se vi sarà la dovuta sensibilità e il commisurato impegno i risultati saranno meno difficili da raggiungere. C'è bisogno di un proficuo lavoro di squadra, senza campanilismi e particolarismi, che veda coinvolte tutte le comunità a cavallo di Calabria e Basilicata, consci che il nostro Complesso devozionale è parte integrante di un paesaggio culturale ben più ampio, il Parco del Pollino, portatore di valori di unicità e irripetibilità che a maggior ragione meriterebbero il riconoscimento dell'UNESCO.

La nostra Terra ha già subito tante sciagure e depredazioni, spesse volte frutto di gestioni dissennate e incapaci di investire nelle vere risorse locali. Spero che la pubblicazione di questi Atti, invece, costituisca l'inizio di un modo diverso d'intendere i rapporti tra le istituzioni politiche, quelle culturali e quelle religiose, fatto di reciproca integrazione e supporto. Solo per questa via solidale sarà possibile pensare e realizzare progetti veramente capaci di sollevare le sorti delle nostre comunità.

Giuseppe Caterini

*Sindaco del Comune di Laino Borgo*

## PROLOGO

Questo incontro s'inserisce tra gli obiettivi del nostro Centro di tradizioni popolari, ad iniziativa del quale sin dal 1999 è stato istituito il Centro Studi *La Gerusalemme di Laino*, che tra i suoi scopi ha proprio quello di promuovere ricerche scientifiche interdisciplinari e convegni sul fenomeno del pellegrinaggio storico e più specificamente sul complesso delle Cappelle e sulla Giudaica, tutelarne e preservarne il patrimonio storico, artistico e di cultura popolare.

I Sacri Monti costituiscono un modello comparso dalla fine del XV Secolo e diffusosi in diverse parti d'Europa. In prima approssimazione, il Sacro Monte è un complesso devozionale con una serie di cappelle o edicole in cui sono riprodotti, con diverse manifestazioni artistiche, i luoghi della vita di Cristo, di Maria o dei Santi. Il percorso è preordinato, simbolico e devozionale e indirizza la visita delle varie scene del complesso, il quale, insieme all'ambiente circostante, è un'entità culturale inscindibile con il carattere paesaggistico del singolo sito.

In Calabria e nel Meridione non esistono altri Sacri Monti, tranne il nostro Santuario delle Cappelle, che questa iniziativa si propone di studiare per capirne l'unicità e le connessioni con gli altri del resto d'Italia e d'Europa. Lo scopo di questo Convegno è perciò anche quello di vagliare le peculiarità del nostro complesso, di esaminarne le relazioni con l'antica tradizione della rappresentazione popolare della passione di Cristo – *La Giudaica* – che si svolge a Laino Borgo, e comunque quello di verificare, attraverso la comparazione con gli altri esempi oggetto delle varie relazioni, se e come il complesso delle Cappelle si incastona nei vari modelli di Sacro Monte.

Questo convegno, inoltre, è l'occasione per saggiare la percorribilità, sostenuta scientificamente dal prof. Giuseppe Roma, di un'altra iniziativa del nostro Centro Studi intrapresa nel 2004 con nota indirizzata, oltre che ai vari organi competenti, al Gruppo di lavoro interministeriale presso il Ministero per i Beni e le Attività Culturali, per l'inizio di quell'iter che potrebbe condurre all'inserimento del complesso delle Cappelle nel Patrimonio mondiale dell'UNESCO.

L'UNESCO è l'organizzazione che, nel contesto generale delle attività delle Nazioni Unite, si occupa più specificamente dei problemi connessi alla cultura. Tra i suoi tanti campi di azione si possono ricordare le iniziative per la salvaguardia e lo sviluppo delle identità culturali e la protezione delle creazioni artistiche. Tutte le attività relative alla protezione del patrimonio culturale sono effettuate in collaborazione con il Consiglio Internazionale dei Musei (Icom), il Consiglio Internazionale dei Monumenti e dei Siti (Icomos), la Federazione Internazionale degli Architetti Paesaggisti (Iflai) e il Centro Internazionale di Studi per la Conservazione e il Restauro dei Beni Culturali (Iccrom).

Uno dei principali campi d'azione dell'UNESCO è la tutela del patrimonio culturale. La Convenzione riguardante la protezione del patrimonio mondiale culturale e naturale, adottata nel 1972 sotto l'egida dell'UNESCO, ha riconosciuto per la prima volta che spetta ai popoli di tutto il mondo proteggere e aver cura dei beni naturali e culturali di eccezionale valore universale, costituenti "patrimonio mondiale". La Convenzione, tra l'altro, ha istituito un Comitato internazionale con sede a Parigi presso l'UNESCO, che cura la lista del Patrimonio mondiale. La convenzione UNESCO del 1972 è ispirata anche al principio della partecipazione delle comunità direttamente interessate, coinvolte in quanto tutrici di un bene eccezionale che idealmente appartiene all'intera umanità.

---

\* Presidente del Centro Studi "Enrichetta Caterini"

L'iter che conduce all'inclusione nel Patrimonio UNESCO, parte dai singoli Stati aderenti alla Convenzione, che accettano di selezionare dei siti sul loro territorio e di proporne l'iscrizione nella lista del Patrimonio mondiale. Facendo ciò, accettano di proteggere questi siti quando, alla fine, saranno iscritti nella lista. Il Comitato del patrimonio mondiale esamina, una volta l'anno, le proposte di iscrizione con il concorso di varie professionalità. Più di 140 Stati aderiscono attualmente alla Convenzione che protegge 730 siti in tutto il mondo. Al 30 giugno 2004 risultano iscritti nella Lista del Patrimonio Mondiale 39 siti italiani, di cui nessuno in Calabria. In Basilicata, invece, il riconoscimento avvenuto nel 1993 dei Sassi di Matera come Patrimonio UNESCO, ha cambiato profondamente anche l'economia della Città e della Regione.

Il Patrimonio Mondiale UNESCO, oltre a quello naturale, si compone di quello culturale che comprende i monumenti: ossia opere architettoniche, scultoree e pittoriche monumentali, elementi o strutture di natura archeologica, iscrizioni, abitazioni rupestri e combinazioni di elementi di evidente valore universale dal punto di vista storico, artistico o scientifico. Abbraccia poi i gruppi di edifici separati o connessi che, a causa della loro architettura, omogeneità e collocazione nel paesaggio, hanno valore universale dal punto di vista storico, artistico o scientifico. Comprende, infine, i siti: ossia le opere dell'uomo o le opere combinate della natura e dell'uomo, le aree e i siti archeologici di rilevante valore universale dal punto di vista storico, estetico, etnologico o antropologico.

Responsabile della tutela di questo Patrimonio è in primo luogo il Governo del Paese in cui si trovano gli edifici, le città storiche, i monumenti naturali protetti, il cui valore eccezionale è stato riconosciuto dallo stesso Governo. Ogni Stato aderente alla Convenzione ha il dovere di assicurare l'identificazione, la conservazione, la presentazione e la trasmissione alle generazioni future del patrimonio culturale e naturale situato nel proprio territorio. Ogni Stato deve fare quanto possibile a questo fine, utilizzando il massimo delle proprie risorse e, quando necessario, fruendo di ogni forma di assistenza e cooperazione internazionale, soprattutto finanziaria, artistica, scientifica e tecnica.

Dal momento che il patrimonio è universale, anche lo sforzo per conservarlo dev'essere collettivo; quindi, non solo lo Stato in cui si trova il patrimonio, ma anche tutti gli altri aderenti alla Convenzione sono responsabili degli stessi beni.

Il Comitato del patrimonio mondiale dell'UNESCO vigila sull'applicazione della Convenzione da parte dei firmatari e decide l'iscrizione di nuovi siti nella Lista (in media 25 ogni anno). Le proposte iniziali provengono da istanze nazionali o da gruppi privati e devono ricevere l'approvazione di organizzazioni specializzate. Il Comitato incoraggia le richieste d'iscrizione, contribuisce a sorvegliare e a proteggere i siti, accorda dei fondi per aiuti urgenti, concorre alla formazione di specialisti e favorisce la conservazione.

È invece il Ministero per i Beni e le Attività Culturali ad essere incaricato di svolgere la funzione di coordinamento delle istanze italiane da inoltrare per l'iscrizione nella lista del Patrimonio Mondiale, che, se da un lato rappresenta il riconoscimento del valore universale del bene, dall'altro impone la responsabilità della sua conservazione da parte di chi lo detiene nei confronti dell'umanità intera.

Dal 1995 è operativo presso il Ministero per i Beni e le Attività Culturali un Gruppo di lavoro permanente, al quale è stata rivolta l'iniziativa di questo Centro, con il compito di indirizzare le istanze nazionali per le iscrizioni e di fornire l'assistenza tecnica e il supporto scientifico nell'attività di costante monitoraggio sullo stato di conservazione e tutela dei beni iscritti. È quindi questo Gruppo che dà un impulso rilevante al contributo italiano alla lista del Patrimonio Mondiale, assicurando il coordinamento delle iniziative nazionali e la vigilanza sulla tempestività e l'efficacia delle proposte e sui seguiti delle iscrizioni.

In base alle indicazioni degli "Orientamenti applicativi", per poter essere considerato di "valore universale" un monumento, un complesso o un sito deve rispondere ad alcuni requisiti. Tra questi: costituire testimonianza eccezionale di una tradizione culturale scomparsa; offrire esempio eminente di un tipo di costruzione o di complesso architettonico che illustri un periodo significativo della storia umana; essere direttamente o materialmente associato ad avvenimenti o tradizioni viventi, idee, credenze o opere artistiche con una significanza universale.

La lista ufficiale in cui vengono segnalati i siti che lo Stato intende iscrivere, risponde ormai a nuovi

criteri, maturati anche in ambito europeo, volti a riconoscere e valorizzare una nuova scala territoriale e la connotazione paesaggistica come portatrice di valori di unicità e irripetibilità. In questa lista, infatti, sono presenti anche siti costituiti da una serie di diversi edifici aventi comuni caratteristiche storiche e culturali o riferibili a tali nuove categorie di beni. I nuovi criteri di selezione mirano all'inclusione di tipologie finora poco rappresentate quali, ad esempio, i paesaggi culturali. Nel 1995, infatti, il Centro del Patrimonio Mondiale UNESCO ha rivisto e ampliato gli "Orientamenti applicativi", definendo i criteri relativi ai paesaggi culturali, intesi come opere congiunte della natura e dell'uomo. Questi beni, che illustrano l'evoluzione della società e degli insediamenti umani nel corso dei secoli, sotto l'influsso di sollecitazioni e di vantaggi originati nel loro ambiente naturale e delle forze sociali, economiche e culturali, interne ed esterne, devono essere scelti sulla base del loro valore universale e della loro rappresentatività in termini di regione geoculturale chiaramente definita e della loro capacità di illustrare gli elementi culturali essenziali e distinti di tali aree.

Alla Lista del Patrimonio UNESCO, quindi, oggi accedono anche siti rappresentati da vasti territori con una forte connotazione paesaggistica portatrice di valori di unicità e irripetibilità. Esempi ne sono il Parco Nazionale del Cilento e del Vallo di Diano riconosciuto nel 1998, e la Val d'Orcia riconosciuta nel 2004. È ovvio perciò che il Santuario delle Cappelle può e deve essere incastonato nel più vasto contesto del Parco del Pollino con le sue unicità e irripetibilità, tra tutte e solo a titolo esemplificativo: il Pino loricato, le Gole del Lao, le comunità albanesi. È forse questa la strategia più adeguata, che deve tener conto del nostro "paesaggio culturale", ossia di quell'indissolubile connubio tra opere della natura e dell'uomo, e che deve necessariamente coinvolgere le comunità calabro-lucane e tutte le competenti istituzioni, queste si spera in futuro più sensibili di quanto hanno sinora dimostrato.

È noto che quest'importantissimo riconoscimento dell'UNESCO nel 2003 è stato attribuito ai Sacri Monti di Piemonte e Lombardia, ed è anche perciò che questo convegno vede la qualificante partecipazione di eminenti studiosi di quei Complessi e dei fautori di quell'importante risultato.

È ovvio poi che il paragone non può essere spinto molto, considerati i diversi livelli e ambiti artistici, storici, culturali e sociali; ma l'importante è avviare questo confronto tra realtà tanto lontane ma, per molti versi, accomunate da un unico "sentire". Al nostro Centro, il compito di far conoscere e avvicinare queste realtà e tentare di scambiare le esperienze traendo reciprocamente fruttuosi suggerimenti, con la consapevolezza che gli obiettivi che ci proponiamo sono tanto prestigiosi quanto difficili, e con la convinzione, in ogni caso, che questa iniziativa contribuisce allo sviluppo socio-culturale della nostra comunità.

Sul nostro progetto abbiamo avuto l'iniziale adesione di alcune istituzioni, mentre analoga sensibilità ancora non è stata mostrata da altre interessate anche dal prof. Roma – insostituibile propugnatore dell'iniziativa – e per questo non possiamo che rammaricarci, con l'auspicio però che questi lavori serviranno nel futuro a trainare tutte le istituzioni in un entusiasmante sforzo di squadra. Proprio per questo abbiamo ritenuto che il coinvolgimento diretto con atti deliberativi dovesse avvenire solo dopo avere verificato con queste Giornate di Studio la percorribilità scientifica dell'iniziativa.

Ringraziamo i lainesi tutti, gli intervenuti e tutte le istituzioni culturali, religiose e politiche che hanno aderito all'iniziativa. Un caldo benvenuto nella nostra terra agli illustri relatori, in particolare al prof. Giuseppe Roma, all'unanimità nominato presidente del comitato scientifico del centro *La Gerusalemme di Laino*. Da ultimo ma non per ultimo, un grazie di cuore a tutti gli amici soci e non che hanno attivamente collaborato per portare avanti questa iniziativa. Buon lavoro, spero proficuo, per la Calabria e per Laino.



ENRICO MASSONE\*

## DI RITORNO DAL PELLEGRINAGGIO A GERUSALEMME

Incastonato fra i boschi rigogliosi dell'Appennino calabro-lucano, ai piedi del massiccio del Pollino, il centro di Laino Borgo riporta alla mente i paesi montani del Piemonte. Un'analogia fra le forme dell'abitato e gli ambienti naturali, qui amplificata dalla presenza delle Cappelline, costruite nel 1557 dal frate elemosiniere Domenico Longo, di ritorno da un pellegrinaggio in Terra Santa. Il tentativo di rappresentare in siti a noi vicini i luoghi della passione e morte di Cristo, accomuna questa realtà con quella del Sacro Monte di Varallo, edificato sul finire del Quattrocento in Valsesia, dal frate francescano Bernardino Caimi "perché veda Gerusalemme chi in pellegrinaggio non può andare".

Non appena si oltrepassa questa comune matrice motivazionale, emerge immediatamente l'eccezionalità del luogo e le Cappelline di Laino Borgo mostrano i lineamenti specifici di un'assoluta originalità, difficilmente riscontrabile in altri simili complessi. La spiccata individualità dell'impianto architettonico e la sua capacità di coinvolgere profondamente il fedele, ne fanno un unicum straordinario e inimitabile. Destinate ad una fruizione personale più che corale, le umili cappelle favoriscono quell'accostamento intimo al sacro, che privilegia la riflessione e la meditazione del pellegrino. La grande forza d'attrazione e i molteplici richiami evocativi delle Cappelline, non appaiono affatto compromessi dal trascorrere del tempo e suscitano tuttora un fascino singolare, autentico ed essenziale.

Dobbiamo ringraziare gli abitanti di Laino Borgo, anzi la sensibilità, l'amore e la dedizione dei loro antenati, che per secoli hanno saputo mantenere in buono stato di conservazione il complesso devozionale con l'annesso Santuario e il contesto naturale nel quale sono mirabilmente integrati. Qui si compenetrano arte, cultura e memoria di una tradizione viva, come la sacra rappresentazione della "Giudaica", che da quasi trecento anni si svolge nelle vie del paese nel periodo della settimana santa. Al pari dei Sacri Monti di Varallo (Piemonte) e Montaione (Toscana), questo sito ripropone la topomimetica dei luoghi santi con la conseguente lettura e interpretazione in chiave di "pellegrinaggio sostitutivo".

L'occasione del Convegno è un ulteriore invito ad approfondire queste ricerche e intende stabilire nuovi vincoli fra la specifica realtà calabrese di Laino Borgo e il *Centro di Documentazione dei Sacri Monti Calvari e Complessi devozionali europei*, attivo presso il Parco naturale Sacro Monte di Crea, istituito dalla Regione Piemonte nel 2005, con l'obiettivo di sostenere la promozione e lo sviluppo di simili complessi monumentali. Nei Sacri Monti piemontesi e lombardi, recentemente inseriti nella Lista del Patrimonio mondiale dell'UNESCO, la valorizzazione consiste proprio nel veder riconosciuta un'importanza universale ad opere concepite in ambiti locali circoscritti. Implicitamente viene pure riconosciuto il ruolo fondamentale svolto da piccole comunità, che nel corso dei secoli hanno dedicato cure e attenzioni all'opera, contribuendo a salvaguardarla, come il Santuario delle Cappelline ben testimonia.

Perciò, si può dire che non sia più soltanto l'opera in sé ad essere preservata, segnalata, in qualche modo premiata e fatta conoscere ad un pubblico sempre più ampio, poiché la gente stessa che vive quotidianamente in stretto contatto con quel monumento, è chiamata a partecipare al suo sviluppo futuro, attraverso iniziative di tutela e gestione.

Oltre ad organizzare eventi, mostre e convegni, il *Centro* svolge un'intensa attività editoriale con funzioni di raccordo fra le diverse realtà esistenti in Europa. È dotato di un'interessante biblioteca tematica, cura la

---

\* Funzionario della Regione Piemonte, Settore Parchi Naturali.



pubblicazione di libri e guide, della rivista *Atlas* (in lingua italiana e inglese) e gestisce il sito internet *www.sacrimonti.net*, già riconosciuto come un indispensabile strumento di consultazione. Infine, la particolare attenzione dedicata agli aspetti del turismo religioso, culturale e ambientale, rappresenta la naturale conseguenza della *mission* del *Centro* e costituisce un'importante punto di riferimento per le varie entità interessate a queste tematiche, come dimostra l'organizzazione di questo Convegno.

Le iniziative dal *Centro di Documentazione dei Sacri Monti, Calvari e Complessi devozionali europei*, sono pertanto orientate a definire i lineamenti di un sistema di informazione e di collegamento di elevato livello qualitativo – in questa circostanza con il Centro Studi “Enrichetta Caterini” e l'Università della Calabria – volto ad una fruizione attenta di questi particolari insiemi artistico-architettonici. L'intento è favorire ed incrementare lo sviluppo delle aree circostanti nel rispetto dell'ambiente naturale, con positive ricadute economiche, soprattutto a vantaggio delle comunità locali. Il patrimonio che le Cappelline di Laino Borgo e i Sacri Monti piemontesi e lombardi hanno ereditato dal passato, affonda le radici in quel fitto intreccio di pensieri, comportamenti, atti e mentalità, che, amalgamandosi fra loro, si sono sedimentati nel tessuto sociale delle rispettive comunità locali e lentamente trasformati nel corso del tempo, dando vita a nuove percezioni e interpretazioni degli stessi complessi monumentali. Si tratta di un processo paragonabile a una rete di relazioni in continuo divenire, fatto di scambi e interazioni, confronti e influenze reciproche. Un modo di rapportarsi che nell'ambito di programmi di promozione sostenibile, traccia nuove prospettive per il bene culturale, mentre nell'ottica di un impegno responsabile da parte della collettività, è destinato ad apportare significativi miglioramenti in tutta la zona in cui il bene è localizzato, come dimostrano, a vari livelli, l'interesse e la sensibilità degli attori sociali e delle autorità cosentine.



## IMITAZIONE DEI LUOGHI ED EVOCAZIONE DEI “MISTERI”

### Da Varallo alla varia tipologia dei Sacri Monti

Non sono molte le testimonianze coeve che concorrano ad illuminare il progetto sotteso alle più antiche strutture del Sacro Monte di Varallo<sup>1</sup>. Sopra l'accesso alla cappella del Santo Sepolcro l'iscrizione dedicatoria certifica che Milano Scarognino, cospicuo esponente della comunità di Varallo, «hoc sepulchrum cum fabrica sibi contigua Christo posuit MCCCCLXXXI die septimo octobris» e che Bernardino Caimi da Milano, dell'ordine dei frati minori dell'Osservanza, «huius montis excogitavit loca ut hic Hierusalem videat. qui peragrare nequit».

Una chiara rappresentazione del programma che il Caimi sta allora realizzando sul monte di Varallo è offerta qualche anno dopo dalla lettera diretta dagli agenti della comunità della Valsesia al duca Ludovico Sforza il 18 aprile 1495 per evitare che il frate sia assegnato ad un'altra provincia francescana e quindi lasci interrotti «li digni misterii [che] ha fatto fabricare qua in queste montagne [...] de la passione del nostro Redemptore, in quel modo et forma [che] sono in Iherusalem»; il duca è quindi pregato di adoperarsi presso il generale dell'Ordine francescano perché «voglia deputare esso frate Bernardino in questa provintia di Lombardia: che quando questo sia, questi digni misterii serano perfetti. Et serà una de le digne devotione sia in christianitade». Altrimenti, «per non esserli religioso che habii la experientia de quelli misterii de Iherusalem si no lui, rimanerebano imperfecti». La lettera dunque rispecchia, anche nel linguaggio, quanto il Caimi aveva spiegato alla comunità locale. Il termine “misteri”, come nelle relazioni dei pellegrinaggi di Terra Santa, era usato a significare sia gli eventi della vita, passione e morte di Cristo, sia i luoghi in cui questi erano commemorati, luoghi di cui a Varallo si stava realizzando una selettiva e puntuale riproduzione.

Pier Giorgio Longo ha indagato le ragioni per cui il Caimi, esponente di rilievo dell'Osservanza francescana, aveva compreso Varallo nel sistema di nuovi conventi che il Papa con breve del 1486 lo autorizzava a fondare. La storiografia tradizionale, sin dal Seicento, aveva individuato nella ricerca e nel reperimento di un sito acconcio alla costruzione della “Nuova Gerusalemme” le ragioni della scelta di Varallo da parte del Caimi per la sua doppia fondazione, del Sacro Monte e del convento a basso, presso il borgo. I due poli dell'insediamento francescano paiono in effetti complementari e furono probabilmente connessi sin dal primo divisamento. Di là dalla convenienza per così dire simbolica del monte di Varallo, dalla sua provvidenziale predisposizione ad ospitare un progetto che indubbiamente il Caimi doveva da tempo meditare, le ragioni della localizzazione del duplice insediamento francescano peraltro vanno riconosciute, in modo determinante, nell'opportunità di stabilire una presenza religiosa pacificatrice, quale quella dei frati minori, in una valle di frontiera incuneata tra il ducato di Milano, il Piemonte e la Valle d'Aosta, soggetta a conflitti interni ed esposta a mosse rischiose da parte del vicino sabauda. Dunque, non la semplice rispondenza del sito “super parietem” ai disegni del frate, ma una particolare istanza d'ordine politico-religioso e una convergenza di opportunità avrebbero determinato la scelta di Varallo per la fondazione di un convento dei frati minori osservanti e, insieme, per la realizzazione del disegno evocativo del Caimi. La comunità valligiana e, più segnatamente, la vicinanza di

---

\* Già Soprintendente archivistico per il Piemonte e la Valle d'Aosta.

<sup>1</sup> Sono edite in E. Motta, *Il beato Bernardino Caimi fondatore del santuario di Varallo. Documenti e lettere*, Milano 1891; P. Galloni, *Sacro Monte di Varallo, Atti di fondazione*, Varallo 1909; Id., *Sacro Monte di Varallo. Origine e svolgimento delle opere d'arte*, Varallo 1914; inoltre, più sistematicamente, in P. G. Longo, *Fonti documentarie sui francescani a Varallo Sesia tra XV e XVI secolo*, in *Quaderno di studio N. 5*, Sacro Monte di Varallo Sesia 1987, pp. 29-108; Id., *Il breve di Sisto IV dell'8 luglio 1482*, in *Il Sacro Monte di Varallo*, 1990, 7, pp. 4-5.

Varallo erano coinvolte in un processo di solidale identificazione con l'impresa del Sacro Monte, allora e ancora in seguito a lungo designato semplicemente come il Sepolcro, dal suo nucleo principale (peraltro il Caimi nella lettera del 22 agosto 1498, già citata, lo chiama «il santo monticello nostro»). Il santuario si poneva come un'originale, creativa espressione della spiritualità, della cultura e della catechesi di cui erano portatori i frati minori, e, come strumento di cristianizzazione della vita comunitaria, diveniva anche, attraverso l'impegno della comunità locale, il monumento di una "religione civica", che in esso si doveva rispecchiare e alimentare. In virtù di una tale funzione, della sua complessiva configurazione e della sua collocazione sopra la roccia dominante il borgo di Varallo la Gerusalemme riprodotta si ergeva, staccata dal piano della città terrena, come in una dimensione visionaria, escatologica e tuttavia vicina, inserita nel paesaggio circostante. Questo penetra colle vedute che si aprono tra le cappelle verso la vallata ed anche negli sfondi degli affreschi che Gaudenzio Ferrari dipinse nella cappella sommitale del Calvario, verso il 1520, in una fase di straordinario sviluppo della fabbrica. Il visitatore vi assurgeva alla contemplazione della vita e della passione di Cristo per un'esperienza rivolta alla sua sequela, sulla traccia delle francescane *Meditationes Vitae Christi* e dell'invito in esse ricorrente a "farsi presente" a quei "misteri". Il Sacro Monte, con la sua collocazione sulla parete rocciosa, il romitorio, la presenza di immagini di san Francesco (rappresentato quale astante nella cappella della Tramortita presso il Calvario e nell'atto di ricevere le stigmate nella pala gaudenziana della cappella a lui dedicata presso il Santo Sepolcro), poteva richiamare, nell'immaginario francescano, il monte della Verna quale alto luogo del ritiro che san Francesco vi aveva trascorso nella contemplazione della passione di Cristo. Per il fondatore frà Bernardino Caimi e i suoi confratelli, il romitorio edificato sopra la cappella del Santo Sepolcro valeva infatti come luogo di contemplazione e di ascesi alternativo e pur connesso rispetto al convento e alla sua chiesa, edificati alle radici del monte quali basi per l'apostolato operoso e la predicazione nell'ambiente cittadino e valligiano: la combinazione dei due momenti costituiva un carattere tipico dell'Osservanza francescana<sup>2</sup>.

Ma quali "misteri" si stavano costruendo sul monte negli ultimi decenni del Quattrocento, e come si sviluppava il sistema delle cappelle "ad instar" dei luoghi di Terra Santa? Il 14 aprile 1493 la vicinanza del borgo di Varallo donava a Bernardino Caimi, vicario dei frati minori della provincia milanese, il monastero e la chiesa allora costruiti sotto il monte, presso l'abitato, nonché il romitorio del Santo Sepolcro costruito «ubi dici solebat super parietem». Milano Scarognino, luogotenente del podestà Melchiorre Visconti, e i consoli Francesco Scarognino e Francesco Draghetti introducevano frà Bernardino nella chiesa e nel convento annesso, e quindi, sopra il monte, nel romitorio del Santo Sepolcro, nella "capella existens subtus Crucem" e nella cappella dell'Ascensione.

Secondo una memoria sul *Principio e progresso della fabbrica del Sacro Monte di Varallo Sesia*, databile verso il 1574<sup>3</sup>, Milano Scarognino sarebbe rimasto fabbricere sino alla morte (avvenuta nel 1517). Dopo di lui sarebbero seguiti nella stesa carica, per nomina da parte della vicinanza, Bernardo Baldi e Pietro Ravelli. Morto il Caimi verso il 1500, gli sarebbe succeduto nella progettazione della fabbrica del Monte (la citata memoria dice quale "disegnatore" della fabbrica) un frate Francesco da Marignano «maestro di legname di grand'ingegno e spirito il qual parimente era stato in Gerusalem». Sotto la direzione di frate Francesco e di Milano Scarognino si fabbricarono altre varie cappelle «cioè l'Annunziata, la Natività di Christo, il Cenacolo, la Chiesa dell'Assunzione di Nostra Donna<sup>4</sup>, il Monte Calvario, la Resurrection di Cristo, l'Oratorio [per: Orazione?] in l'orto, e dove Cristo porta la Croce». La cappella dei Magi era già principciata nel 1519. Un momento di crisi sarebbe succeduto alla morte di frate Francesco, nel 1520, incrinandosi la leale collaborazione che sino ad allora era prevalsa nei rapporti tra la comunità francescana e i rappresentanti della Vicinanza.

<sup>2</sup> Cfr. P. G. Longo, *Bernardino Caimi francescano osservante: tra «eremitorio» e città*, in *Novarien.*, 29 (2000), pp. 9-25.

<sup>3</sup> Cfr. P. G. Longo, *Fonti documentarie*, cit., p. 96.

<sup>4</sup> La memoria si riferisce a uno sviluppo della chiesuola o cappella originariamente destinata al Transito o *Dormitio* della Madonna, che come preciserò più oltre doveva già esistere negli ultimi anni del Quattrocento.

A visualizzare il sistema delle cappelle sorte nei primi decenni della vita del Sacro Monte concorrono poi, con particolare nitidezza, la rappresentazione inserita in alcune pale d'altare – di Bernardino Lanino, l'Assunzione di Biella (1543), di Gerolamo Giovenone, la coeva Madonna col Bambino e Santi di Brera, un tempo in Santa Maria delle Grazie a Novara, e altre più tarde della bottega di Giuseppe Giovenone il Giovane<sup>5</sup> –, e il rilievo dimostrativo unito da Galeazzo Alessi negli anni '60 del Cinquecento al suo *Libro dei "misteri"* in funzione di un nuovo ordinamento e di un'estesa, sontuosa riforma architettonica del complesso<sup>6</sup>.

Dinanzi a una messe di informazioni non più ricca, nella sostanza, di quanto ho cercato di riassumere attorno alla prima configurazione del Sacro Monte, Pietro Galloni all'inizio del Novecento assumendo come criterio ispiratore dell'opera del Caimi la riproduzione della sacra topografia di Gerusalemme aveva cercato di riconoscere, sulla traccia di questa rispondenza, i luoghi menzionati nell'atto del 1493 e attorno ad essi lo sviluppo originario delle cappelle, ma incorreva in qualche confusione tra elementi originari ed inserimenti successivi. Casimiro Debiaggi, integrando le risultanze di carattere strutturale coi dati documentari in questione e colle indicazioni ricavabili da un *Tractato* in ottave dei "Misteri" del Monte di Varallo edito a Milano nel 1514<sup>7</sup>, ha individuato il più antico impianto del Sacro Monte, oltre che nel Sepolcro e annesso romitorio, nella cappella della Pietra dell'Unzione identificata con la cappella "sotto la croce" (sottostante cioè alla croce allora posta a segnare su di una rupe il sito del Calvario), nonché nella rotonda cappella dell'Ascensione, su di un rilievo deputato a rappresentare il monte Oliveto e poi occupato, all'inizio del Seicento, dalle strutture del Palazzo di Pilato<sup>8</sup>. In base a tali identificazioni e alle varie testimonianze in questione, l'impianto originario del Sacro Monte, è riconoscibile in un sistema di aree, ed entro queste, di singole cappelle, rispondenti, per insieme e per luoghi particolari, alla topografia dei "misteri" di Terra Santa. Entro un tale sistema "topomimetico" la distribuzione dei luoghi si adatta alla configurazione, ai rilievi e alle depressioni del suolo in modo da evocare sinteticamente, pur con notevoli variazioni negli orientamenti, alcuni brani del paesaggio della Città Santa e delle sue adiacenze. Il gruppo dei "misteri" compresi nella basilica del Santo Sepolcro – il Calvario, la Pietra dell'unzione, il Santo Sepolcro, nonché, sino alle ristrutturazioni seicentesche, i luoghi delle apparizioni del Cristo risorto alla Maddalena e alla Madre – appare orientato come a Gerusalemme e la disposizione dei luoghi, anche nelle distanze e nei dislivelli, corrisponde a quella dei rispettivi luoghi compresi nella basilica gerosolimitana. L'area dell'Oliveto e della valle del Cedron, a Gerusalemme situata a levante della città, è qui spostata a ponente, in modo da corrispondere a un rilievo e a un avvallamento nei quali, con disposizione analoga a quella dei corrispondenti luoghi gerosolimitani del monte degli Olivi e della valle di Giosafat, trovarono posto la grotta del Getsemani, con Gesù in orazione e gli apostoli dormienti, l'apparizione del Cristo

<sup>5</sup> Cfr. S. Ghisotti, scheda 44, in G. Romano, *Gaudenzio Ferrari e la sua scuola. I cartoni cinquecenteschi dell'Accademia Albertina*, Catalogo della mostra, Torino 1982, pp. 227-233; P. Astrua e L. D'Agostino, *Bernardino Lanino maestro a Vercelli: opere e committenti*, in *Bernardino Lanino e il Cinquecento a Vercelli*, a cura di G. Romano, Torino 1986, p. 116; M. Dell'Omo, scheda 25, in *Pinacoteca di Brera. Scuole lombarda, ligure e piemontese 1535-1796*, Milano 1989, pp. 66-68; S. Baiocco, *Gerolamo Giovenone e il contesto della pittura rinascimentale a Vercelli*, in E. Villata, S. Baiocco, *Gaudenzio Ferrari, Gerolamo Giovenone. Un avvio e un percorso*, Torino 2004, p. 181. L'inserimento del Monte di Varallo in queste pale d'altare, sembra sottendere una ragione votiva, forse in relazione a pellegrinaggi compiuti dai committenti, ovvero un riferimento per così dire devotamente propagandistico, e riflette un motivo di certo ricorrente nella predicazione che i francescani svolgevano a favore del santuario, quello della sua similitudine coi luoghi della Terra Santa. Nei quadri ora citati infatti la veduta del Sacro Monte si pone come immagine evocativa ed equivalente del paesaggio gerosolimitano che dovrebbe far da sfondo ai personaggi e ai "misteri" rappresentati. Il tema dell'equivalenza del Sacro Monte ai luoghi della Terra Santa sarebbe stato divulgato nella letteratura concernente il Santuario, sin dalla *Descrizione* edita dal Sesalli a Novara nel 1566 ed è citato, per tradizione, nel coevo *Libro dei Misteri* di Galeazzo Alessi.

<sup>6</sup> Galeazzo Alessi, *Libro dei Misteri. Progetto di pianificazione urbanistica, architettonica e figurativa del sacro Monte di Varallo in Valsesia (1565-1569)*, a cura di S. Stefani Perrone, Bologna 1974, I, c. 11 del facsimile.

<sup>7</sup> Lopuscolo intitolato nella coperta adorna di xilografie *Questi sono li misteri che sono sopra el Monte di Varalle*, e nel frontespizio *Tractato de li capituli de passione fundati sopra el monte de Varale*, stampato a Milano da Gottardo de Ponte nel 1514, è stato edito dall'esemplare della Biblioteca Colombiana di Siviglia da A. Durio, *Il Santuario di Varallo secondo uno sconosciuto cimelio bibliografico del 1514*, in *Bollettino storico per la provincia di Novara*, XX (1926), e riprodotto in *Questi sono li Misteri che sono sopra el Monte de Varalle (in una "Guida" poetica del 1514)*, a cura di S. Stefani Perrone, Borgosesia 1987.

<sup>8</sup> C. Debiaggi, *La cappella «subtus cruce» al Sacro Monte di Varallo*, in *Bollettino Storico per la provincia di Novara*, LXVI (1975), 1, pp. 72-80; Id., *Sulla presunta Via Dolorosa al Sacro Monte di Varallo*, ivi, LXVII (1976), 1, pp. 67-75; Id., *Le cappelle dell'Ascensione, dell'Apparizione di Gesù ai discepoli e l'originaria topografia del sacro Monte di Varallo*, ivi, LXIX (1978), 2, pp. 56-81.

risorto ai discepoli, l'Ascensione, la grotta del Pater e quella del Credo, l'Annuncio a Maria del suo transito, nonché, a basso, verso l'orlo occidentale della roccia, la Tomba della Vergine e quelle di Gioacchino ed Anna. Il Sion appare spostato, rispetto a Gerusalemme, da sud a est: vi furono rappresentati i luoghi del Cenacolo e del Transito o Dormizione della Vergine, con annesso un qualche riferimento al sito in cui Giovanni diceva la messa per la Madonna.

Quanto si può riscontrare nelle strutture supersiti ovvero si può ricavare da antiche testimonianze descrittive (dalle guide cinquecentesche alle tracce offerte dal rilievo di Galeazzo Alessi) lascia intendere come nel sistema originario delle cappelle del monte di Varallo la puntuale riproduzione di alcuni luoghi santi si limitasse agli ambienti interni e prescindesse dagli edifici monumentali che li includono. Così nell'edicola del Sepolcro, già eretta nel 1491, furono riprodotti con precisione la camera sepolcrale e il vano semicircolare d'ingresso, non il paramento esterno, poiché, a quanto appare, la struttura muraria fu inclusa nel romitorio che il Caimi aveva voluto disporre per i ritiri ascetici propri e dei suoi frati (altrove, invece, la riproduzione dell'edicola del Sepolcro in strutture isolate concerneva anche la configurazione esterna, come nel Santo Sepolcro costruito da Leon Battista Alberti in San Pancrazio a Firenze nonché, con altro carattere, in quelli di Görlitz e della Jerusalem di San Vivaldo). La tomba della Vergine, i cui affreschi, ora conservati nella Pinacoteca di Varallo, sono datati per ragioni stilistiche agli ultimi anni del Quattrocento, è invece restituita nell'intera sua struttura, colle due porte e il banco sepolcrale.<sup>9</sup> La piccola chiesa dell'Ascensione sull'Olivetto, a Gerusalemme ottagonale con interno circolare, fu resa come un sacello rotondo, omettendo il recinto esteriore che la racchiude, ma vi fu collocata una riproduzione della pietra della sacra orma risalente ai primordi del Sacro Monte (reca la data 1488). Peraltro i criteri che presiedettero alla riproduzione dei siti e in parte delle loro strutture dovettero variare sin dal primo impianto del complesso tra puntuali ricalchi ed evocazioni compendiarie o allusive, anche a seconda dello stato dei prototipi, mantenendosi però la distribuzione topografica dei rispettivi "misteri" almeno sino a quando le informazioni recate dal Caimi e i suoi divisamenti furono ancor noti e seguiti. L'esperienza di frà Francesco da Marignano poté consentire un consapevole sviluppo di quelle premesse, ma proprio tra il primo e il secondo decennio del Cinquecento si dovettero manifestare anche altre propensioni nella rappresentazione dei "misteri".

Fuori dell'ambito dei "misteri" gerosolimitani attente riproduzioni di altri luoghi della Terra Santa si trovano nella grotta dell'Annunciazione e in quella della Natività. L'originaria cappella dell'Annunciazione, si configura esternamente come un modesto edificio valligiano, in origine fornito di portico e solo ornato di un finto rivestimento marmoreo di gusto rinascimentale, ma rispecchia nell'articolazione interiore la grotta inclusa nella basilica di Nazaret<sup>10</sup>. La grotta della Natività, che secondo la già citata memoria cinquecentesca sul *Principio e progresso della fabbrica* dovette essere realizzata da frà Francesco da Marignano dopo la morte del Caimi, presenta un impegno imitativo ben più ampio di quello che si riscontra in altre cappelle del primo Sacro Monte<sup>11</sup>. L'ambiente interno ricalca puntualmente la grotta inclusa nella basilica di Betlemme: vi sono riprodotti con grande fedeltà la nicchia rispondente al luogo della nascita di Gesù, il presepio in cui fu deposto il Bambino, la colonna a cui, secondo la tradizione accolta nelle *Meditationes Vitae Christi*<sup>12</sup>, si sarebbe

<sup>9</sup> Cfr. A. Bossi, *Il Sepolcro della Vergine o Cripta dell'Assunzione a Gerusalemme e a Varallo*, in *Quaderno di studio n. 4*, Sacro Monte di Varallo Sesia 1986, pp. 25-46.

<sup>10</sup> Per la configurazione originaria della cappella Cfr. C. Debiaggi, *La primitiva cappella dell'Annunciazione al Sacro Monte di Varallo*, in *Arte lombarda*, XIX (1974), pp. 175-178. Il rilievo pubblicato dal Debiaggi (effettuato in condizioni di disagio a causa dell'allora non congruente destinazione del locale) e l'interpretazione che lo accompagna permettono un significativo confronto con i disegni della grotta di Nazaret che figurano nelle opere di Francesco Quaresmi, *Historica, teologica et moralis Terrae Sanctae elucidatio* (1626), a cura di C. Tarvisius, Venetii 1881, ed Elzear Horn, *Ichnografiae monumentorum Terrae Sanctae (1724-1744)*, a cura di E. Hoade e B. Bagatti, Jerusalem 1962, p. 254. Un'ulteriore indagine sulle strutture murarie, ora che l'ambiente è meglio visibile, potrà forse rivelare altri elementi di raffronto.

<sup>11</sup> Per un confronto tra la grotta di Varallo e quella di Betlemme si vedano le fotografie edite in *Questi sono li Misteri...*, cit., pp. 69-74, figg. 5-13, nonché le tavole di Bernardino Amico, *Trattato delle piante et immagini dei sacri edifici di Terrasanta*, Roma 1609, ripubblicato in versione inglese: Fr. B. Amico, *Plans of the sacred edifices of the Holy Land*, a cura di B. Bagatti, Jerusalem 1997.

<sup>12</sup> Cfr. Iohannis de Caulibus, *Meditationes vite Christi olim S. Bonaventuro attributae*, a cura di M. Stalling Taney, Tournhout 1996, p. 31. La colonna è citata da Niccolò da Poggibonsi, *Libro d'Ultramare (1346-1350)*, a cura di A. Bacchi della Lega e B. Bagatti, Gerusalemme 1945, p. 61.



appoggiata la Vergine al momento della nascita. Delle due scale che a Betlemme uniscono la grotta al piano della basilica, la settentrionale, occlusa (ma è da vedere se in origine non fosse transitabile), appare riprodotta solo parzialmente, mancando il tratto che sale più sopra al piano della basilica betlemita; invece, sul lato opposto della grotta, l'altra scala, pressoché simmetrica, emerge all'esterno con l'apparecchio lapideo della porta e una serie di scalini semicircolari: il calco architettonico è notevolmente fedele<sup>13</sup>. Qui la riproduzione di una struttura esterna al puro spazio del "mistero" sembra dunque derogare ai criteri cui si improntano le più antiche cappelle del Sacro Monte. Peraltro, nella basilica di Betlemme attraverso la porta e la scala di mezzogiorno procede la sequenza dei "misteri" commemorati, giungendo a un altare rispondente al "mistero" della Circoncisione; e a Varallo la Circoncisione è rappresentata da un gruppo plastico gaudenziano sito in una nicchia in capo alla consimile scala semicircolare<sup>14</sup>. Sul lato opposto in un momento successivo fu inserita la cappella in cui è raffigurato l'arrivo dei Magi, ma vedremo più avanti a quali intendimenti d'ordine narrativo rispondesse un tale sviluppo.

Anche nella cappella del Calvario, realizzata attraverso successive sistemazioni della roccia che si elevava sulla sommità del monte e compiuta nel secondo decennio del Cinquecento, si dava la riproduzione di elementi strutturali e di "luoghi" interni ed esterni allo spazio del "mistero" principale. Al Calvario, dapprima rappresentato da una rupe con una croce e poi da una cappella cresciuta su di essa<sup>15</sup>, si accedeva, secondo il *Tractato* del 1514, attraverso una scala di diciotto scalini così come al luogo corrispondente nella basilica del Santo Sepolcro. Nell'edificio del Calvario, compiuto nella sua definitiva configurazione verso il 1520, le quattro campate che nella basilica di Gerusalemme contengono la sommità della roccia della Crocifissione appaiono unificate in un ampio vano, che però serba memoria del prototipo nelle simili dimensioni e nella struttura: il robusto pilastro su cui a Gerusalemme convergono le quattro volte che coprono il luogo della Croce e gli spazi adiacenti, è qui sostituito da un sottile pilastro centrale attorno al quale ruota l'intero ambiente colle sue figurazioni; le porte attraverso le quali i pellegrini transitavano rispondono precisamente all'antico accesso della cappella del Calvario gerosolimitano, al quale si saliva dal piano della basilica, e ad un'opposta apertura che in origine comunicava colla cappella dei Franchi e che all'epoca in cui si costruì la nostra cappella risultava ostruita. Ma l'organizzazione dello spazio, dovuta verosimilmente a Gaudenzio Ferrari, è funzionale alla messa in scena del "mistero" da lui realizzata con una complessa integrazione di pitture e sculture.

In altri casi il prototipo fu oggetto di un'evocazione approssimativa, intesa a restituire qualche dato topografico, funzionale alla collocazione dei "misteri". La cappella del Cenacolo, costruita ai primi del Cinquecento<sup>16</sup>, presenta una vistosa apparenza esterna, un cospicuo cornicione sottolineato da un decoro ad affresco,

<sup>13</sup> Fuori che per la sagoma dell'arco, acuto a Betlemme, a tutto sesto a Varallo, come a restituire una corretta tipologia romanica.

<sup>14</sup> La "guida" in ottave del 1514, nel *Capitolo III*, con una sintassi un po' involuta, dice: «Seguita puoi da canto un monticelo/ dove [è] sotterra un luogo concavato/ quale di Betleme hor giamarase [cioè: si chiamerà] quello/ donde Giesù ha simil luoco nato [...] con li tre magi fuor qua per intrare/ come in tal luoco vano adorare»; e nel capitolo seguente: «Nel reuscire di questo luoco sancto/ da lato c'è la circuncisione./ Chiunque pasi quivi posi alquanto/ veder la matre qual Giesù repone/ sopra l'altare del sacerdote sancto». Nel sito della Circoncisione sembra già presente il gruppo plastico di Gaudenzio Ferrari. Invero qualche cautela nell'interpretare simili ragguagli è necessaria, poiché non è sempre detto che le opere a noi pervenute fossero già realizzate: le indicazioni del *Tractato*, introdotte da verbi ora al presente ora al futuro, forse potevano talvolta valere come semplici previsioni, ovvero riferirsi a opere precedenti a quelle che ci sono pervenute.

<sup>15</sup> Come è stato notato da P. G. Longo, *L'eco di un grido: il contesto religioso e devozionale della cappella della Crocifissione in Gaudenzio Ferrari. La crocifissione del Sacro Monte di Varallo*, a cura di E. De Filippis, Torino 2006, p. 57, Girolamo Morone scrivendo a Lancino Curzio da Varallo, "ex Sepulcro Domini" il 29 settembre 1507 già accenna, probabilmente, ad una prima strutturazione del Calvario dove dice di essersi colà recato per aver saputo che i frati minori vi stavano edificando «sacellum [...] ad instar eius quod in Calvariae monte, ubi Dominus et Servator noster Iesus Christus passus est [...] visitari solet». Ho considerato alcuni indizi delle successive trasformazioni del Calvario di Varallo in G. Gentile, *Sulle tracce degli antichi visitatori: percorsi e graffiti in Gaudenzio Ferrari. La Crocifissione del Sacro Monte di Varallo*, cit., pp. 65ss.

<sup>16</sup> Una datazione indiziaria del Cenacolo, descritto nella guida del 1514, capitoli VI e VII, come un «magno compartito [...] ornato e pincto facto per mirare» è desumibile dalla tipologia delle figure che vi rappresentavano l'Ultima Cena, e furono poi trasferite nel Settecento in un altro edificio, sul piazzale maggiore del Sacro Monte, fuori da ogni riferimento alla topografia di Gerusalemme. Si tratta di manichini lignei, con teste ed estremità scolpite e rivestiti di panni: i caratteri tecnici e stilistici appaiono tipici della produzione plastica che ricorre sul Sacro Monte all'inizio del Cinquecento.

grandi paraste che forse alludono a quelle che si potevano scorgere sul lato occidentale del Cenacolo gerosolimitano. L'interno allude in modo libero e riduttivo (non saprei se per difetto di risorse, di spazio o di precise informazioni) al luogo dell'Ultima Cena, situata al piano superiore dell'edificio del monte Sion: l'ambiente rettangolare, elevato rispetto al suolo, voltato, è privo dell'articolazione architettonica (la fila longitudinale di tre colonne) che caratterizza la sala di Gerusalemme. Nella sala di Varallo, peraltro, secondo il *Tractato* del 1514, come nel Cenacolo di Gerusalemme, c'era «ha lato uno altare/ dove il Signor fu tanto humiliato/ lavar li piedi a suoi cari discipuli»<sup>17</sup>. Inoltre, a levante, vi è annessa, a un livello più alto, la quadrata cappella della Discesa dello Spirito Santo, in posizione simile a quella del vano nel quale a Gerusalemme era situato lo stesso "mistero" e che però all'epoca del Caimi e dei suoi continuatori non era più visibile essendo stato devastato e chiuso dai mussulmani, che sotto di esso veneravano il presunto sepolcro di Davide.

Sul Sion di Gerusalemme, a pochi passi dal Cenacolo, verso occidente, le relazioni dei pellegrini indicavano in un'area non segnata da particolari emergenze i luoghi in cui Maria abitò negli ultimi anni della sua vita, in cui Giovanni celebrava la messa per la Madonna e in cui la Vergine si addormentò nel suo transito<sup>18</sup>. A Varallo il complessivo "mistero" del Transito e dell'Assunzione della Vergine, sulla traccia delle tradizioni apocriefe, accolte nella *Legenda aurea*, e della topografia di Gerusalemme, era distribuito tra il luogo della Dormizione (sul rilievo rappresentante il Sion) e quello dell'Assunzione corporea (la tomba nella "valle di Giosafat"). La distinzione tra i due momenti è ben chiara nella guida in versi del 1514<sup>19</sup>. Peraltro, a Varallo il luogo della Dormizione fu designato per tempo come cappella dell'Assunzione della Vergine perché tale "mistero", ivi rappresentato nel suo esordio (il transito di Maria e l'assunzione della sua anima), nella percezione popolare fu inteso come comprensivo dell'intera vicenda dell'Assunzione<sup>20</sup>. Ad ogni modo la cappella del Transito della Vergine non avrebbe potuto rispecchiare un qualificato prototipo architettonico, ma solo un'indicazione topografica. Il *Tractato* del 1514 descrive l'insieme come «una gran capela fabricata/ ine la qual s'include una minore/ che sopra ogn'altra n'è ben adornata,/ ove la Matre stava con dolore/ da poi che del suo figlio abandonata, / sol san Giovanni a lei mesa diceva/ per un altar che fuor mesa vedeva». Dunque i luoghi del soggiorno di Maria e del suo transito, che a Gerusalemme erano distintamente indicati, a Varallo erano unificati. Il vano dedicato alla rappresentazione del "mistero", come ancora si può scorgere nel rilievo del Sacro Monte disegnato da Galeazzo Alessi e in alcuni schizzi inclusi nel Libro dei "misteri", era rotondo: ivi «in un bel carderleto su uno altare/ sel [per: si è il] corpo morto de la Matre sancta/ con li discipuli atorno», prodigiosamente accorsi da ogni parte per celebrare le sue esequie; in alto nel «tondo di questa alta capeleta/ depinta in gran belezza», tra cori di angeli, si vedeva «quell'alma in ciel con grande honore/ da seraphin portata in gran splendore». La struttura della cappella o chiesa che fu detta dell'Assunzione era funzionale alla rappresentazione del "mistero" ma anche alla frequentazione devozionale: la cappella divenne il luogo principale

<sup>17</sup> Tale altare nel Cenacolo di Gerusalemme era sito sul lato di levante secondo Niccolò da Poggibonsi. L'articolazione dei vani e la disposizione dei "misteri" sono ben più precise nel Cenacolo riprodotto a San Vivaldo. Cfr. R. Pacciani, *Un brano della città leggibile di San Vivaldo: la cappella del Monte Sion*, in *Una "Gerusalemme" toscana sullo sfondo di due giubilee: 1500-1525*, Atti del X Convegno di studi, S. Vivaldo, Montaione 2000, a cura di S. Gensini, Firenze 2004, pp. 129-142.

<sup>18</sup> Per es. Ludovico de Rupecavardi nel 1461 dice che uscendo dal Cenacolo verso la città vi è un luogo dove Maria visse quattro anni dopo la passione del Figlio. «Ibi prope locus alter sanctissimus in quo Maria obiit. Ad quatuor passus ultra, versus Hierosolimam, est locus in quo ferunt Iohannem evangelistam celebrasse missam Virgini Marie». Cfr. D. Baldi, *Enchiridion locorum sanctorum*, Jerusalem 1982, pp. 515-516.

<sup>19</sup> Cfr. *Tractato* cit., capitoli XXXVII-XLI: «vai a un luoco di stupore [...]. In un bel caderleto su uno altare/ sel [per: c'è il] corpo morto de la Matre sancta/ con li discipuli atorno [...]». Capitolo XLI: «Poi te ne parte he vai dove [per: dov'è] portata/ el corpo di Maria a sepelire/ in ela val di Josaphat giamata/ [...] e cusì quivi in celo hebe a salire./ Qua di Maria asumpse el corpo e l'alma/ a l'alto cel [...]».

<sup>20</sup> La chiesa o cappella in questione, almeno nella sua configurazione iniziale, faceva evidentemente parte del progetto del Caimi e doveva esser stata costruita prima del decesso del frate. Infatti, aggiungendosi al Caimi nell'informare il duca Ludovico della guarigione di Agnese Botta, il 22 agosto 1498, gli agenti della comunità di Varallo precisavano che il prodigio era avvenuto in quella che designavano come "capella dell'Assunzione de la Madona", dopo che fra Bernardino aveva celebrato una «messa sollemne in essa capella, et facte oratione sua et de li altri, padre, fratre, devoti et altre persone assay, essendo restata ley sola ala oratione in dicta capella [...] dinanze alla immagine de la Madona» (cfr. Galloni, *Atti di fondazione*, cit., p. 67). Si doveva allora trattare in realtà della cappella del Transito, come sostenne il Galloni (*Sacro Monte di Varallo. Origine e svolgimento*, cit., pp. 47-49), giacché nell'esiguo spazio della tomba della Vergine sarebbe stato arduo celebrare una messa con qualche solennità e riunirvi «persone assay», anche dinanzi all'ingresso, sul ciglio della roccia.

della celebrazione liturgica sul Monte e in un tale ruolo fu consacrata nel 1501<sup>21</sup>. In essa era verosimilmente avvenuta nel 1498 la prodigiosa guarigione di Agnese Botta, dopo che il Caimi aveva celebrato una «sollemne messa» e che avevano fatto orazione «persone assay». È quindi verosimile che per tempo la rotonda cappella fosse fornita di una piccola navata antistante, come ritenne il Galloni<sup>22</sup> e come, del resto, lascia intravedere la descrizione offerta dal *Tractato* del 1514.

Alludevano a luoghi della basilica di Gerusalemme le cappelle delle Apparizioni del Cristo risorto a Maria Maddalena e alla Madre, l'una e l'altra situate in rapporto al sepolcro in posizioni simili ai siti dei "misteri" corrispondenti nella basilica di Gerusalemme. Dal *Tractato* in versi del 1514 sappiamo che la prima era un «capeletin», in cui il Cristo si volgeva a trattenere la Maddalena, che si vedeva «a pedi d'amor piangere». Più tardi l'edificio sarebbe stata sostituito da un tempietto che l'Alessi dice «di figura rotonda di fuori e dentro ridotto in ottagono sopra colonne»<sup>23</sup>. Il *Tractato* descrive anche il sacello dell'apparizione del Cristo alla Madre come fornito di due finestre in cui si scorgono riproduzioni delle reliquie della colonna della flagellazione e della croce che si conservavano nella corrispondente cappella di Gerusalemme. La scelta dei Luoghi riprodotti sul Monte di Varallo, il loro adattamento alla configurazione del sito, la riproduzione puntuale di alcuni spazi colle loro strutture essenziali e compendiarie di altri, l'allusiva evocazione di brani del sacro paesaggio palestinese, concorrevano dunque a comporre per i fedeli visitatori un teatro dei luoghi di Terra Santa, una sorta di topografia praticabile per un'esperienza intermedia, in certo senso, tra il pellegrinaggio spirituale, immaginario, e una simulata fisica visitazione dei luoghi.

Ma veniamo alle modalità della percezione cui era preordinato un siffatto complesso. Il Caimi intendeva proporre la sua "nova Jerusalem" come riproduzione dei luoghi della vita e passione di Cristo, nei quali i fatti e i gesti di quella vita e passione dovevano essere contemplati nella loro specifica situazione e dimensione spaziale. Dobbiamo considerare come nel maturo e tardo Medioevo e alle soglie dell'età moderna l'istanza di far "vedere", di attualizzare con l'immaginazione gli eventi della Vita e Passione di Cristo improntasse trattati di meditazione composti secondo lo svolgimento di quegli eventi, come è dato riscontrare nelle *Meditationes vitae Christi* dello pseudo Bonaventura, Giovanni de Caulibus, e nella *Vita Christi* di Ludolfo il Certosino. Le *Meditationes Passionis Christi*, comprese nelle *Meditationes vitae Christi*, ma a volte scorporate, si svolgono secondo le ore canoniche, come gli *Horologia Passionis*. In entrambi i trattati, del de Caulibus e di Ludolfo, la meditazione dei "misteri" procede con ragguagli topografici di varia precisione. A simili effetti mirano le relazioni dei pellegrini di Terra Santa, nelle quali tuttavia la descrizione dei luoghi era distribuita secondo l'ordine effettivo in cui venivano visitati. Niccolò da Poggibonsi a Gerusalemme racconta che pigliò «una misura di braccio con un passo, andando, e tutto per ordine [...] si misurava gli spazii e le lunghezze e le larghezze, e recavale tutte a misura, e poi subito lo scriveva»<sup>24</sup>. Anche Francesco Suriano e alcuni pellegrini forniscono nelle

<sup>21</sup> Secondo F. Torrotti, *Historia della Nuova Gerusalemme il Sacro Monte di Varallo*, Varallo 1686, p. 38, la chiesa fu consacrata il 7 settembre 1501 da monsignor Giulio Galardo vicario del vescovo di Novara. La chiesa o cappella in questione, almeno nella sua configurazione iniziale, doveva dunque rientrare nel progetto del Caimi.

<sup>22</sup> P. Galloni, *Sacro Monte di Varallo. Origine e svolgimento*, pp. 46ss. L'edificio già impostato alla fine del Quattrocento fu proseguito in tempo successivo alla redazione del *Tractato* del 1514. Lo storico G. B. Fassola, *La nuova Gerusalemme, o sia il Santo Sepolcro di Varallo*, Milano 1671, riferisce che la cappella dell'Assunzione (allora detta "la chiesa vecchia") fu ridotta a perfezione nel 1517 dai fabbricieri Pietro Ravelli e Bernardo Baldi. Nel 1572 i fabbricieri trattavano di «reformare la chiesa della Madonna» secondo una memoria allora redatta (Galloni, cit., p. 196) e ancora nel 1573 il ministro della provincia francescana sentito Antonio d'Adda informava i fabbricieri che non potendosi abbattere la vecchia chiesa e costruirne una nuova, per l'onere occorrente, sarebbe stato opportuno «far un'altra nave d'essa chiesa attachata alla capella dove è l'altare nella quale si dice la messa» (ivi, p. 50), mentre nella nave della chiesa vecchia si sarebbero potuti collocare due "misteri"; ma non risulta che l'opera avesse seguito. Alla chiesa a nave unica disegnata nei rilievi dell'Alessi sembra corrispondere quella che è descritta dal vescovo Carlo Bascapè nella visita del 1793.

<sup>23</sup> Cfr. Galeazzo Alessi, *Il Libro dei Misteri*, cit., proemio, c. 6v, e rilievi della sommità del Sacro Monte. A Gerusalemme il sito dell'apparizione del Cristo risorto a Maria Maddalena era tradizionalmente indicato in un disco inserito nel pavimento lapideo della basilica, a mezzanotte del Sepolcro. Oltre questo, sempre verso mezzanotte, si trova la cappella rettangolare in cui è commemorata l'apparizione del Risorto alla Madre.

<sup>24</sup> Fra Niccolò da Poggibonsi, *Libro d'Oltramare (1346-1350)*, cit., p. 13.

loro relazioni le misure e le rispettive distanze dei luoghi. Michele Carcano, predicando a Firenze nell'avvento del 1461, ricorda il proprio viaggio in Terra Santa e racconta che sul Calvario, «a lato dove chonfitta la croce di Cristo [...] v'è un aperitura del sasso che ne va insino ne l'abisso che non si vede fondo e apersesi a la morte di Christo»<sup>25</sup>. Con tali riferimenti e suggestioni i meditanti e gli uditori potevano percepire riflessi dell'esperienza del pellegrinaggio, e immaginare di vedere i luoghi della vita e della passione di Gesù, nonché di seguirlo da un luogo all'altro, quando le meditazioni e le esposizioni sistematiche seguivano lo sviluppo dei "misteri".

A simili propensioni rispondeva san Bernardino quando predicando a Siena nel 1425 raccontava del «cavaliere, tutto divoto di Dio per convinzione e dilezione» che si recò in Terra Santa e «se n'andò dove Cristo fu concetto da Maria, cioè in Nazaret [...] et ine con tante lacrime, con tanti sospiri, con quelle contemplazioni che soleva, per modo che li pareva tutta volta vedere, e pensava al detto dell'Angelo, alle responsioni della Vergine Maria [...] Poi andò in Bethelhem [...] dicendo: O Signor mio qui volesti nascere e qui fusti adorato da'pastori! O beati pastori [...] Qui stava la tua dolce Madre, qui stava Joseph, qui stava el bu' e l'asinello, e tu stavi in mezzo di loro [...]». Proseguì attraverso tutti i luoghi della vita di Cristo sino a Gerusalemme e al Cenacolo contemplò «come fu fatta quella cena, le parole che disse Cristo e gli altri, come volse lavare e pièi a tutti quanti [...]»; poi all'Orto del Getsemani «andò adorare [...] parevali vedere Cristo orare, sudare ed i discepoli fuggire, Giuda basciare Cristo Iesu, e giudei pigliarlo, pònarli la catena in collo [...]». Infine giunse al Calvario: «E quivi li pareva vedere Iesu confitto in croce, e piangendo abbracciava la terra con forti pianti. Poi contemplando quando fo levato in alto el dolce Iddio, che li pareva vedere [...] disse: se tu hai sete dell'anima mia, Signore mio, io ti prego che tu la tiri a te». Allora morì d'amore e «nel suo cuore era scolpito d'oro di lettere: Iesu, e avea fesso il cuore»<sup>26</sup>. In realtà un simile percorso per un normale pellegrino sarebbe stato estenuante e improbabile, ma l'"exemplum" valeva a provocare, attraverso l'icona del cavaliere pellegrino innamorato del Signore, una mentale immedesimazione nel suo inseguire tutti i "misteri" della vita e della passione di Cristo sui loro luoghi, una sorta di "pellegrinaggio spirituale".

In un clima affine si può anche spiegare la fortuna delle rappresentazioni grafiche e pittoriche del paesaggio gerosolimitano. La contemplazione delle vicende della vita e passione di Cristo in rapporto ai rispettivi luoghi poteva specchiarsi nelle vedute di Gerusalemme che illustrano alcuni Itinerari di Terra Santa. Si pensi alla grande tavola disegnata da Herard Reuwich (il Maestro del Libro di Casa) per l'*Itinerario* del canonico Bernard von Breydenbach (edito a Magonza nel 1486 con uno straordinario corredo di immagini xilografiche), ovvero all'analoga illustrazione del manoscritto di Konrad von Grünenberg (1487) conservato nella Badische Landesbibliothek di Karlsruhe. E si pensi anche alla veduta ad affresco, di cui si conserva un ampio frammento (rappresentante parte della città di Gerusalemme tra la Via Dolorosa e le mura settentrionali) nel palazzo ducale di Mantova, ovvero ancora alla *Jerusalem* dipinta su tela che fu offerta dal Carpaccio a Federico Gonzaga nel 1507 (una rappresentazione che doveva porsi in certa guisa tra la veduta dell'*Itinerario* del Breydenbach e il paesaggio gerosolimitano dipinto dallo stesso Carpaccio a sfondo della *Predica di Santo Stefano* del Louvre). Dinanzi a siffatte rappresentazioni l'osservatore poteva cercare di seguire gli eventi della vita e della passione di Cristo, e in qualche modo ambientarli, col sussidio delle iscrizioni apposte e delle relazioni di pellegrinaggio in Terra Santa, relazioni che si moltiplicavano, manoscritte e poi a stampa<sup>27</sup>.

<sup>25</sup> Cfr. R. Rusconi, *Gerusalemme nella predicazione popolare quattrocentesca tra millennio, ricordo di viaggio e luogo sacro* in *Bullettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo e Archivio Muratoriano*, Roma 1978, 87, p. 241.

<sup>26</sup> Bernardino da Siena, *Le prediche volgari inedite*, a cura di D. Pacetti, Siena 1935, pp. 524-528. Cfr. F. Cardini, *Nota su Mariano di Nanni rettore di San Pietro a Ovile in Siena*, in *Toscana e Terra Santa nel Medioevo*, a cura di F. Cardini, Firenze 1982, p. 180. Il racconto è ricordato da P. G. Longo, *La "fessura" del pellegrino*, in *Terra Santa e Sacri Monti*, Atti della giornata di studio di Milano, Università Cattolica, 25 novembre 1998, pp. 63-72 a proposito del ciclo della Passione affrescato da Gaudenzio Ferrari in Santa Maria delle Grazie a Varallo.

<sup>27</sup> L'itinerario di Gabriele Capodilista (1458) fu stampato a Perugia da P. Boncambio verso il 1475; di quello di Santo Brasca si hanno due incunaboli milanesi, rispettivamente del 1481 (dei tipografi L. Pachel e U. Scinzenzeler) e del 1497 (di L. Pachel). Del trecentesco *Libro d'Oltramare* di Niccolò da Poggibonsi apparve a stampa a Bologna nel 1500 una fortunatissima riduzione intitolata *Viazo da Vanesia al sancto Iherusalem et al Monte Sinai*. Cfr. Santo Brasca, *Viaggio in Terrasanta 1480*, con l'*Itinerario* di G. Capodilista, a cura di A. L. Momigliano Lepschy, Milano 1966, pp. 32ss.



Un qualche approssimativo riscontro potrebbe essere offerto da certe rappresentazioni pittoriche della Passione ambientate in “luoghi” contigui entro uno scenario che tuttavia spesso appare convenzionale e vagamente allude ad un’immaginaria Gerusalemme, anche nella tipologia degli edifici: si pensi ad esempio al ciclo affrescato verso la metà del Quattrocento da un pittore che si identifica in Pietro da Saluzzo, nella sua città, nella chiesa domenicana di San Giovanni, o meglio ancora alla notissima tavola della Passione di Hans Memling, dipinta per Tommaso e Maria Portinari, verso il 1470, e conservata nella Pinacoteca Sabauda di Torino<sup>28</sup>. Tali rappresentazioni erano composte in guisa da rendere facilmente riconoscibile lo sviluppo progressivo, itinerante dell’azione narrata, e in tal senso si prestano a un più pertinente confronto con la messa in scena delle sacre rappresentazioni teatrali, distribuite in “mansiones” o “case” contigue, spesso entro uno spazio urbano assunto a simulare la città di Gerusalemme. Negli allestimenti scenici i passaggi dell’azione erano facilmente percepiti dagli spettatori tramite gli spostamenti e le parlate dei personaggi, oltre che attraverso una qualche connotazione delle “mansiones”.

L’immaginario religioso dell’“autunno del Medioevo” ricercava e produceva supporti anche esigui per visualizzare mentalmente i luoghi e gli spazi dei “misteri” della passione e morte di Cristo: come è dato scorgere, ad esempio, sulle pareti del chiostro cistercense di Bebenhausen presso Tubinga, dove qualcuno nel 1492 incise delle linee accompagnate da iscrizioni che ne certificano la corrispondenza alle misure dei sepolcri di Cristo e della Vergine. Ma una simile ricerca poteva rispecchiarsi anche in strutture materiali, tangibili e praticabili, sostitutive in certa guisa dei lontani prototipi. Nel Quattrocento si edificavano in Europa “copie” più o meno fedeli e realistiche dell’edicola del Santo Sepolcro<sup>29</sup>, seguendo un’“iconografia architettonica” che, superando gli schemi simbolici secondo i quali in epoca carolingia, ottoniana, romanica ed anche oltre erano state erette chiese “ad instar” della rotonda dell’*Anastasis* di Gerusalemme<sup>30</sup>, mirava a restituire nella sua tangibile concretezza il nucleo essenziale di quel santuario, la cella in cui Cristo riposò nella morte e da cui risorse nel mattino del terzo giorno. A queste riproduzioni si potevano associare strutture che rappresentavano qualche altro luogo connesso al Santo Sepolcro: ad esempio, a Görlitz, il Calvario e la Pietra dell’Unzione. I Calvari e i Sepolcri si collocavano spesso fuori degli abitati (a Görlitz, Lubecca, Norimberga, Dobbiaco, Lovanio...), con riferimento all’ubicazione dei luoghi della crocifissione e della vicina sepoltura rispetto all’antica città di Gerusalemme, e tra i due estremi si costituiva un percorso commemorativo della via seguita da Gesù carico della croce dal tribunale di Pilato al Calvario, poi del trasporto del suo corpo depresso sino alla sepoltura. Tra il Quattro e il Cinquecento si coniugava così, con l’imitazione di alcuni “luoghi”, la devozione della Via Dolorosa, elaborata in varie forme oltralpe, segnatamente nei Paesi Bassi e nei territori di cultura germanica, con riflessi anche in Francia, e suddivisa in stazioni o “cadute” con misurazioni che volevano restituire il preciso tragitto della Via Dolorosa di Gerusalemme<sup>31</sup>. Gli studiosi della storia della devozione per la

<sup>28</sup> Nella Gerusalemme di Memling si ravvisa una qualche vaga analogia con le vedute che nel corso del Quattrocento sono divulgate da illustrazioni di manoscritti e poi da incisioni: in particolare nell’edificio che in alto a sinistra ricorda vagamente, ma senza una relazione narrativa, il prospetto meridionale della basilica del Santo Sepolcro. Ben diverso è l’interesse che rivelano per il paesaggio gerosolimitano le visioni inserite nelle opere di Jan van Eyck e della sua cerchia, nelle quali si scorgono informazioni di notevole consistenza.

<sup>29</sup> G. Bresc Bautier, *Les imitations du Saint Sépulcre de Jérusalem (IX<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles)*. *Archéologie d’une dévotion*, in *Revue d’histoire de la spiritualité*, 50 (1974), pp. 319-342; Ead., *Les chapelles de la mémoire: souvenirs de la Terre Sainte et vie de Christ en France (XV<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles)* in *La Gerusalemme di San Vivaldo e i Sacri Monti in Europa*, a cura di S. Gensini, Montañone 1989, pp. 215-231.

<sup>30</sup> Una memoria sintetica e simbolica della rotonda dell’*Anastasis* poteva sussistere nelle cappelle tondeggianti che includevano certe imitazioni del Sepolcro, come a Dobbiaco.

<sup>31</sup> H. Thurston, *Étude historique sur le Chemin de la Croix*, Paris 1907; A. de Zedelgem, *Aperçu historique sur la dévotion au Chemin de la Croix*, in *Collectanea franciscana*, XIX (1949), pp. 45-142; trad. it. in *Saggio storico sulla devozione alla Via Crucis*, a cura di A. Barbero e P. Magro, Ponzano Monferrato 2004; E. Kramer, *Kreuzweg und Kalvarienberg. Historische und baugeschichtliche Untersuchung*, Kehl-Strasbourg 1957. Nel caso del “Grand Voyage” di Romans, la Via Dolorosa, ispirata da quella di Friburgo, è integrata da un sistema piuttosto ampio di luoghi che rammemorano quelli di Gerusalemme. L’intervento di due frati minori, che, reduci dalla Terra Santa, nel 1517, quando il complesso fondato dal mercante Romanet Boffin si sta avviando, dichiarano «ladicte ville de Romans estre semblable à la sainte cité de Jérusalem plus que nulle aultre où ils ayent esté ne que ils sachent» significa l’apporto di idee che proprio in ambito francescano si andavano elaborando tra Gerusalemme, Varallo e San Vivaldo. Cfr. U. Chevalier, *Notice historique sur le Mont Calvaire de Romans*, in *Bulletin d’histoire ecclésiastique et d’archéologie religieuse des diocèses de Valence, Digne, Gap, Grenoble, Viviers*, III (1883), pp. 173-123; IV, pp. 68-70; *Atlante dei Sacri Monti, Calvari e Complessi devozionali europei*, a cura di A. Barbero, Novara - Ponzano Monferrato 2001, pp. 99-101.

Via Dolorosa hanno ampiamente dimostrato come la definizione del percorso stazionario procedesse attraverso il reciproco rispecchiarsi tra la topografia raccontata dai pellegrini e dalle descrizioni della Terra Santa e la composizione, in Occidente, specialmente nei Paesi Bassi, di itinerari mentali, di "pellegrinaggi spirituali", come quello del manoscritto di Saint Trond, o gli esercizi di Heer Bethlem e di Jan Pascha, ovvero la *Geystlich Strass* stampata a Norimberga nel 1521. Queste esperienze, maturate in ambienti diversi, non furono del tutto estranee all'orizzonte spirituale e all'immaginario francescano entro i quali si configuravano i "misteri" di Varallo, anche se nella "Gerusalemme" di Varallo, così come in quella di San Vivaldo, nata da un analogo progetto "topomimetico" (per usare il termine adottato da Cardini e Vannini per il complesso toscano), un richiamo alla Via Dolorosa fu inserito più tardi del primitivo impianto e con un'approssimativa correlazione topografica<sup>32</sup>.

Ma nella prima strutturazione del Sacro Monte di Varallo (così come nella Jerusalem di San Vivaldo), come si intendeva offrire e render comprensibile ai visitatori il sistema dei "misteri" rappresentati? Luogo per luogo, "mistero" per "mistero", anche senza una percezione dell'impianto complessivo? (In effetti ogni episodio della Vita di Cristo poteva esser oggetto di una particolare contemplazione secondo le preferenze dei fedeli.) Oppure come una sorta di grande, praticabile diorama tridimensionale dalla cui visita il pellegrino poteva ricavare una rappresentazione mentale della topografia di Terra Santa, e segnatamente di Gerusalemme, in cui riconoscere e memorizzare i rispettivi "misteri"? Oppure ancora come un serie di luoghi da visitare in sequenza sulla traccia di una storia che si svolgeva attraverso di essi?

Se badiamo alle modalità della visita dei singoli "misteri" quale si praticava a Gerusalemme e quale risulta dalle relazioni dei pellegrini (quindi da fonti non estranee alle esperienze da cui si sviluppava il Sacro Monte) notiamo che i vari luoghi coi rispettivi "misteri" erano visitati e contemplati per zone e senza una successione "storica" (impossibile da praticare per la complessità degli spostamenti che avrebbe richiesto e le preclusioni date dall'assetto della città). I pellegrini potevano ricordare mentalmente i luoghi colla sequenza narrativa dei "misteri" grazie alle spiegazioni date dai francescani che guidavano le "cerche". La Via Dolorosa, che sale dal palazzo di Pilato alla basilica del Santo Sepolcro, pur segnata dalla contemplazione delle soste e dagli incontri di Cristo carico della croce, nel Quattrocento era ordinariamente percorsa dai pellegrini in senso contrario. Anche all'interno della basilica del Santo Sepolcro la visita prescindeva in buona misura dalla successione dei "misteri". Francesco Suriano nel suo *Trattato* in forma di dialogo espone per le clarisse del convento di Foligno, pellegrine immaginarie, «una devotissima processione che se sole fare in lo Sancto Sepolcro quando li frati aconpagnano li devoti pelegrini de Terra Sancta»: nel suo racconto la processione è trasformata in una sorta di sacra rappresentazione, nella quale la Madonna, la Maddalena, Giovanni evocano tutta la passione dal congedo di Gesù dalla Madre in Betania al seppellimento; ma il percorso processionale, iniziato dalla cappella dell'Apparizione del Cristo risorto alla Madonna, tocca solo il Calvario, il luogo dell'unzione e il sepolcro<sup>33</sup>.

Si potrebbe dunque supporre che il Caimi almeno in un primo momento non privilegiasse una particolare modalità di fruizione dei luoghi da lui imitati, rimettendosi in qualche modo all'esperienza del pellegrinaggio gerosolimitano, e mirasse essenzialmente a riprodurre, *in nuce* e per parti, il sistema dei luoghi entro il quale questo si svolgeva. È anzi probabile che il Caimi riproducendo, con oggettività scrupolosa, per così dire filologica, la distribuzione dei luoghi di Gerusalemme come un equivalente di quella realtà topografica, «ut Jerusalem videat qui peragrare nequit», lasciasse aperte le varie modalità di approccio per consentire sia una visita progressiva dei "misteri" nei loro spazi e nelle reciproche relazioni, sia una loro separata contemplazione.

<sup>32</sup> Cfr. C. Debiaggi, *Sulla presunta Via Dolorosa al Sacro Monte di Varallo*, in *Bollettino storico per la provincia di Novara*, LXVII (1976), fasc. 1. F. Cardini, G. Vannini, *San Vivaldo in Valdelsa: problemi topografici ed interpretazioni simboliche di una "Gerusalemme" cinquecentesca in Toscana*, in *Religiosità e società in Valdelsa nel Basso Medioevo*, Atti del Convegno di San Vivaldo 1979, Firenze 1980, pp. 40 e 56, considerano successive al progetto "topomimetico" cui si riferisce il breve leonino del 1516 le cappelle in questo non menzionate dell'Andata al Calvario e delle Pie Donne (le "filiae Jerusalem"). Entrambe si collegano in modo approssimativo con la "cappella Sancte Marie de Spasmo" che invece è menzionata nel breve e corrisponde a una stazione della Via Dolorosa.

<sup>33</sup> Francesco Suriano, *Il Trattato di Terra Santa e dell'Oriente*, a cura di G. Golubovich, Milano 1900, pp. 34ss.

Tutto ciò, peraltro, sarebbe stato ammissibile quando le cappelle erano ancora poche, ma l'esigenza di favorire un percorso significativo, in cui i "misteri" fossero percepiti nella loro successione, essenziale alla loro comprensione e meditazione, non dovette tardare a manifestarsi. Nel 1507, non molti anni dopo la scomparsa del Caimi, mentre l'opera del Sepolcro di Varallo era condotta da chi era ancora a parte dei suoi intendimenti e dei suoi piani, Girolamo Morone incontrava sul monte un anziano religioso esperto della Terra Santa: questi guidava il visitatore agevolmente attraverso collinette contigue, or salendo ora scendendo e lo introduceva via via nei singoli sacelli nei quali si rappresentavano con immagini i misteri della Passione del Signore «così come sono narrati in ordine consecutivo nel Vangelo»<sup>34</sup>: la limitata estensione del complesso, pur col modesto impegno di procedere attraverso rilievi e avvallamenti, poteva consentire una visita così condotta. E a siffatte modalità di visita pare conformarsi il *Tractato* del 1514<sup>35</sup>.

In realtà la questione delle modalità originariamente previste per la fruizione dei "misteri" di Varallo non va disgiunta da quella che concerne la visualizzazione di tali eventi negli spazi delle rispettive cappelle. Una testimonianza, per così dire parallela, giova ad illuminare i procedimenti immaginativi ed espositivi e gli intendimenti che il "conceptor" fra Bernardino Caimi seguì nel pianificare e nello sviluppare le prime strutture della sua "nuova Gerusalemme". Nel sermonario *De passione Domini*, composto verso il 1488<sup>36</sup>, il Caimi rievocando l'esperienza che egli ebbe dei luoghi della Terra Santa, esordisce dicendo che vuole narrare ciò che vide coi suoi occhi e toccò colle sue mani attorno alla passione del Redentore e invita l'uditorio a seguirlo mentalmente sui luoghi di quegli eventi: «audite [...] et auribus cordis attendite percipiteque passionis Salvatoris nostri loca secundum pulcherrimum ordinem, quem oculis corporeis ego [...] sepius vidi, secundum que ipsam narrabimus passionem». Inizia quindi: «Primo vidi domum ad quam convenerunt scribe et pharisei ut ibi de morte Christi tractaretur. Secundo vidi domum ad quam ivit Christus ut ibi a Magdalena ungeretur [la casa di Simone il lebbroso]. Tertio vidi templum ad quod ivit Christus ut illic a turbis honorifice susciperetur. [...] Quinto vidi domum ad quam ivit Christus ut ibi cum discipulis reficeretur [il Cenacolo]. Sexto vidi ortum ad quem ivit Christus ut ibi a militibus caperetur [...]», e così via.

Il predicatore, dunque, si riferisce al sistema dei luoghi da lui conosciuti come a una sorta di mappa mentale, di disegno topografico, la cui enunciazione vale a conferire autorità alla conseguente esposizione dei "misteri" ed insieme introdurre l'uditorio a una sorta di visitazione mediata di quei luoghi per contemplarvi i fatti commemorati. Poi, percorrendo tutti i luoghi menzionati nell'esordio, aggiunge ragguagli sulla loro situazione, antica ed attuale, e sulla scorta delle tradizioni che vi situano i rispettivi eventi ambienta e interpreta la narrazione offerta dai Vangeli. Ad esempio, il Caimi, che nel cortile della casa di Caifa ha ravvisato il focolare presso il quale Pietro avrebbe negato di conoscere Gesù, vi situa rispettivamente Gesù e il discepolo in modo da spiegare il passo di *Luca* 22,61: «Allora il Signore, voltatosi, guardò Pietro, e Pietro si ricordò delle parole che il Signore gli aveva detto: "Prima che il gallo canti, oggi mi rinnegherai tre volte". E uscito pianse amaramente». Entro il "pulcherrimus ordo" dei luoghi enunciati nell'esordio e via via richiamati nel suo sermonario,

<sup>34</sup> Cfr. D. Promis, G. Müller, *Lettere e orazioni latine di Girolamo Morone*, in *Miscellanea di storia italiana*, II, 1863, pp. 148-149: «[...] obviam factus est mihi sacerdos, illius ordinis primas, vir tum religiosus, tum eius situs callentissimus, ubi vere corpus Iesu sepultum fuit, qui me per clivos contiguos modo ascensu, modo descensu facili deducens in singula sacella introduxit in quibus imagines repraesentantur, sicut passionis Domini mysteria ordine successivo in evangelio narrantur et sicuti Christum ipsum pluribus locis coram pluribus distractum diversaque ludibria tormenta que passum traditur, eaque omnia ad instar locorum veri Sepulcri pari distantia, pari structura eisdemque picturis et figuris facta affirmabat». La descrizione è indubbiamente enfatica ma contiene elementi degni di considerazione. Che le storie della passione fossero rappresentate colle "stesse pitture e figure" che, par di capire, si trovavano nei luoghi della basilica di Gerusalemme potrebbe essere un fraintendimento del Morone ma forse allude a una corrispondenza, ovviamente narrativa, colle icone e i mosaici che nella basilica raffiguravano i misteri ivi commemorati.

<sup>35</sup> Il *Tractato* deroga all'ordine narrativo solo nel capitolo XXXI, che si riferisce alla cappella del Pater posponendola a quelle dell'Apparizione di Cristo risorto ai discepoli e dell'Ascensione parimenti situate sul "monte Oliveto", ma l'anonimo autore si giustifica col visitatore dicendo che l'ha fatto per abbreviarli il percorso: «azò nel visitar te sia grato/ per non longarti i passi ricercando/ l'andar t'acurzo hi loco [per: i loci?] visitando».

<sup>36</sup> Celestino Piana, *Il Beato Bernardino Caimi da Milano. Un epigono della predicazione bernardiniana nell'ultimo Quattrocento*, in *Archivum franciscanum historicum*, LXIV (1971), pp. 303-336.

il Caimi anima i rispettivi “misteri” con ricchi espedienti narrativi e drammatici, segnatamente ricorrendo ad ampi brani delle *Meditationes vitae Christi*, ma anche al repertorio delle laudi, sì da comporre una sorta di sacra rappresentazione di cui il sermonario restituisce il testo, ma della quale possiamo altresì supporre gli artifici espressivi e mimici. Un’evocazione sistematica dei “misteri” della Passione per luoghi, ma senza il supporto di informazioni topografiche esibito dal Caimi, si ritrova, come è stato rilevato da Pier Giorgio Longo, in un *Sermo de Passione* di frate Ambrogio Cornaggia<sup>37</sup>, svolto sul tema: *Volumus Jesum videre* (Giovanni 12,21). Il predicatore, rispondendo all’istanza dei suoi uditori di sapere «ubi, quando, quomodo, que et quanta passus sit pro nobis Salvator noster», li conduce «mentaliter ad illa loca in quibus precipue passus est Iesus Christus». Dunque una visitazione “mentale” dei luoghi tale da provocare una forte, persistente rappresentazione interiore dei rispettivi “misteri”.

Si potrebbe supporre e si è supposto che il Caimi, almeno all’inizio dell’impresa del Monte (o come si diceva del Sepolcro) di Varallo, mirasse essenzialmente a fornire un sistema di luoghi entro i quali i visitatori, aiutati da qualche elemento figurativo e più dall’illustrazione fornita dai frati, avrebbero immaginato i rispettivi “misteri”. Lo sviluppo di rappresentazioni complesse sarebbe quindi seguito in una fase ulteriore<sup>38</sup>. Una simile congettura può rifarsi ai procedimenti illustrati dai trattati di meditazione – dalla *Forma horationis* di Ludovico Barbo, al veneto *Zardino de oratione* (1454, stampato nel 1493)<sup>39</sup>, alle *Considerazioni sulla passione di nostro Signore* (ante 1488) di Camilla Battista da Varano<sup>40</sup> – che consigliavano di comporre mentalmente lo scenario di una città nota al contemplante, in cui situare e muovere i personaggi e gli eventi della vita e passione di Cristo<sup>41</sup>. Lo scenario così costruito, secondo l’esplicita indicazione del *Zardino de oratione* che allude alla “memoria locale” di tradizione classica e medievale, serviva a favorire la permanenza delle rappresentazioni mentali in esso situate, e il Sacro Monte, come fu proposto da Eugenio Battisti<sup>42</sup>, poteva fungere appunto come un sistema di luoghi di memoria entro il quale rievocare e contemplare i “misteri” della vita e passione

<sup>37</sup> Cfr. P. G. Longo, *Fonti documentarie*, cit., p. 50, n. 26. Il manoscritto *Sermones fratris Ambrosii Cornagie ordinis minorium observantie provincie Mediolani*, conservato nella Biblioteca Universitaria di Pavia, codice Aldini 17, è datato tra il XV e il XVI secolo e proviene dal convento milanese di Sant’Angelo, dove risiedette come guardiano e ministro provinciale il Caimi.

<sup>38</sup> R. Panzanelli, in uno studio ricco di riferimenti culturali, «*Hic Hierusalem videat...*». *Ipotesi per il progetto di Bernardino Caimi al Sacro Monte di Varallo*, in *Rivista di Storia e Letteratura Religiosa*, XXXIX (2003), n. 3, p. 416, ritiene «incerta nella primissima fase del Sacro Monte la presenza di immagini così come oggi le vediamo popolare le cappelle»; i gruppi scultorei rappresentanti i “misteri” sarebbero stati «introdotti dal fondatore dopo la costruzione delle prime cappelle o addirittura [...] in una fase successiva alla morte del Caimi» (p. 417). Invece, “nella fase iniziale del progetto” il Caimi avrebbe costruito le cappelle imitative dei luoghi di Terra Santa «decorandole forse con qualche pala d’altare o con affreschi che indicassero l’iconografia dei “misteri”» (p. 419). In sostanza il Caimi, suppone la studiosa, citando un’osservazione di Roberto Rusconi espressa con riguardo all’idea generatrice del Sacro Monte, «probabilmente voleva solo “ricreare quello spazio sacro che consentisse al ‘visitatore’ la possibilità di identificarsi col pellegrino che fisicamente si reca ai Luoghi Santi di Palestina»» (p. 422); i pellegrini sarebbero giunti a Varallo come a Gerusalemme per «essere commossi e coinvolti nell’esperienza dei luoghi santi, pronti [...] a riprodurre colla mente la memoria del testo evangelico e dei luoghi della vita di Cristo» (p. 438). La ricca visualizzazione plastico-pittorica dei “misteri”, come una sorta di teatro sacro, si sarebbe raggiunta solo con l’intervento di Gaudenzio Ferrari che avrebbe spostato «la strategia devozionale della mimesi di edifici lontani ad una visualizzazione tridimensionale e illusionistica della narrativa cristologia» (p. 439). Nel mio precedente contributo *Da Bernardino Caimi a Gaudenzio Ferrari*, cit., pp. 231ss., avevo già considerato una simile congettura come un’ipotesi di lavoro, discutendola però con argomentazioni poi riprese nella mia relazione *Le fonti dell’immaginario del Sacro Monte di Varallo, tra letteratura francescana e memorie di Terra Santa*, in *Terra Santa e Sacri Monti*, Atti della giornata di studio di Milano, Università Cattolica, 25 novembre 1998, Milano 1999, pp. 37-52. In base a tali considerazioni qui ulteriormente svolte ritengo che una pur graduale ma esplicita drammatizzazione figurativa dei “misteri” fosse un carattere originario, insito nel progetto del Caimi e strettamente connesso colla rappresentazione spaziale dei rispettivi luoghi.

<sup>39</sup> Cfr. S. da Campagnola, *Il Giardino d’orazione e altri scritti di un anonimo del Quattrocento*, in *Collectanea franciscana*, 41 (1971), pp. 5-59.

<sup>40</sup> Camilla Battista da Varano, *Le opere spirituali*, a cura di G. Boccanera, Iesi 1958, pp. 305-332.

<sup>41</sup> Per gli esiti figurativi di simili propensioni, tra racconti verbali e raffigurazioni, si pensi ad esempio, ancora in ambiente milanese, al codice Varia 124 della Biblioteca reale di Torino, illustrato da Cristoforo de Predis, verso il 1475, per Galeazzo Maria Sforza: una silloge delle storie di Maria e della vita e passione di Cristo accompagnata, come in una sorta di film trascorrente da una pagina all’altra, da miniature in cui i personaggi si muovono sullo sfondo di una Terra Santa che include vedute urbane di Milano e di Pavia.

<sup>42</sup> Tale accostamento, esposto dal Battisti in occasione del Convegno internazionale sui Sacri Monti, Varallo 1980, è ripreso dallo stesso E. Battisti, *I presupposti culturali*, in A. Agnoletto e altri, *Gli abitanti immobili di San Vivaldo il Monte Sacro della Toscana*, Firenze 1987, p. 15.



di Cristo. È tuttavia difficile pensare che un predicatore francescano quale il Caimi, impegnato ad esporre e imprimere suggestivamente nell'immaginazione del suo uditorio il racconto degli eventi della vita e passione di Cristo con ricchi sviluppi esegetici ed effetti narrativi e drammatici, passando alla materializzazione dei luoghi ad essi corrispondenti nelle cappelle del Sacro Monte lasciasse alle incerte attitudini ed esperienze dei visitatori il compito di immaginarvi e visualizzare mentalmente i rispettivi "misteri". In effetti una meditazione della vita e della passione di Cristo svolta per "luoghi", fisicamente stabiliti o mentalmente costruiti, poteva essere facile e consueta per anime di intensa spiritualità, quali la clarissa Eustochia Calafato da Messina, la visionaria Caterina Morigia da Pallanza romita sul monte di Varese, la mistica Camilla Battista da Varano (assistita da frà Pietro da Mogliano), per non dire dei monaci della congregazione di Santa Giustina istruiti dalla *Forma horationis* di Ludovico Barbo e dei fruitori del *Zardino de oratione* nell'ambiente della "devotio moderna" veneta; ma poteva incontrare non lievi difficoltà o confusioni nel sentire dei comuni cristiani.

Si può invece supporre che non proprio i "luoghi", ma gli apparati figurativi disposti nelle cappelle fossero percepiti nell'immaginazione dei fedeli sulla scorta dell'esposizione che degli stessi "misteri" intendevano nella predicazione, ovvero delle sacre rappresentazioni, mentre i visitatori di più esercitata spiritualità, dinanzi a quegli apparati, potevano anche rifarsi all'esperienza della visualizzazione interiore connessa colle pratiche di meditazione e i testi di devozione allora in uso (come è stato supposto da Baxandall per certa produzione pittorica del maturo Quattrocento, alla luce del *Zardino de oratione*)<sup>43</sup>. In effetti la catechesi francescana nelle sue parallele, concorrenti, manifestazioni, omiletiche e figurative, mirava a proiettare nei destinatari immagini mentali atte a produrre una reiterata contemplazione dei "misteri" da essa illustrati. E tale fu anche la funzione del complesso apparato evocativo del Sacro Monte di Varallo. Mi par quindi lecito supporre che agli effetti di una catechesi e di una pedagogia spirituale intesa a provocare con l'attualizzazione del racconto evangelico la sequela e l'imitazione di Cristo non sarebbe bastato uno scenario fatto di luoghi vuoti (di per sé ben poco eloquente e mal comprensibile senza l'aiuto di una guida adeguata) e chi come il Caimi si prodigava dal pulpito a dar voce, gesti e spazi al racconto dei "misteri" non si sarebbe limitato a fornire la sua "nuova Gerusalemme" di qualche convenzionale immagine, ma avrebbe pensato a efficaci corredi figurativi, equivalenti in qualche modo agli sviluppi narrativi ed espressivi dei suoi sermoni sulla Passione<sup>44</sup>. Dobbiamo tener presente che proprio negli anni in cui il Caimi era guardiano nel convento di Sant'Angelo a Milano e vicario dei frati minori osservanti della provincia di Milano, nella stessa chiesa di Sant'Angelo, probabilmente ad opera del Foppa, si realizzava un ciclo pittorico di altissima qualità analogo a quello che già aveva ornato nel 1475 il tramezzo della chiesa osservante di San Giacomo a Pavia. Tali tramezzi affrescati, così come quello dell'Annunciata di Borno, dei francescani amadeiti (1479), e quello che fu dipinto dallo Spanzotti qualche anno più tardi in San Bernardino a Ivrea, illustravano appunto i "misteri" della vita e passione di Cristo in un rapporto di vivida complementarità con la predicazione che aveva luogo negli stessi ambienti<sup>45</sup>. E se a Varallo

<sup>43</sup> M. Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford 1972; trad. it. *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Torino 1978, pp. 56ss.

<sup>44</sup> Sulla funzione catechetica, suggestiva e mnemotecnica delle immagini quale era intesa, vicino al Caimi, in ambiente francescano vale il sermone *XX De adorazione* di Michele Carcano (in *Sermones quadragesimales fratris Michaelis de Mediolano de decem preceptis*, Venezia 1492, pp. 48v-49e, citato da Baxandall, *Pittura ed esperienze sociali* cit., p. 53): «images Virginis et sanctorum introducte fuerunt triplici de causa. Primo, propter ruditatem simplicium, ut qui non possunt scripturas legere, in picturis possint sacramenta nostre salutis et fidei cernere [...]. Secundo, sunt imagines introducte propter tarditatem affectivam: ut homines qui non excitantur ad devotionem cum aliqua audiunt de sanctorum memoria, saltem moveantur dum ea in picturis quasi presentia cernunt. Plus enim excitatur affectus noster per ea que videt, quam per ea que audit. Tertio introducte sunt propter memorie labilitatem [...] quia multi que audiunt tenere non possunt, sed cum imagines vident recordantur».

<sup>45</sup> Sulla tipologia e diffusione dei tramezzi affrescati cfr. A. Nova, *I tramezzi in Lombardia tra XV e XVI secolo: scene della passione e devozione francescana*, in *Il Francescanesimo in Lombardia*, a cura di Arnalda Dallaj, Milano 1983, pp. 197-215. È probabilmente un'amplificazione del cronista francescano Bernardino Burocco da Monza (1724), l'asserzione che l'uso dei tramezzi dipinti coi misteri della vita e morte di Cristo sarebbe stato introdotto nelle chiese della provincia francescana milanese dalle pie disposizioni di padre Bernardino Caimi, il quale, reduce da Gerusalemme, «portò sì fattamente scolpito nel cuore li misterii del nostro Redentore che procurò che in tutte le chiese nostre, alla prima occhiata di chi vi entrava, se gli rappresentassero, già che non era possibile il formarvi un monte di Varallo». Tuttavia non sembra priva d'interesse una tale connessione tra la fortuna dei cicli dipinti sui tramezzi nelle chiese dell'osservanza milanese e l'opera del Caimi quale evocatore dei "misteri" e dei luoghi di Terra Santa. Per la citazione cfr. L. Maggioni, *Alcuni cenni sui conventi degli Osservanti nell'area briantea*, in *Il Francescanesimo in Lombardia*, cit., p. 427.

il tramezzo della chiesa della Madonna delle Grazie, edificata tra il 1486 e il 1493, fu fornito solo nel 1513 di un analogo ciclo figurativo per mano di Gaudenzio Ferrari (mentre ad opera dello stesso Gaudenzio si sviluppava in senso fortemente teatrale la rappresentazione dei "misteri" nelle cappelle del Monte) non fu certo perché il Caimi e i suoi collaboratori avessero scarso interesse per gli apparati iconografici realizzati in altre chiese dell'Osservanza, ma perché, verosimilmente, il Sacro Monte in fieri colle sue strutture e le sue immagini si prospettava come un non meno efficace e calcolato strumento di catechesi e di pedagogia spirituale, tale da assorbire le risorse disponibili in un investimento prioritario. Per altro verso la produzione plastica lombarda, o nel senso più lato padana, anche fuori delle chiese francescane, forniva sempre più diffusamente la messa in scena di alcuni "misteri" – la Natività, l'Adorazione dei Magi, il Compianto sul Cristo morto – in gruppi di dimensioni naturali o quasi, destinati a provocare a guisa di *tableaux vivants*, con una mimica suggestiva, l'empatia dei devoti spettatori.

Ma come l'immaginario espresso dal Caimi nel suo sermonario *De passione Domini* si è tradotto, sul monte di Varallo, nella composizione di strutture visitabili, e non solo nell'apparato dei "luoghi", ma anche nei loro contenuti figurativi? Il *Tractato* in versi, stampato a Milano nel 1514, illustra una situazione già alquanto evoluta rispetto al presumibile impianto originario: varie cappelle paiono riferibili a momenti successivi alla scomparsa del Caimi e accanto a rappresentazioni di "misteri" congruenti col sistema imitativo dei luoghi santi, si notano alcune interpolazioni da questo divergenti e imputabili a un incipiente mutamento di concezione. Tuttavia tra le figurazioni citate alcune sono riconoscibili in opere che sussistono e presentano connotati culturali e stilistici pertinenti all'ultimo decennio del Quattrocento, cioè alla fase dominata dalla presenza e dagli intendimenti del Caimi.

In una delle più antiche cappelle, menzionate nell'atto del 1493, quella ivi detta "subtus Crucem", cioè della Pietra dell'Unzione, risulta presente il gruppo ora conservato nella Pinacoteca di Varallo ed attribuito ai milanesi Giovan Pietro e Giovanni Ambrogio de Donati<sup>46</sup>. Il Caimi nel suo sermonario descrive il Compianto attorno al Cristo depresso sulla pietra che si trova a Gerusalemme a mezza via tra il Calvario e il Sepolcro, attenendosi al racconto delle *Meditationes vitae Christi*, citate quasi alla lettera. Il gruppo ligneo policromo a scala quasi naturale, raffigura il momento conclusivo: Maria di Cleofa e Maria Salome<sup>47</sup> sostengono la Madonna che si accascia spossata dalla sofferenza e consente che il corpo del Figlio sia preparato per la sepoltura; Giovanni e la Maddalena gridano ancora i loro lamenti, mentre Giuseppe d'Arimatea e Nicodemo già avvolgono il cadavere nel sudario, per recarlo al sepolcro. L'azione rappresentata inclina dunque al passaggio successivo, il trasporto al vicino sepolcro, con un dinamismo gestuale e psicologico di gusto teatrale. Sebbene il carattere della composizione dimostri da parte dell'artista o degli artisti una notevole capacità d'interpretare lo spirito e il sistema luoghi-"misteri" che improntano il Sacro Monte, mi pare ben difficile che il gruppo sia stato composto senza una direttiva del "conceptor" dell'insieme, cioè dello stesso Bernardino Caimi, la cui presenza nella fabbrica dei "misteri" era ritenuta tanto determinante e indispensabile da farla reclamare per la prosecuzione dell'opera allorché, come si è accennato, si temeva potesse esserne distolto per nuovi incarichi. E anzi, avuto riguardo alla collocazione originaria del gruppo in una cappella allora aperta si può già riconoscere in quel momento iniziale dell'impresa del Sacro Monte l'intenzionale ricerca di un rapporto immediato, di

<sup>46</sup> Il gruppo fu attribuito a Giovan Martino Spazotti, per la forte affinità culturale ed espressiva con gli affreschi di S. Bernardino a Ivrea, da G. Repaci Courtois, *La Pietra dell'Unzione di Martino Spazotti*, in *Critica d'Arte*, n.s. XV (XXIII) (1968), fasc. 99, pp. 27-42; e ancora, con datazione agli anni 1486-1491, da P. Astrua, scheda 1 in *Arona sacra. L'epoca dei Borromeo*, Catalogo della mostra di Arona, a cura di G. Romano, Torino 1977, p. 107. G. Romano, scheda 33, in *Zenale e Leonardo. Tradizione e rinnovamento della pittura lombarda*, Catalogo della mostra di Milano, Museo Poldi Pezzoli, Milano, Venezia 1982, p. 115, nota che lo Spazotti nell'Unzione denuncia caratteri paralleli a quelli dei De Donati e precisa la datazione agli anni 1486-1493. L'assegnazione ai De Donati è stabilita da P. Venturoli, *De Donati*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XXXIII, Roma 1987, p. 652, con datazione agli anni 1486-1493, e Id., *Scultura lignea a Orta*, in *Archeologia e arte nel Cusio*, Atti del convegno di Orta (1987) della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, (Torino) 1989, pp. 53-54; è accolta, con datazione 1486-1493, da R. Casciaro, *La scultura lignea lombarda del Rinascimento*, Milano 2000, pp. 112s.

<sup>47</sup> Per l'identificazione dei rispettivi personaggi e l'interpretazione del particolare momento narrativo mi permetto di rinviare al mio saggio, G. Gentile, *Da Bernardino Caimi a Gaudenzio Ferrari*, cit., pp. 242-249.

illusionistica presenza, tra le figure plastiche che attualizzavano il “mistero” e il visitatore che ad esse si poteva accostare, così come si sarebbe ancor dato nelle cappelle realizzate nei primi decenni del Cinquecento, almeno sino a quando non furono erette delle grate tra gli spettatori e gli scenari dei “misteri”<sup>48</sup>.

Nella cappella dell'Ascensione, già costruita all'atto della donazione del 1493<sup>49</sup> e descritta dal *Tractato* del 1514 come «tonda e depinta con grande diletto» sappiamo che si vedevano «li apostoli hatorno riguardare/ a l'alto ciel con stabilito effetto,/ così la Matre qua mirando a celo/ veder il figlio ascenso in bianco velo». Il Cristo ascendente in cielo è stato ravvisato da Casimiro Debiaggi nella statua lignea che verso la metà del Seicento fu collocata sulla fontana centrale del Sacro Monte, al posto di una figura precedente deteriorata. La figura lignea in questione appare scolpita anche nelle piante dei piedi, sì da comprovare un'originaria collocazione elevata, quale conveniva alla rappresentazione dell'Ascensione<sup>50</sup>. È assegnata a un notevole maestro operante tra la Valsesia e il Lago d'Orta e datata alla fine del Quattrocento<sup>51</sup>: se sin dall'origine apparteneva all'apparato figurativo del Monte la si può connettere ai programmi del momento dominato dalla presenza del Caimi.

All'epoca del *Tractato* la Risurrezione di Cristo era evocata da una tavola dipinta, sita dentro la cappella del Sepolcro con puntuale rispondenza al luogo proprio del “mistero”. La *Descrittione* del Sesalli, nel 1566, non accenna più a tale dipinto, probabilmente già rimosso perché nel frattempo la rappresentazione del Cristo risorto era stata trasferita alla statua della fontana posta al centro del piazzale antistante il Sepolcro<sup>52</sup>. Il significato e il ruolo di quella statua meritano una precisazione. Il *Tractato* del 1514 al termine della visita dei Misteri conduce il pellegrino a una fonte «parato con vaghi abeti hatorno», sopra la cui vasca un Cristo «te invoca a far del ciel acquisto», e porge un'acqua che sgorga dal suo petto. La *Descrittione* del Sesalli (1566), che designa la figura sulla fontana come un «Cristo suscitato» e la dice opera di Gaudenzio Ferrari, precisa che dalle cinque piaghe uscivano altrettanti zampilli. L'immagine aveva dunque un significato teologico e mistico evidente e conclusivo dell'“*historia Salutis*”: la permanente effusione della grazia (e dei Sacramenti) dal Cristo salvatore. Ma probabilmente vi era stata un'evoluzione. La figura, rifatta dopo che la fontana fu danneggiata durante un'insurrezione valligiana nel 1518, aveva assunto l'ulteriore significato e forse anche l'atteggiamento del Cristo risorto<sup>53</sup>.

Che la rappresentazione dei “misteri” nelle cappelle più antiche del Sacro Monte non si dovesse limitare a semplici icone ma ne occupasse gli ambienti, con immagini appropriate alle loro strutture e agli spazi disponibili è dimostrato anche dagli affreschi che rivestivano l'esigua cella della Tomba della Vergine, ora conservati nella Pinacoteca di Varallo e raffiguranti l'Assunzione di Maria: vengono datati verso il 1495 e attribuiti alla bottega di Stefano Scotto – gli apostoli e un coro di angeli – nonché al giovane Gaudenzio Ferrari – la Vergine assunta e incoronata dal Figlio<sup>54</sup>. Il precoce intervento di Gaudenzio Ferrari vale anche in questo caso a collegare l'esperienza di colui che più profondamente avrebbe segnato lo sviluppo figurativo del Sacro Monte col momento in cui questo era soggetto alla regia del Caimi.

<sup>48</sup> Nel *Libro dei Misteri* di Galeazzo Alessi un disegno in pianta del complesso di Betlemme (c. 25) lascia scorgere che a quell'epoca nella cappella dell'arrivo dei Magi la rappresentazione era già protetta da un setto. Inoltre l'autore nel proemio (c. 6v) dice che dinanzi alla scena della Crocifissione vi era una vetrata, che egli intendeva riformare. Nelle cappelle da lui ideate l'Alessi prevedeva di racchiudere in teche vitree tutti i gruppi plastici dei “misteri”. L'installazione di grate lignee a protezione dei gruppi plastici e delle pitture seguì estesamente durante la riforma del Sacro Monte diretta dal vescovo Carlo Bascapè dal 1593 in poi.

<sup>49</sup> Da tale cappella proviene la lapide con l'impronta della “sacra orma”, ora conservata nella basilica del Sacro Monte, che un'iscrizione data al 1488.

<sup>50</sup> C. Debiaggi, *Gaudenzio Ferrari e la fontana della Piazza Maggiore al Sacro Monte di Varallo*, in *Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti*, n.s. LIII (2001-2002), pp. 109ss.

<sup>51</sup> Per l'attribuzione al Maestro della Madonna di Intra, cfr. Venturosi, *Scultura lignea a Orta*, cit., p. 57; Casciaro, *Scultura lignea*, cit., p. 286 (ultimo quarto del XV secolo).

<sup>52</sup> Cfr. Debiaggi, *Gaudenzio Ferrari e la fontana della Piazza Maggiore*, cit., pp. 127ss.

<sup>53</sup> Per tale ipotesi mi permetto di citare la mia relazione: G. Gentile, *Il Sepolcro, il Cristo risorto e la Fonte della Grazia nell'iconografia dei Sacri Monti*, in *Il Corpo glorioso. Il riscatto dell'uomo nelle teologie e nelle rappresentazioni della risurrezione*, Atti del convegno di Roma, Pontificia Università Lateranense, 6-7 maggio 2005, in corso di pubblicazione.

<sup>54</sup> Per l'attribuzione e la datazione, cfr. Villata, *Gaudenzio Ferrari*, cit., p. 52ss.

Nella cappella del Sion varallesi la rappresentazione del transito della Vergine, così come è descritta nel *Tractato* del 1514, comprendeva la Madonna giacente su di un cataletto, gli apostoli che attorno a lei celebravano le esequie, nonché l'anima di Maria portata in cielo tra gli angeli, come nel racconto del transito recepito dalla *Legenda aurea* che distingue dalla "dormitio" con l'assunzione dell'anima l'assunzione corporea della Vergine e situa questa nella tomba della valle di Giosafat. Non è detto se, come in quella tradizione, Cristo stesso scendesse ad accogliere l'anima della Madre. Le testimonianze anche ulteriori di cui si dispone non lasciano intendere con sicurezza quale fosse la consistenza originaria dell'insieme, cioè quale parte vi avesse la scultura e quale la pittura.

Alla fine del Quattrocento è databile la Madonna dormiente, ora conservata nello scurolo della basilica, e composta di un corpo ligneo abbozzato, con testa e mani finemente scolpite e dipinte e rivestito di stoffe. La figura si attaglia al "mistero" della *Dormitio* e si colloca, ad un alto livello qualitativo, nella produzione assegnata al giovane Gaudenzio<sup>55</sup>: talché il racconto della prodigiosa guarigione di Agnese Botta dinanzi all'«immagine de la Madona» fornito dagli agenti della Comunità di Varallo al duca Ludovico nel 1498 ben può confermare a quell'epoca la presenza di questa figura nella cappella. Si è supposto che in origine le figure degli Apostoli disposte attorno alla Madonna giacente fossero dipinte sulla parete ricurva del vano, con una soluzione simile a quella che si ritrova a Bellinzona in una cappella della chiesa francescana di Santa Maria delle Grazie, dedicata al Transito della Vergine e in antico fornita di una statua della Madonna giacente su di un piano a guisa di cataletto o di tumulo, statua che probabilmente replicava quella di Varallo<sup>56</sup>. Peraltro, si potrebbe sospettare che a Varallo l'interpretazione del momento del "mistero" rappresentato nella cappella in questione, obliterando il racconto di origine apocrifa e consolidandosi nel senso dell'Assunzione corporea di Maria, desse luogo, col tempo, a qualche trasformazione. Là dove il *Tractato* del 1514 lascia scorgere «l'alma in ciel con grande honore/ da seraphin portata in gran splendore», la *Descrizione* del Sesalli (1566)<sup>57</sup> dice che nella «fra tutte venerabil chiesa/ alla beata Vergine sacrata [...] come fu nel cielo ascesa/ da gli angelici chori accompagnata/ nell'alto alzarsi con molto splendore/ ha posta dotta mano di scultore»<sup>58</sup>. Ovvio è un ideale confronto con l'Assunta che Andrea e Battista da Milano intagliarono, tra il 1535 e il 1538, su disegno di Gaudenzio, per la cupola del santuario di Saronno<sup>59</sup>. Purtroppo la perdita della "chiesa vecchia" del Sacro Monte, distrutta nel 1773, non giova a risolvere il problema iconografico.

Un'efficace, illusionistica attualizzazione del "mistero" commemorato nel rispettivo luogo si dava nel Cenacolo, dove nei primi anni del Cinquecento si collocò un gruppo di quindici figure, realizzate con mani-

<sup>55</sup> S. Stefani Perrone, scheda in *Artisti del legno. La scultura in Valsesia dal XV al XVIII secolo*, a cura di G. Testori e Stefani Perrone, Borgosesia 1985, p. 252, data la Vergine giacente agli anni 1493-1498; E. Villata, *Gaudenzio Ferrari. Gli anni di apprendistato. Un avvio e un percorso*, in E. Villata, S. Baiocco, *Gaudenzio Ferrari, Gerolamo Giovenone*, Torino 2004, p. 68ss.

<sup>56</sup> L'affresco di Bellinzona, d'ambito gaudenziano, rappresenta peraltro l'accoglienza degli Apostoli sullo sfondo di un paesaggio aperto come se il trasporto funebre in quel momento fosse già arrivato alla valle di Giosafat ove si trova il Sepolcro della Madonna. Quanto alla cappella di Varallo, il Debiaggi, *Testimonianze mariane sul Sacro Monte delle origini*, in *Sacro Monte di Varallo Sesia. Quaderno di studio n. 5*, Sacro Monte di Varallo Sesia 1987, p. 23, ritiene che gli Apostoli descritti nel *Tractato* del 1514 fossero delle sculture. Il Villata, p. 94, n. 282 suppone invece che le statue viste dal vescovo Carlo Bascapè nella visita del 1593 e giudicate «ineptae factae», fossero state aggiunte in occasione delle trasformazioni subite dalla cappella nel corso del Cinquecento.

<sup>57</sup> *Breve descrittione del Sacro Monte di Varallo di Valsesia*, Novara, appresso Francesco Sesalli, 1566, fo. 13, riprodotta a confronto con l'edizione del 1570 da A. Durio, *Francesco Sesalli e la prima "Descrittione" del Sacro Monte*, in *Bollettino storico per la provincia di Novara*, XXI (1927), fasc. IV, pp. 379-396.

<sup>58</sup> Dalla visita del vescovo Carlo Bascapè al Sacro Monte, 24 settembre 1593 (Archivio Storico Diocesano Novara, Atti di visita, 19, c. 85r), risulta che la «capella est in ampla fornice rotunda [...] altare collocatum est sub laterna in summo fornice posita, unde lumen admittitur. Ab ea laterna pendet imago Virginis assumptae. Alia imago super altare Virginis dormientis in arca vitro causa [...] Circum circa statuæ Apostolorum ineptae factae». Quale che fosse l'originario significato della scena, il Bascapè, probabilmente, non l'avrebbe intesa e ammessa che come la pura e semplice Assunzione della Vergine, senza particolari riferimenti alle circostanze del transito di Maria come raccontate dalla leggenda d'origine apocrifa che in quel tempo suscitava le riserve, tra gli altri, di Giovanni Molano quanto all'iconografia e di Cesare Baronio negli *Annali ecclesiastici*. Cfr. E. Mâle, *L'art religieux de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, du XVII<sup>e</sup> siècle et du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris 1951, pp. 359ss.

<sup>59</sup> Cfr. A. Di Lorenzo, *Gaudenzio Ferrari e la cupola di Saronno*, in G. Ferrari e altri, *Il concerto degli angeli. Gaudenzio Ferrari e la cupola del Santuario di Saronno*, Cinisello Balsamo 1994<sup>2</sup>, p. 21.



chini lignei, rivestiti di panni, con teste, mani e piedi scolpiti, barbe e chiome di crine<sup>60</sup>. Cristo e gli apostoli sedevano attorno a una tavola quadrata, come nel racconto delle *Meditationes vitae Christi*, citato dal Caimi nel suo sermonario e certo ben noto a chi gli successe nell'impresa del Monte.

Invero, tra le descrizioni dei "misteri" fornite dal *Tractato* del 1514, alcune lasciano intendere come, pur sotto la direzione del continuatore dell'opera del Caimi, frate Francesco da Marignano, il sistema delle rappresentazioni originariamente basato sulla coincidenza tra i "misteri" e i rispettivi luoghi, ricalcati sulla topografia della Terra Santa, stesse evolvendo verso diversi esiti. Così, fuori di ogni tracciato imitativo della topografia gerosolimitana, entro la "Chiesa nera" che più tardi sarebbe stata occupata dal "mistero" delle tentazioni di Cristo e che reca graffiti datati dal 1501, il *Tractato*, nel capitolo XIII, presenta, con tratti di forte drammaticità, l'incontro tra Maria "pasmata" e il Figlio che tra la "turba ria" porta la croce: «Jesu in terra con lacerata faza /la matre alato trata per le brazza». Un tale incongruo inserimento è forse spiegabile colla mancanza di uno spazio compatibile con l'originario ordinamento "topomimetico" dei "misteri" e con l'esigenza di sistemare ad ogni modo una scena che nella pietà e nell'iconografia tra il Quattro e il Cinquecento assumeva una sua particolare rilevanza nell'ambito delle meditazioni sulla Passione di Cristo. Ma a Varallo non era stata prevista una sequenza di cappelle rispondenti alla Via Dolorosa<sup>61</sup>, in cui lo Spasimo di Maria avrebbe trovato la sua più pertinente collocazione. Allora, fossero o no consapevoli di una tale carenza, coloro che provvedevano allo sviluppo del sistema evocativo del Sacro Monte, avuto riguardo al procedere della visita dopo il complesso dei "misteri" della Natività, collocarono la cappella dedicata allo spasimo di Maria, partecipe della passione del Figlio, là dove poteva rappresentare una commovente introduzione ai "misteri" della Passione rappresentati nella parte alta del Monte. Una premessa intesa a produrre l'immedesimazione del pellegrino nei sentimenti della Madonna in quanto partecipe della passione di Cristo era in certo modo già ravvisabile lungo il sentiero che saliva al Sacro Monte dove, secondo il capitolo II del *Tractato*, in un'«ampia capeleta», poi detta della Posa, si vedeva Maria che «penosa, dolorata inquieta» pensava alle sofferenze e alla morte del Figlio: una libera reminiscenza del sito alle falde del Monte degli Olivi in cui a Gerusalemme si commemorava una sosta della Vergine durante il suo quotidiano peregrinare sui luoghi in cui si era svolta la passione di Gesù.

In un altro caso è invece evidente l'intento di situare un episodio non specificamente previsto nel primitivo sistema topografico in un rapporto di congruenza narrativa o drammatica coi "misteri" ivi localizzati. Sotto la roccia deputata a rappresentare il Calvario lo spazio della cappella della Pietra dell'Unzione era stato diviso per raffigurare in un affresco attribuito al giovane Gaudenzio Ferrari, intorno al 1505, la Vergine che con Giovanni e le Pie Donne assiste alla crocifissione alzando lo sguardo verso la sommità della roccia mentre i soldati si disputano ai dadi le vesti di Cristo. In seguito, in quello spazio, secondo il capitolo XIV del *Tractato*, si dovette rappresentare, dinanzi ai personaggi rappresentati nell'affresco, con un mutamento di significato della scena, Gesù che spogliato delle vesti viene condotto alla croce: «con una corda al colo da ribelo/ come un latron menato il sacro agnelo». Il gruppo ligneo del Cristo e del manigoldo che lo conduce sussiste nella seicentesca cappella 32, della Salita al Pretorio, ed era già dato a Gaudenzio dalla *Descrizione* del Sesalli (1566)<sup>62</sup>.

Nel 1514, il visitatore, salito sul Calvario, vi avrebbe trovato una rappresentazione del Cristo crocifisso tra i due ladroni «con Magdalena ai piedi de la croce/ qual mira il Creator in pena atroce». Ivi accanto, a mezzogiorno del Calvario, sempre secondo il *Tractato* del 1514, e le successive descrizioni cinquecentesche, in una cappella che il proemio al *Libro dei Misteri* dell'Alessi denomina "della Tramortita", si vedeva la Madonna «in tera collocata/ acompagnata l'una l'altra Maria/ piangendo la morte del caro figliolo/ quivi cascata per estremo

<sup>60</sup> Per la realizzazione delle sculture nelle cappelle di Varallo tra la fine del Quattrocento e l'età barocca cfr. C. Debiaggi, *Evoluzione della scultura al Sacro Monte di Varallo: tecniche e materie*, in *Terra Santa e Sacri Monti*, cit., pp. 73-80.

<sup>61</sup> In effetti il "mistero" corrispondeva a una delle stazioni della Via Dolorosa di Gerusalemme, ma come ha dimostrato il Debiaggi, *Sulla presunta Via Dolorosa al Sacro Monte di Varallo*, cit., nella Nuova Gerusalemme del Caimi non poteva esservi traccia dei luoghi corrispondenti a quel percorso.

<sup>62</sup> Cfr. Debiaggi, *Nuovi apporti*, cit., p. 13; S. Stefani Perrone, *Artisti del legno*, cit., p. 242, con datazione agli anni 1510-1514.

dolo». Dal sito corrispondente nella topografia della basilica di Gerusalemme (la cappella dei Franchi) posta a mezzogiorno del Calvario, secondo la tradizione, Maria e Giovanni avrebbero assistito alla Crocifissione. In fine, verso il 1520, Gaudenzio svolgendo entro la cappella all'uopo costruita o ristrutturata sulla roccia più alta del Sacro Monte, il gran teatro del Calvario con un ampio schieramento di figure modellate in terra cotta, a pieno rilievo, e vivacemente dipinte, avrebbe tenuto conto della preesistente cappella della Tramortita, per introdurre sulla scena, con notevole innovazione iconografica e straordinaria invenzione drammatica, dal lato di mezzogiorno, cioè da destra, la Madonna, che sostenuta e trattenuta da due pie donne si protende con un grido disperato verso il Figlio morto sulla croce, e presso di lei il discepolo Giovanni<sup>63</sup>.

Nel gruppo dei siti rispondenti alla grotta della Natività e agli episodi dell'Adorazione dei Magi e della Circoncisione, con un intervento progressivo probabilmente già avviato verso il 1514 Gaudenzio ambienta i rispettivi misteri sulla base delle localizzazioni date dalla topografia della basilica di Betlemme e dalle tradizioni connesse. Fuori, sul lato di mezzanotte, vi doveva già essere rappresentato, forse con un affresco, l'arrivo dei Magi, non senza considerazione per la tradizione fissata nella basilica betlemita, secondo la quale costoro avrebbero preparato i loro doni appunto in coincidenza con un altare situato a settentrione della grotta; in seguito, verso il 1519<sup>64</sup>, sullo stesso lato, con un'apertura praticata nella parete settentrionale della grotta si innestò una cappella esterna, comunicante con l'ambiente della Natività e destinata ad ospitare l'arrivo del corteo dei Magi, che fu rappresentato da Gaudenzio Ferrari con statue policrome su di uno sfondo pittorico vivacemente movimentato. Il visitatore si accostava dapprima alla scena e poi, per così dire, precedeva i Magi entrando nell'ambiente della Natività. Qui si immedesimava nei due momenti rappresentati e si introduceva psicologicamente tra i pastori nel Presepio. Quindi, se attento all'atteggiamento delle figure, percepiva un collegamento improvviso, di carattere teatrale, con quanto accadeva fuori dell'ingresso. Infatti, con un moto che è appena accennato nel passo corrispondente delle *Meditationes vitae Christi* e giunge per amplificazioni successive all'interpretazione di Gaudenzio, la Madonna si distoglie dalla contemplazione del Bambino che giace nella mangiatoia per volgersi turbata verso la comitiva che sta per entrare<sup>65</sup>.

Nel crescere del Sacro Monte sopra ed oltre l'impianto originario si manifestano e si intrecciano dunque due tendenze: il mantenimento della coincidenza dei "misteri", pur arricchiti da svolgimenti rappresentativi, coi rispettivi luoghi imitati dalla sacra topografia della Terra Santa, e la creazione di percorsi tra i "misteri" così localizzati, con l'inserimento di nuovi "misteri" ispirato a mere esigenze espositive. Con l'affermarsi della seconda tendenza procede un nuovo ordinamento non vincolato alle originarie premesse "topomimetiche" ma conforme alle ragioni di uno svolgimento d'indole eminentemente teatrale, quale era tradizionalmente presentato dall'assetto delle sacre rappresentazioni, per "mansiones" e "loci" scenici funzionali alla rappresentazione degli eventi.

A confronto con gli sviluppi del Sacro Monte di Varallo l'organizzazione della Gerusalemme di San Vivaldo appare più rigorosamente legata all'impianto "topomimetic", e situa i vari "misteri", molto più numerosi che a Varallo, entro strutture architettoniche imitative o alludenti ai prototipi gerosolimitani. L'evocazione dei "misteri" è affidata per lo più a rilievi in terracotta policroma integrati da sfondi dipinti. Se in alcune cappelle la consistenza delle figure pare proporre gli eventi in una dimensione evocativa ancor distinta da quella in cui

<sup>63</sup> L'insolito, drammatico distanziamento della Madonna dalla croce del Figlio è rilevato da P. De Vecchi, *Annotazioni sul Calvario del Sacro Monte di Varallo, fra Rinascimento, Manierismo e realtà*, in *Scritti di storia dell'arte in memoria di Anna Maria Brizio*, a cura di P. C. Marani, Firenze 1984, pp. 115-116. Il De Vecchi fornisce in tale contributo un'interessante interpretazione della percezione che delle figure della cappella dovevano avere i pellegrini. Ulteriori osservazioni su tale argomento, in parte qui riprese, ho avuto modo di esporre in *Sulle tracce degli antichi visitatori: percorsi e graffiti*, in *Gaudenzio Ferrari. La Crocifissione del Sacro Monte di Varallo*, cit., pp. 65-73.

<sup>64</sup> La memoria sul *Principio e progresso della fabbrica del Santo Sepolcro di Varallo*, già citata, ricorda che «nel 1519, avendosi principiato la capella delli tre Re Magi il guardiano del monastero usurpò e tolse per lui scuti duecento d'oro, qual gli forno datti in Milano dalli fondatori d'essa cappella delli tre Magi per compir detta cappella».

<sup>65</sup> Come ho precisato in *Da Bernardino Caimi a Gaudenzio Ferrari*, cit., p. 259, un esito di tale sviluppo narrativo è reperibile nel *Mariale* (Milano, 1492 e 1493) del predicatore francescano Bernardino de Bustis, contemporaneo e amico del Caimi.

si muove il visitatore, in altre (la *Flagellazione*, *l'Incoronazione di Spine*, *l'Ecce Homo*), i personaggi resi in forte oggetto con effetti di profondità prospettica avanzano nello spazio coinvolgendo emotivamente lo spettatore in un modo più vicino a quello che si doveva dare nell'assetto originario delle cappelle di Varallo. In alcuni casi, segnatamente là dove i misteri sono rappresentati con rilievi più articolati o statue a tutto tondo, la regia di San Vivaldo interpreta alcuni temi e momenti dei "misteri" con soluzioni fortemente suggestive date dalla struttura e dalla disposizione dei luoghi. In tal senso si può cogliere, per episodi singoli, una certa consonanza rispetto all'ispirazione delle cappelle di Varallo, come nel realistico Cristo morto giacente nella piccola cella del Sepolcro. Così, nel raccolto spazio della cappella dedicata all'apparizione del Cristo risorto alla Maddalena l'evento, sospeso tra la trepida commozione della donna e il sereno distacco del Maestro, è rappresentato dalle due figure a tutto tondo con atteggiamenti che possono ricordare quelli del gruppo che fu modellato da Gaudenzio per la corrispondente cappella di Varallo e che conosciamo attraverso un'illustrazione xilografica di Gioacchino Teodorico Coriolano inserita nelle *Brevi considerazioni sopra li Misteri del Sacro Monte di Varallo* di Giovanni Giacomo Ferrari (Varallo 1612). Ancora, il Calvario di San Vivaldo traduce in un'articolazione spaziale di forte presa suggestiva, i dati desunti dalla situazione del Calvario nella basilica di Gerusalemme: una scala laterale sale al piano della cappella dove le tre croci coi corpi a tutto tondo di Cristo e dei ladroni sono elevate sopra la folla dipinta dei cavalieri e dei soldati<sup>66</sup>. Da un livello più basso, corrispondente alla gerosolimitana cappella dei Franchi e quindi alla cappella varallese della Tramortita, la Madonna, Giovanni e le pie donne, raffigurati a rilievo, guardano dal basso attraverso un'apertura verso la scena della Crocifissione: dunque una distribuzione dei personaggi, in un certo senso drammatica, alquanto simile, nello sfruttamento degli spazi e dei dislivelli riproducenti i luoghi gerosolimitani, a quella che si doveva trovare sul Calvario di Varallo, in un momento precedente la realizzazione della grande cappella gaudenziana. Si può quindi supporre tra Varallo e San Vivaldo un riflesso di idee e di esperienze che va ben oltre l'impianto "topomimetico" dei rispettivi complessi.

A Varallo l'inserimento di altri "misteri" nel corso del Cinquecento avrebbe finito per confondere l'impianto originario, la cui conformità colla topografia dei Luoghi santi, pur ancora enunciata come un luogo comune dalla letteratura concernente il Sacro Monte, in realtà non era più compresa nei suoi termini effettivi. Galeazzo Alessi, nel *Libro dei Misteri* composto tra il 1565 e il 1570 su incarico dei d'Adda (che erano succeduti agli Scarognini nel patronato sulla fabbrica del Sacro Monte), delineando una completa riforma del complesso, prevede una Gerusalemme composta di ideali, preziose tipologie architettoniche, entro la quale il visitatore viene condotto a contemplare gli eventi della vita e passione di Cristo lungo un itinerario espositivo continuo. Sulla traccia del *Libro dei Misteri* nuove cappelle sono aggiunte negli anni Settanta e Ottanta del Cinquecento; ma una ben diversa, più severa riforma, è meditata da Carlo Borromeo che per delega pontificia si occupa delle controversie perduranti tra la comunità francescana e i fabbricieri laici di Varallo ed insieme frequenta in più occasioni il Sacro Monte per esercizi di meditazione condotti, nel 1578, con l'assistenza del gesuita Francesco Adorno. Il sussidio che le rappresentazioni offerte dalle cappelle possono offrire per un'efficace "composizione di luogo" secondo il modello ignaziano e gli effetti che esse possono indurre sia in soggetti di esigente spiritualità, sia nel sentire religioso dei comuni fedeli, come strumenti ben regolati di catechesi popolare, inducono il Borromeo, durante il suo ultimo soggiorno a Varallo nell'ottobre del 1584, a pensare di «porre qualche ordine alla fabbrica che tutta via si va facendo sopra esso monte, parendogli molto confusi i misterii»<sup>67</sup>. La bolla del 30 maggio 1587 che Sisto V emana per

<sup>66</sup> G. Ferri Piccaluga, *Le immagini di San Vivaldo*, in *Gli abitatori immobili*, cit., p. 38, scorge nello sfondo dipinto della Crocifissione (coi cavalieri incombenti e gli sgherri assiepati tra le croci) non pochi elementi stilistici ed espressivi che «ricondono all'opera e alla personalità del Sodoma», attivo a Monteoliveto e nel senese, quale possibile tramite di un rapporto tra la Gerusalemme di San Vivaldo e il Sacro Monte di Varallo. In effetti si può pensare, come a un comune ascendente, alla Crocifissione affrescata dallo Spanzotti in San Bernardino a Ivrea, certo conosciuta dal Sodoma e mai dimenticata da Gaudenzio. La funzione degli sfondi affrescati nelle cappelle di San Vivaldo, che là dove è ancora percepibile conferisce profondità ed evidenza suggestiva alle figure plastiche, è accostata al rapporto di integrazione tra pittura e scultura quale si presenta nel Sacro Monte di Varallo da I. Wendelholm, *Bild und Behührung. Skulptur und Malerei auf dem Altar der italienischen Frürenaissance*, München-Berlin 2006, pp. 89-93.

<sup>67</sup> Cfr. A. Stoppa, *I quattro pellegrinaggi di San Carlo al Sacro Monte di Varallo*, in *Da Carlo Borromeo a Carlo Bascapè. La pastorale di*

la riforma del Sacro Monte su istanza di Cesare Speciano, seguace del Borromeo e vescovo di Novara, nonché di padre Francesco Panigarola, il predicatore francescano preferito da Carlo, incarica il vescovo di sorvegliare l'amministrazione del Santuario, curare «che gli oratori, le immagini, e i misteri della passione del nostro Signore Gesù Cristo, secondo la verità della storia evangelica, siano accuratamente fatti, rappresentati e collocati nel loro ordine, e, convocando e consultando uomini prudenti ed esperti di tali cose, stabilire il luogo, i modi e la forma della fabbrica degli edifici, degli oratori e delle sacre immagini». Carlo Bascapè, già segretario di Carlo Borromeo e suo biografo, divenuto nel 1593 vescovo di Novara, si impegna assiduamente colla scorta di quelle disposizioni a condurre una radicale riorganizzazione del sistema delle cappelle<sup>68</sup>. Con ricorrenti sopralluoghi, ripetute istruzioni e soluzioni costruttive da lui ideate, realizza, nonostante i limiti e i condizionamenti del suolo disponibile, un itinerario chiaro e continuo tra i "misteri" che si moltiplicano nella parte alta del Monte. Per le nuove cappelle il Vescovo invia ai fabbricieri degli "ordini" particolareggiati in cui le scene dei "misteri" sono descritte con la disposizione, la mimica e i costumi dei personaggi; i fabbricieri forniscono quindi al vescovo un abbozzo secondo le sue istruzioni e dopo la sua approvazione stipulano le alloggiamenti cogli artisti esecutori, che il Bascapè raccomanda di scegliere con attento riguardo alle loro capacità. Colle sue istruzioni il Bascapè vuole realizzare una verosimile rappresentazione dei fatti evangelici, secondo criteri di fedeltà esegetica al testo sacro e di controllato realismo, nei quali si rispecchia una cultura legata alla tradizione borromaica ma anche una consonanza colle idee espresse da Gabriele Paleotti nel suo trattato sulle immagini sacre (Bologna 1582). Le opere del "pio Gaudenzio", in particolare la cappella del Calvario, vengono additate non solo come modelli ideali per lo stile delle rappresentazioni ma anche per la ripresa di elementi e tipologie tali da rendere ben percepibile la continuità delle azioni raffigurate. Anche le visuali secondo cui gli scenari dei "misteri" devono essere contemplati vengono accortamente dirette tramite le aperture delle grate lignee disposte a protezione di sculture e pitture. I programmi così elaborati trovano, di là dagli interventi del Bascapè, un'efficace, coerente realizzazione grazie sia all'attenzione dedicata dai suoi successori nell'episcopato novarese, sia al consentaneo impegno espressivo e narrativo di una schiera di artisti di cultura complessa, quali Giovanni Wespignino originario di Dinant, i lombardi Michele Prestinari, Fiamminghini, Morazzone, nonché i valesiani fratelli d'Enrico: lo statuario e architetto Giovanni, Melchiorre pittore e plasticatore ed Antonio detto il Tanzio che già media l'esperienza caravaggesca. Varallo diviene così il laboratorio di un linguaggio, o meglio di modalità di attualizzazione dei "misteri", che si propagano largamente in altri Sacri Monti e consimili "teatri della pietà".

Attraverso la vicenda ora considerata per il santuario di Varallo si configurano dunque alcuni lineamenti essenziali della pur variabile tipologia dei Sacri Monti<sup>69</sup>, che non solo tramite la frequentazione del santuario valesiano, ma anche grazie ad altre mediazioni (fra cui, l'agiografia e l'iconografia attorno a Carlo Borromeo) si diffonde per via di imitazione e di emulazione nell'area alpina ed anche più lontano. La loro geografia non configura propriamente, e soltanto, come pur si sostenne, una sorta di pianificata linea di resistenza disposta dalla Chiesa

*Carlo Borromeo e il Sacro Monte di Arona*, Atti della giornata culturale (Arona 1984), Novara 1985, pp. 57-80; P. G. Longo, *Il Sacro Monte di Varallo nella seconda metà del XVI secolo*, ibid., pp. 81-182; G. Gentile, *Il Sacro Monte di Varallo nella pietà di Carlo Borromeo. Sviluppi spirituali e catechetici di una tradizione devozionale*, in *Bollettino Storico per la prov. di Novara*, LXXVI (1985), 1, pp. 201-227, riprodotto in *Quaderno di studio n. 2*, Sacro Monte di Varallo Sesia, 1985.

<sup>68</sup> P. G. Longo, "Un luogo sacro... quasi senz'anima". *Carlo Bascapè e il Sacro Monte di Varallo*, in *Carlo Bascapè sulle orme del Borromeo. Coscienza e azione pastorale di un vescovo di fine Cinquecento*, Atti dei convegni di Novara, Orta e Varallo Sesia (1993), Novara 1994, pp. 369-426; G. Gentile, *Gli interventi di Carlo Bascapè nella regia del Sacro Monte di Varallo*, ibid., pp. 427-490; S. Langè, G. Pacciarotti, *Barocco alpino. Arte e architettura religiosa del Seicento: spazio e figuratività*, Milano 1994, pp. 53ss.

<sup>69</sup> Sul fenomeno dei Sacri Monti, le tipologie e la diffusione, cfr. S. Langè, *Sacri monti piemontesi e lombardi*, Milano 1967; V. Comoli Mandracci, *Sacri Monti e territorio in ambito piemontese e lombardo*, in *Cronache economiche*, 1975, fasc. 5-6, 11-12; F. Fontana, P. Sorrenti, *Sacri Monti. Itinerari di devozione tra architettura figurativa e paesaggio*, Biella 1981; G. Testori, G. Frangi, D. Bianco, *Sacri Monti delle Alpi*, Milano-Bergamo 1982; *La "Gerusalemme" di San Vivaldo e i Sacri Monti in Europa*, cit.; *Sacri monti. Devozione, arte e cultura della Controriforma*, a cura di L. Vaccaro, F. Riccardi, Milano 1992; *Conservazione e fruizione dei Sacri Monti in Europa*, Atti del convegno di Domodossola 1992, Torino 1995; S. Langè, G. Pacciarotti, *Barocco alpino*, cit.; *Terra Santa e Sacri Monti*, a cura di M. L. Gatti Perer, cit.; G. Landgraf, *Die Sacri Monti im Piemont und in der Lombardei zwischen Wirklichkeitillusion und Einbeziehung der Primärrealität*, Frankfurt a. M. 2000; *Atlante dei Sacri Monti, Calvari e Complessi devozionali europei*, a cura di A. Barbero, cit.; *Atlante dei Sacri Monti prealpini*, a cura di L. Zanzi e P. Zanzi, Milano 2002; *I Sacri Monti nella cultura religiosa e artistica del Nord Italia*, a cura di D. Tuniz, Cinisello Balsamo 2005.



della Controriforma lungo le Alpi contro la penetrazione della Riforma nei paesi cattolici, sebbene alcuni vescovi incentivassero e disciplinassero siffatte istituzioni della pietà popolare, anche nei loro apparati rappresentativi, ed in genere l'autorità ecclesiastica fosse coinvolta nel loro sviluppo. In effetti, l'impianto dei prototipi precedette alquanto l'epoca della Controriforma e si connetteva con movimenti e tendenze operanti tra gli ordini religiosi, in certi ambienti ecclesiastici e nel vissuto religioso dei laici al trapasso tra ultimo Medioevo e prima Età moderna<sup>70</sup>. Nel movimento complesso che produsse i Sacri Monti, anche prima dell'azione pastorale di vescovi come Carlo Borromeo e i suoi seguaci, dediti alla cristianizzazione e alla ritualizzazione della vita delle popolazioni loro affidate – in particolare nelle aree periferiche e di confine, non senza ovvie preoccupazioni per i contatti coi paesi protestanti favoriti da transiti, scambi, migrazioni stagionali – confluirono più antiche propensioni devozionali e spirituali (tra le quali la “drammatizzazione affettiva” cui si ispirano a vari livelli la pietà e l'immaginario religioso in un'evoluzione che trapassa dal Medioevo al Barocco). Con l'impegno e la cultura dell'ordine francescano (quale diretto promotore o divulgatore tramite la predicazione) ed anche di altri ordini (i canonici regolari), concorsero l'iniziativa e il contributo di comunità locali, di famiglie, di singoli fedeli, per non dire del “patriottismo religioso”, di città, di borgo, di valle e persino di stato, che operando attorno ai propri santuari ne incrementò gli apparati devozionali.

Il modello “topomimetico” rappresentato dall'originario Sacro Monte di Varallo si ritrova, verso il 1515, ripreso e sviluppato in forma ancor più sistematica e allargata nell'impianto della Gerusalemme di San Vivaldo in Val d'Elsa. Probabilmente, non senza il contributo della cultura di cui erano latori i francescani, raggiunge nello stesso torno d'anni il “grand voyage” di Romans. A Varallo si guarda anche da Torino, quando, nel 1520, sollecitati dall'arcivescovo Claudio Seyssel, gli agostiniani offrono alla città di officiare la chiesa di Nostra Signora di Superga e di erigere sul colle dei “misteri del Santo Sepolcro”, poi non realizzati<sup>71</sup>.

Ma il Sacro Monte valesiano nelle sue trasformazioni offre anche il paradigma di una sequenza di “misteri” che si svolge attraverso una serie di cappelle lungo un percorso, almeno in parte ascendente. Presso il santuario di Santa Maria del Monte a Varese si realizza, a partire dal 1530, su di «una cima di monte» una cappella in cui si vede «il sacro misterio, quando nostro Signore portò la croce al Monte Calvario. Dopo si ascendono ancora molti gradi, e si trova una gran capella dove si vede tutto il misterio della Passione di nostro Signore, e da l'altro canto si vede il sacro misterio del nostro Signore disteso morto con le sante Marie. E tutte sono figure di rilievo che paiono vive»<sup>72</sup>. A Torino la costruzione di una serie di cappelle dedicate ai «santi misteri della vita di Nostro Signore» della Passione è prevista nel 1589 accanto a una nuova via di accesso alla chiesa di Santa Maria del Monte dei cappuccini<sup>73</sup>. A una chiesa dedicata alla Madonna degli Angeli, o della Porziuncola, con cripta del Santo Sepolcro doveva far capo una serie di cappelle coi “misteri” della vita di san Francesco e della Madonna nel complesso che il francescano Paolo da Treviglio tenta di realizzare a Masserano tra il 1598 e i primi anni del Seicento<sup>74</sup>.

L'evocazione dei luoghi di Terra Santa poteva configurarsi in sistemi meramente simbolici, come nel vasto progetto della “Novella Gerusalemme o sia Palestina del Piemonte detta di San Carlo a Graglia”<sup>75</sup> (ben cento cappelle dei “misteri” della vita di Cristo) esposto dal canonico vercellese Nicola Velotti in un libretto edito a Milano nel

<sup>70</sup> Mi riferisco in proposito alle considerazioni e ai motivi svolti da D. Zardin, *I Sacri Monti e la cultura religiosa e artistica dell'Italia moderna*, in *I Sacri Monti nella cultura religiosa e artistica del Nord Italia*, cit., pp. 43-70.

<sup>71</sup> P. G. Longo, *I “Misteri del S. Sepolcro” sul colle di Superga presso Torino (1520): note sulla fortuna del Sacro Monte di Varallo*, in *Sacri Monti. Devozione, arte e cultura*, cit., pp. 379-380.

<sup>72</sup> P. Morigia, *Historia dell'origine della gloriosa Madonna del Monte, sopra Varese*, Milano 1594, citato in S. Colombo, *Sculture dei Sacri Monti sopra Varese*, Gavirate 2002, p. 106.

<sup>73</sup> Non pare che tale disegno avesse seguito. Cfr. *Pagine inedite sul Monte dei Cappuccini*, a cura di P. G. Isella e M. Lanza, Torino 1991, p. 147.

<sup>74</sup> V. Barale, *Il principato di Masserano e il marchesato di Crevacuore*, Biella 1987, pp. 251ss.

<sup>75</sup> G. C. Sciolla, *Il Biellese dal Medioevo all'Ottocento*, Torino 1980, pp. 198ss.; S. Langè, *Il “Libro dei progetti” presso il Santuario di Graglia nel Biellese in il disegno di architettura*, 3, pp. 66-72; G. C. Sciolla, *La novella Gerusalemme o sia Palestina del Piemonte detta di S. Carlo. L'album di disegni diversi antichi dell'archivio del Santuario di Graglia*, in *Memoria del Tempo. Tesori di carta al chiosstro*, a cura di F. Malaguzzi, Biella 1998, pp. 175-180.

1623. Sullo sfondo del previsto Sacro Monte, le montagne biellesi erano fantasiosamente identificate col Libano, il Carmelo, l'Oreb, il Sinai, il Tabor e l'Hermon. Il complesso doveva snodarsi lungo itinerari ascendenti, intitolati rispettivamente ai "misteri" dell'incarnazione e dell'infanzia (le "montagne della Giudea"); alla predicazione e ai miracoli (nelle aree dette "Galilea", "Betania" e "Gerusalemme"); alla Passione (tra Gerusalemme, il "monte Sion" e il "Calvario" dove era prevista la chiesa maggiore); alla Resurrezione e ai "misteri" gloriosi (del "Sion" e dell'"Oliveto"). E non doveva mancare, sull'esempio di Varallo, una fontana designata come «le cinque fonti del Salvatore». In ambito europeo, e tipicamente nei "Calvari" polacchi<sup>76</sup>, l'evocazione dei luoghi della Vita e della Passione di Cristo si poté articolare sia in una più o meno sistematica riproduzione topografica, sia in una rappresentazione simbolica. Il Kalwaria Zebrzydowska, fondato presso Cracovia nell'anno 1600, riflette nel suo impianto la ricostruzione congetturale dell'antica Gerusalemme elaborata da Christiaan Adrichomius nei suoi trattati, *Jerusalem sicut Christi tempore floruit* (Colonia, 1584) e *Theatrum Terrae Sanctae* (Colonia, 1590). Invece nella Nowa Jerozolima di Gora, presso Varsavia, fondata nel 1670, il riferimento alla santa Gerusalemme (comprendente chiese e conventi) si configura in termini astratti e allusivi. Tali santuari, peraltro, conobbero una frequentazione e una fruizione consimili: ancora nei nostri giorni le processioni del giovedì e del venerdì santo svolgono tra le cappelle una sorta di sacra rappresentazione delle "stazioni" della Passione.

La tipologia dei Sacri Monti si adattò anche a pratiche di devozione consistenti nel contemplare e seguire mentalmente la "via dolorosa" percorsa a Gerusalemme da Gesù salendo al Calvario. Il *Mont Valérien*, fondato nel 1633, presso Parigi sulla collina di Suresnes, consta di una serie di stazioni, in forma di cappelle, iniziante dal Getsemani e culminante nella roccia del Calvario<sup>77</sup>. In ambiente italiano la devozione della Via Crucis sviluppata dai francescani durante il '600<sup>78</sup>, e più tardi definita nella serie delle quattordici Stazioni promossa da Leonardo da Porto Maurizio, improntò per tempo il monte Calvario di Domodossola<sup>79</sup>, la cui costruzione fu promossa da due predicatori cappuccini nel 1656: il progetto iniziale prevedeva una serie di «cappelle delle undici stazioni rappresentanti li "misteri" seguiti in questo doloroso cammino». Il vescovo di Novara Giulio Maria Odescalchi, detta nel 1658 per la fabbrica di Domodossola ordini simili a quelli che emana per Varallo: per il buon esito dell'opera le cappelle vanno fatte «solo col fine (che) debbono servire per ricettacolo et conserva de' misteri, che dentro vi si rappresenteranno con statue e pitture per eccitare la devozione de' concorrenti». Le barocche cappelle delle stazioni (portate a quattordici nel secolo XVIII) si dispongono lungo una "via sacra" a tornanti, che risale il pendio boscoso sino alla chiesa principale, dedicata alla santa Croce e contengono spettacolari rappresentazioni eseguite da Dionigi Bussola, Giuseppe Rusnati ed altri scultori lombardi.

A Montà d'Alba, alla cappella del Santo Sepolcro costruita su pianta ottagonale sulla sommità di una collina tra valli boschive, e già citata in un documento del 1625, si aggiunge nel 1775 una Via Crucis, con piloni affrescati, poi sostituita da cappelle nel XX secolo. Sul monte Addolorato di Brissago<sup>80</sup> si costruisce nel 1767, come ragguglia la cronaca di un rettore cappuccino, «secondo l'usato in molti luoghi della Germania, una prospettiva quasi a modo di cappella, rappresentante il Calvario». A questa fa capo la Via Crucis, ormai portata alla sua sequenza definitiva, con una serie di edicole affrescate negli anni 1775-1776, comprendente una cappella con un gruppo plastico della Flagellazione. Ancora nel '700 una Via Crucis di quattordici cappelle viene eretta dai francescani attorno alla sommità dell'altura su cui sorge l'antico santuario mariano di Belmonte nel Canavese. Nella chiesa parrocchiale di Cervenò in Val Camonica la serie delle stazioni della Via Crucis si svolge ai lati di una sorta di scala

<sup>76</sup> J. Smosarski, *Il Theatrum del "Monte Sacro"* in *Due casi paralleli*, cit., pp. 11-20; Id., *Kalwaria Zebrzydowska come spazio teatrale*, in *La "Gerusalemme di San Vivaldo"*, cit., pp. 163-172; A. Mitkowska, *La distribuzione geografica e tipologica dei Sacri Monti europei*, in *Conservazione e fruizione*, cit., pp. 57-62; Ead., *Tipologie dei Calvari polacchi*, in *Linee d'integrazione e sviluppo all'Atlante dei Sacri Monti Calvari e complessi devozionali europei*, Atti del convegno internazionale di Varallo (aprile 1996), a cura di A. Barbero ed E. De Filippis, Ponzano Monferrato 2006, pp. 165-174.

<sup>77</sup> Per la relazione tra il *Mont Valérien* e i Sacri Monti, cfr. S. Schama, *Paesaggio e memoria*, Milano 1995, pp. 449-452.

<sup>78</sup> Per la Via Crucis del convento francescano di Monteripido a Perugia, costruita tra il 1633 e il 1636 con edicole affrescate, cfr. G. Casagrande, *Una devozione popolare: la Via Crucis*, in *Francescanesimo e società cittadina. L'esempio di Perugia*, a cura di U. Nicolini, Perugia 1979, pp. 265-288.

<sup>79</sup> T. Bertamini, *Il Sacro Monte Calvario di Domodossola*, in *Oscellana*, X (1980), fasc. 2.

<sup>80</sup> V. Gilardoni, *I monumenti d'arte e di storia del Canton Ticino*, II, *L'alto Verbano*, I, Basilea 1979, pp. 367-375.

santa, entro una galleria ascendente, ed è rappresentata da scene plastiche di un severo, desolato realismo, scolpite dal bresciano Bernardino Simoni tra il 1762 e il 1765<sup>81</sup>.

Nei paesi cattolici di cultura germanica la devozione della “via dolorosa” si sviluppa, con modalità diverse da quelle della Via Crucis francescana, in serie di stazioni di solito introdotte dal “congedo di Cristo dalla Madonna” e culminanti in un Calvario<sup>82</sup>. Tra i Kreuzwege dell’Alto Adige, prossimi alla tipologia germanica ma forse anche non estranei a un qualche riflesso dei Sacri Monti lombardo-piemontesi, appare particolarmente elaborato quello del Virgolo presso Bolzano, con gruppi lignei e una riproduzione del Santo Sepolcro inclusa nella chiesa sommitale<sup>83</sup>. Non lontano da Bolzano una serie di stazioni settecentesche sorge a Castelrotto<sup>84</sup>, verso il 1695, con integrazioni e rifacimenti settecenteschi, lungo un percorso che sale attorno all’altura del Kofel; le cappelle sono fornite di gruppi di espressività popolare e in alcuni casi rappresentano gli edifici di un’immaginaria Gerusalemme con un gusto teatrale che trova riscontro nei “presepi della Passione” prodotti nella stessa regione nel corso del Settecento.

Ma il prototipo valsesiano del Sacro Monte, nella sua configurazione più avanzata, ormai strutturata come sequenza di cappelle rappresentanti una serie di “misteri” consecutivi, conosce, per tempo, altre derivazioni, da quelli della vita della Vergine a serie agiografiche di fatti e miracoli. I riferimenti topografici alla Terra Santa, quando ricorrono, sono racchiusi entro le singole scene e non improntano l’impianto dei complessi. A Orta<sup>85</sup>, nel 1583, la locale comunità, verosimilmente indotta dalla predicazione di francescani provenienti da Varallo, fa voto di erigere, sul monte di San Nicolao in vista del lago, un monastero e delle cappelle, che nel 1587 si risolve ad affidare ai cappuccini. Il vescovo Carlo Bascapè, intervenendo sin dal 1593 a regolare la fabbrica del nuovo Sacro Monte con disposizioni e istruzioni simili a quelle che riguardano le cappelle dei “misteri” di Varallo, segue, in contatto con l’architetto, il cappuccino padre Cleto da Castelletto, la pianificazione complessiva, verifica di persona la chiara e comoda praticabilità dei percorsi e si preoccupa di far sistemare la strada che collega il lago colla Valsesia per agevolare ai pellegrini il passaggio dal Sacro Monte di Orta a quello di Varallo. Detta inoltre scrupolosamente i contenuti delle cappelle e sostiene a sue spese la costruzione della terza, dedicata alla *Rinunzia di san Francesco al mondo*. Entro i tempietti, disegnati da padre Cleto secondo moduli desunti dall’architettura del manierismo lombardo, così come a Varallo le scene, rappresentate da gruppi plastici, sono visibili dai portici o dai vestiboli, secondo studiate prospettive, attraverso grate intagliate. Alla raffigurazione dei “misteri” della vita di Francesco lavorano sin dall’inizio del Seicento artisti versati nelle imprese dei Sacri Monti: Cristoforo Prestinari, con la sua delicata interiorità, poi i fratelli d’Enrico con le risorse del loro realismo mimico e fisionomico ben sperimentato a Varallo, infine, nella seconda metà del secolo, con effetti di piena teatralità barocca, Dionigi Bussola e Giuseppe Rusnati.

<sup>81</sup> Sulle straordinarie scene plastiche, G. Testori, *Beniamino Simoni a Cerveno*, Brescia 1976.

<sup>82</sup> Una tale sequenza è rappresentata anche nelle cappelle del santuario di Banská Štiavnica (1744-1759) in Slovacchia. Si vedano in proposito i contributi di M. Čičo, M. Kalinová, S. Paulusová, Darina Arce in *Linee d’integrazione e sviluppo all’Atlante dei Sacri Monti*, cit., e degli stessi autori in *Kalvárie a Krížové cesty na Slovensku*, Bratislava 2002.

<sup>83</sup> E. A. Steinmair, *Heiliggrab-Denkmäler in Südtirol. Ursprung-Geschichte-Zusammenänge*, Kloster Neustift, Brixen 1993, pp. 289-366; L. Andergassen, *La chiesa del Santo Sepolcro sul Virgolo a Bolzano. Progetto architettonico e programma dell’affrescatura in relazione alle Vie Crucis dell’Alto Adige*, in *Bolzano nel Seicento. Itinerario di pittura*, Catalogo della mostra (Bolzano 1994), a cura di S. Spada Pintarelli, Milano 1994, p. 54; A. Bacchi, L. Giacomelli, *Altaristi e scultori nella Bolzano del Settecento*, in *Bolzano 1700-1800, la città e le arti*, Catalogo della mostra (Bolzano 2004), Cinisello Balsamo 2004, pp. 147-148; S. Spada, *Il Calvario di Bolzano e alcuni esempi in Alto Adige*, in *Linee d’integrazione e sviluppo all’Atlante dei Sacri Monti*, cit., pp. 147-152. Nella Via Dolorosa del santuario del Virgolo i gruppi lignei policromi di Georg Mayr e collaboratori (1684-1685), ora raccolti nella chiesa principale, rappresentavano nella sequenza originaria il *Congedo di Cristo dalla Madre*, *Gesù nell’orto degli ulivi*, *Gesù deriso* (due gruppi), la *Flagellazione*, l’*Incoronazione di spine*, *Gesù che porta la croce*. Su di un rilievo presso la chiesa fu realizzato il Calvario (1693). All’interno della chiesa altri gruppi di Georg Mayr posti su balconi a guisa di palchi, raffigurano *Pilato con Gesù e Barabba*, *Pilato si lava le mani*, *Cristo deriso*, *Ecce homo*. Nella cappella del Santo Sepolcro una statua lignea rappresenta il Cristo morto.

<sup>84</sup> P. Gleirscher, J. Nössing, L. Andergassen, *Der kofel in Kastelruth, Burgberg - Kalvarienberg*, Kastelruth 1990.

<sup>85</sup> G. A. Dell’Acqua, M. Di Giovanni Madruzzo, G. Melzi d’Eril, *Isola San Giulio e Sacro Monte d’Orta*, Torino 1977; *Il Sacro Monte d’Orta e san Francesco nella storia e nell’arte della Controriforma*, Atti del convegno di Orta San Giulio 1982, a cura della Regione Piemonte, 1985; E. De Filippis, F. Mattioli Carcano, *Guida al Sacro Monte di Orta*, Orta S. Giulio 1991; *Orta San Giulio. La Fabbrica del Sacro Monte. Conoscenza Progetto Restauro*, a cura di A. Marzi, Torino 1991; E. De Filippis, *Bascapè e il Sacro Monte di Orta*, in *Carlo Bascapè sulle orme del Borromeo*, cit., pp. 307-317.

Nello stesso torno d'anni in cui esordisce il progetto del Sacro Monte di San Francesco a Orta, il canonico lateranense Costantino Massino divisa per il santuario di Crea sui colli del Monferrato casalese, una serie di cappelle dedicate ai "misteri" della Vita di Maria<sup>86</sup>. Nell'illustrare il suo programma in un *Trattato* dedicato al duca di Mantova e Monferrato il Massino si riferisce esplicitamente al prototipo dei Sacri Monti: «sì come il Monte di Varali è circondato da molte cappelle ove si rappresentano i misterii del Signore, così questo di Crea [sarà] circondato di cappelle dove si rappresentano i misterii della Reina de' cieli». La sequenza delle cappelle che si snoda sui fianchi del colle dove sorge l'antico santuario della Madonna di Crea giunge a comprendere durante il '600 in diciotto cappelle i "misteri" della vita della Vergine. In una sequenza discendente di cappelle sono rappresentati vari Santi eremiti: un tema che si ritrova anche nelle cappelle annesse, a guisa di piccolo Sacro Monte, al santuario di San Giovanni di Andorno nel biellese<sup>87</sup>. Nelle rappresentazioni che abitano le più antiche cappelle di Crea motivi di consonanza col monte di Varallo sono sviluppati da artisti quali Giovanni Wespin, i Prestinari, il Moncalvo e i d'Enrico.

La devozione del Rosario, che nel tardo '500 conosce uno straordinario successo, si rispecchia nella serie delle cappelle dedicate ai Misteri mariani, la cui costruzione sul Sacro Monte di Varese, promossa dalle prediche del cappuccino Giovan Battista Aguggiari, viene avviata nel 1604<sup>88</sup>. Quattordici cappelle, di foggia straordinariamente variata ed elegante, su disegno dell'architetto Giovanni Bernascone si dispongono in snodi prospettici di grande valore paesaggistico, lungo una strada regia, pausata da archi trionfali, che sale all'antico santuario mariano in cui è rappresentato il quindicesimo mistero. Anche a Varese come a Varallo e ad Orta la fabbrica del Sacro Monte, sostenuta dalla città e dalle terre vicine, è favorita e regolata dall'autorità diocesana. Federico Borromeo detta verso il 1612 alcuni ordini sia per la gestione delle fabbrica, sia per la costruzione delle cappelle, affinché l'opera tutta produca «per quanto possibile il più grande diletto degli occhi, il rapimento degli animi e la contemplazione». Il cardinale dispone che si rediga un piano generale e che di ogni cappella si prepari il disegno, che deve essere esaminato dai deputati e sottoscritto dal prefetto generale delle fabbriche. Le cappelle «per la vaghezza dell'opera, non siino tutte d'una forma, ma nel disegno s'esprimino in pianta et elevato secondo più converrà a ciascun mistero». Delle figure si deve fare un disegno a cura del prefetto delle fabbriche, che poi va sottoposto all'arcivescovo e, se approvato, dev'essere ridotto in forma definitiva e in «modelli piccoli perché non si faccia errore nell'eseguire». Tutto il percorso, che deve accogliere e assecondare l'incedere delle processioni e dei devoti che in compagnie o singoli avanzano da un mistero all'altro, deve essere allietato dalla vegetazione, con piantamenti d'alberi «anche intorno alle capelle già fatte et neli luoghi disegnati da farsi, acciò il viaggio riesca più divoto e commodo a' peregrini». Per l'esecuzione delle scene plastiche, tra il 1609 e gli anni '80 del Seicento, si impegna una schiera di artisti: oltre al grande scultore milanese Marcantonio Prestinari, il fratello Cristoforo, Giovanni Wespin (il Tabacchetti), poi estesamente Francesco Silva, nonché nella grandiosa cappella della Crocifissione Dionigi Bussola<sup>89</sup>. I "misteri", che con effetti di ricercata spettacolarità occupano tutto lo spazio interno delle cappelle, possono essere contemplati dall'esterno, secondo variate visuali, attraverso aperture protette da piccoli portici.

Con una digressione dalla tematica dei Misteri mariani possiamo osservare che ad Arona il modello narrativo-agiografico esemplificato dal monte francescano di Orta e l'impianto a guisa di "via sacra" del monte mariano di Varese si combinano nell'invenzione di un nuovo Sacro Monte, dedicato a un santo moderno, Carlo Borromeo<sup>90</sup>. Il santuario doveva situarsi, secondo una consapevole strategia devozionale, sul tragitto dei pellegrini che si muo-

<sup>86</sup> A. Castelli, D. Roggero, *Crea. Il Sacro Monte*, Casale Monferrato 1989; *Sacro Monte di Crea*, a cura di A. Barbero e C. E. Spantigati, Alessandria 1998.

<sup>87</sup> D. Lebole, *Il santuario di S. Giovanni di Andorno*, Biella 1978, pp. 62-66.

<sup>88</sup> P. Bianconi, S. Colombo, A. Lozito, L. Zanzi, *Il Sacro Monte sopra Varese*, Milano 1981; *Il Sacro Monte di Varese. La quattordicesima cappella e la «Fabbrica» del Rosario*, a cura di C. A. Lotti, Cinisello Balsamo 1990; cfr. inoltre i vari contributi editi in *Sacri Monti. Devozione, arte e cultura*, cit.

<sup>89</sup> Cfr. S. Colombo, *Sculture dei Sacri Monti di Varese*, Gavirate 2002.

<sup>90</sup> A. L. Stoppa, *Il Sacro Monte di Arona. Tradizione e innovazione del fenomeno dei Sacri Monti*, in *Da Carlo Borromeo a Carlo Bascapè*, Atti della giornata culturale di Arona 1984, Novara 1985, pp. 183-210; G. Gentile, *Ideazione e realizzazione del Sacro Monte di Arona. Percorsi edifici e immagini*, ibid. pp. 211-246; A. Buratti Mazzotta, G. Oneto, A. Torelli, *Immagini e presenze di San Carlo nella terra di Arona*, Catalogo della mostra, Arona 1984.



vevano tra gli altri non lontani Sacri Monti di Varese, Orta e Varallo. Secondo il progetto divulgato nel 1614 dall'oblato Marco Aurelio Grattarola, che aveva sostenuto la canonizzazione dell'arcivescovo milanese, si prevedeva «un monte, con la memoria di tutta la vita e miracoli suoi, in cinquanta nobili cappelle, compartite a giusta distanza per tutto il monte». Le cappelle si dovevano susseguire, intercalate da tre porte trionfali, lungo un'ampia via a tornanti che dalla sponda del lago Maggiore si sarebbe snodata sul fianco e lungo la cresta di un monte disposto «a guisa d'un gran teatro, rivolto tutto alla vista del lago». Alla sommità la chiesa principale includeva la camera natale di san Carlo, ricostruita coi materiali trasferiti dalla vicina Rocca, e ad essa si aggiunse per iniziativa del cardinal Federico Borromeo il colosso del Santo, ispirato a reminiscenze classiche. La crisi degli anni 1629 e 1630 e la guerra, insieme con l'ampiezza dell'opera la cui esecuzione avrebbe coinvolto soggetti e comunità sparse in un ambito troppo ampio, fecero sì che solo due cappelle erette su disegno di Francesco Ricchino, restassero, insieme colla chiesa principale e il colosso di san Carlo, a testimoniare quel grandioso progetto.

Oltre al Sacro Monte di Varese, la devozione del Rosario produce, nella seconda metà del '600, il Sacro Monte della "Madonna del Soccorso" presso Ossuccio sul Lago di Como, in cui le cappelle s'allineano lungo il viale ascendente alla chiesa del santuario. La devozione dei Misteri mariani ricorre nei santuari della Svizzera cattolica. A Hergiswald, presso Lucerna, alla metà del Seicento il cappuccino Ludwig von Wil progetta di erigere un complesso di quindici cappelle, disposte su vari livelli e collegate da una scala santa centrale: il complesso, solo in parte realizzato, risale le pendici del monte Pilatus in un paesaggio alpestre di straordinaria maestà<sup>91</sup>. E non lontano dall'area dei Sacri Monti lombardo-piemontesi, nella valle di Saas Fee, a 1800 metri di altitudine, sorgono all'inizio del Settecento i sacelli del *Kapellenweg*, con gruppi plastici di modeste dimensioni, rappresentanti i Misteri del Rosario.

Nell'orizzonte degli alti luoghi del culto mariano un'altra configurazione della tipologia del Sacro Monte dedicato ai "misteri" della vita della Vergine si riscontra nelle venti cappelle che, dal 1620 circa alla fine del Settecento, sorgono su di un rilievo attiguo al santuario di Oropa<sup>92</sup>. Il percorso che le unisce salendo a zig-zag, pur svolgendosi fuori dell'area del Santuario, era attraversato dalla via d'accesso, e quindi poteva essere fruito come complemento o preludio alla venerazione del simulacro della Vergine conservato nella chiesa. Le cappelle, sebbene non rispondessero allo schema devozionale del rosario, erano frequentate dai pellegrini oranti in forma processionale. La sobria tipologia architettonica traduce modelli già usati a Varallo e ad Orta. Gli interni sono riservati alle scene dei "misteri", che i visitatori osservano affacciandosi alle finestre e alle porte, fornite di grate. La regia dei "misteri", il tono delle figurazioni riflettono direttamente la cultura del Sacro Monte di Varallo, che si proietta anche nelle rappresentazioni di episodi della vita di Maria che, in chiave amabilmente domestica, animano le cappelle del santuario di Sant'Anna a Montrigone, presso Borgosesia, una sorta di Sacro Monte racchiuso dentro una chiesa<sup>93</sup>. A Oropa sin dal 1620 lavorano artisti valesiani, tra i quali (dal 1633 al 1640) Giovanni d'Enrico e l'aiuto Giacomo Ferro, che ritroviamo entrambi operosi a Montrigone negli anni 1642-1644. Poi, nella seconda metà del '600, attendono ai gruppi plastici, intonati a una cordiale quotidianità di affetti, il comasco Giuseppe Sala, Giovanni Battista Barberini da Laino d'Intelvi e il biellese Bartolomeo Aureggio Termine (figlio del comasco Francesco Aureggio), cui seguono all'inizio del '700 i suoi nipoti e Agostino Silva di Morbio Inferiore (impiegato anche per il Sacro Monte di Ossuccio).

A conclusione di queste note oso chiedermi, da curioso della storia dei Sacri Monti, a quale delle tipologie ora esaminate si possa accostare persuasivamente il complesso delle Cappelle di Laino. Mi pare che esso vada situato a buon diritto tra i complessi che sin dal Quattrocento e nel corso del Cinquecento si svilupparono sul tema della riproduzione dei luoghi della Terra Santa, come memoria del pellegrinaggio, o meglio apparecchio di un pellegrinaggio sostitutivo, in buona misura mentale, ora diremmo virtuale. Come è ben rilevabile dalla pianta

<sup>91</sup> Cfr. H. Horat, *L'architettura religiosa (Ars helvetica III)*, Disentis 1988, pp. 126; Id., *Il sacro monte e la citazione architettonica: il progetto del padre cappuccino Ludwig von Wil in Svizzera*, in *Sacri Monti. Devozione, arte e cultura*, cit., pp. 85-87.

<sup>92</sup> F. Fontana, P. Sorrenti, *Oropa Sacro Monte*, Borgosesia s.a.; D. Lebole, *Il Santuario di Oropa*, Gaglianico 1996, I, pp. 394ss.

<sup>93</sup> F. Cimmino Gibellini, *Il Sacro Monte di Sant'Anna a Montrigone di Borgosesia*, Borgosesia 1984.

che illustra il volume di G. Caterini (1977)<sup>94</sup> questa tipologia imitativa si palesa nella disposizione delle cappelle, che allude alla topografia di Gerusalemme, nel criterio con cui appare sfruttata la configurazione del suolo per una restituzione sintetica, approssimativa della mappa dei "misteri" e nel modo in cui appaiono riprodotti i singoli luoghi. L'insieme sembra costituire una sorta di praticabile modello architettonico, un po' come in altra scala si volle fare sul Monte di Varallo e a San Vivaldo. Anche a Laino, infatti, i luoghi riprodotti sono disposti per aree: il Calvario col Sepolcro e la Pietra dell'Unzione; il monte degli Olivi con la cappella dell'Ascensione, il Getsemani e il luogo del pianto di Cristo su Gerusalemme (il "Dominus flevit"); la valle di Giosafat con le tombe di Maria, di Giuseppe, Giocchino ed Anna; il Cenacolo del Sion col luogo della discesa dello Spirito Santo e probabilmente anche l'Ultima Cena. Non manca un riferimento non tanto topografico ma devozionale alla cappella di Santa Maria dello Spasmo, «dove la Vergine Madre di Dio vedendo il suo Figliolo uscir dal palazzo di Pilato colla croce in collo ne mezzo de ladroni ebbe tanto dolore che cascò in terra per lo gran spasimo che ebbe». Esula parimenti dal sistema topografico-evocativo che ispira la distribuzione delle altre cappelle, per inserirsi in un disegno complessivo di rappresentazione dei "misteri" dell'incarnazione e della vita di Cristo, la collocazione della grotta di Betlemme tra i luoghi di Gerusalemme. Inoltre le cappelle esibiscono quasi una raccolta di reliquie dei luoghi santi, ottenute per via di imitazione, ma più esplicite e tangibili di quelle che, fatte di frammenti, si veneravano in epoca medievale ed anche più tardi. Strutture e segni paiono ravvicinare e materializzare ambienti e oggetti sui quali si concentrava la contemplazione dei pellegrini in Terra Santa, quali il foro della croce nel Calvario, la bassa porticina e la cella del Sepolcro, la Pietra dell'unzione, il Presepio colla sua colonna, la pietra colla sacra orma della cappella dell'Ascensione ed anche, se non ho visto male, la pietra (forse spostata) che reca una scritta alludente al "medium mundi", che i pellegrini non mancavano di osservare nella basilica di Gerusalemme<sup>95</sup>. Direi che chi compose questo insieme ebbe oltre alla personale esperienza del pellegrinaggio in Palestina una qualche informazione sulle strutture che a Varallo e a San Vivaldo riproducevano il sistema dei luoghi santi per commemorare e surrogare quell'esperienza: il che, forse, gli fu mediato da qualche francescano, a Gerusalemme o anche in Italia. Domenico Longo elaborò quelle suggestioni con un suo intendimento, mirando a una sorta di mistica contemplazione dei "misteri" nei rispettivi luoghi, fruibile da chi vi si volesse accostare in umile raccoglimento. In effetti anche la configurazione architettonica delle piccole cappelle di Laino sembra interpretare un messaggio di spoglia spiritualità francescana, in forte consonanza con il carattere originario del Sacro Monte di Varallo che, rovesciando i canoni del classicismo e della retorica monumentale, faceva esclamare a Girolamo Morone: «nil vidi unquam magis religiosum, magis devotum, quod corda magis compungeret, quod caetera omnia negligere et solum Christum sequi compelleret. Cessent iam Romanae quas aiunt stationes, cesset ipsa profectio Hierusalem, novum hoc et pientissimum opus omnia refert, atque ipsa fabricae simplicitas et sine arte structura, ingenuusque situs omnem superant antiquitatem».

<sup>94</sup> G. Caterini, *Laino antichissima comunità calabrese*, Laino Borgo 1977, p. 113.

<sup>95</sup> È interessante la somiglianza del linguaggio delle iscrizioni che a Laino, come a Varallo, dichiarano la corrispondenza di forme e misure delle cose riprodotte coi prototipi esistenti in Terra Santa: «Questa è la forma del pertugio, dove fu piantata la croce del nostro Salvatore [...]» e «Questa è la vera misura della Pietra sopra la quale fu posto il benedetto corpo di Gesù, dopo schiodato dalla croce ed ivi fu unto ed involto nel linteo». A Varallo la lapide della sacra orma, già nella cappella dell'Ascensione ora nella basilica, reca la data 1488 e recita: «Questa è la forma del pede del nostro signor Iesù Cristo quale è stata portata e tolta la misura sul santo monte Oliveto, quando el nostro Signor Dio asese in celo e dove è plenaria indulgentia». La lapide di Varallo è simile a un'altra lapide quattrocentesca che si conserva nella chiesa di San Siro a Sale presso Novi Ligure, con la scritta: «Questa he la misura del pè del nostro Signore posta nel monte Oliveto et ivi ha molta indulgentia. Hoc opus fecit fieri Lazarinus de Boeris». Cfr. C. Spantigati, *Santa Maria e San Siro a Sale*, in *In novitate*, V (1990), fasc. 2, p. 23. Viene fatto di pensare che in Terra Santa si producessero tradizionalmente dei modelli grafici da riprodurre, quasi surrogati di reliquie, magari accompagnati da certificazioni di conformità ai prototipi, che potevano suonare come le iscrizioni in questione.





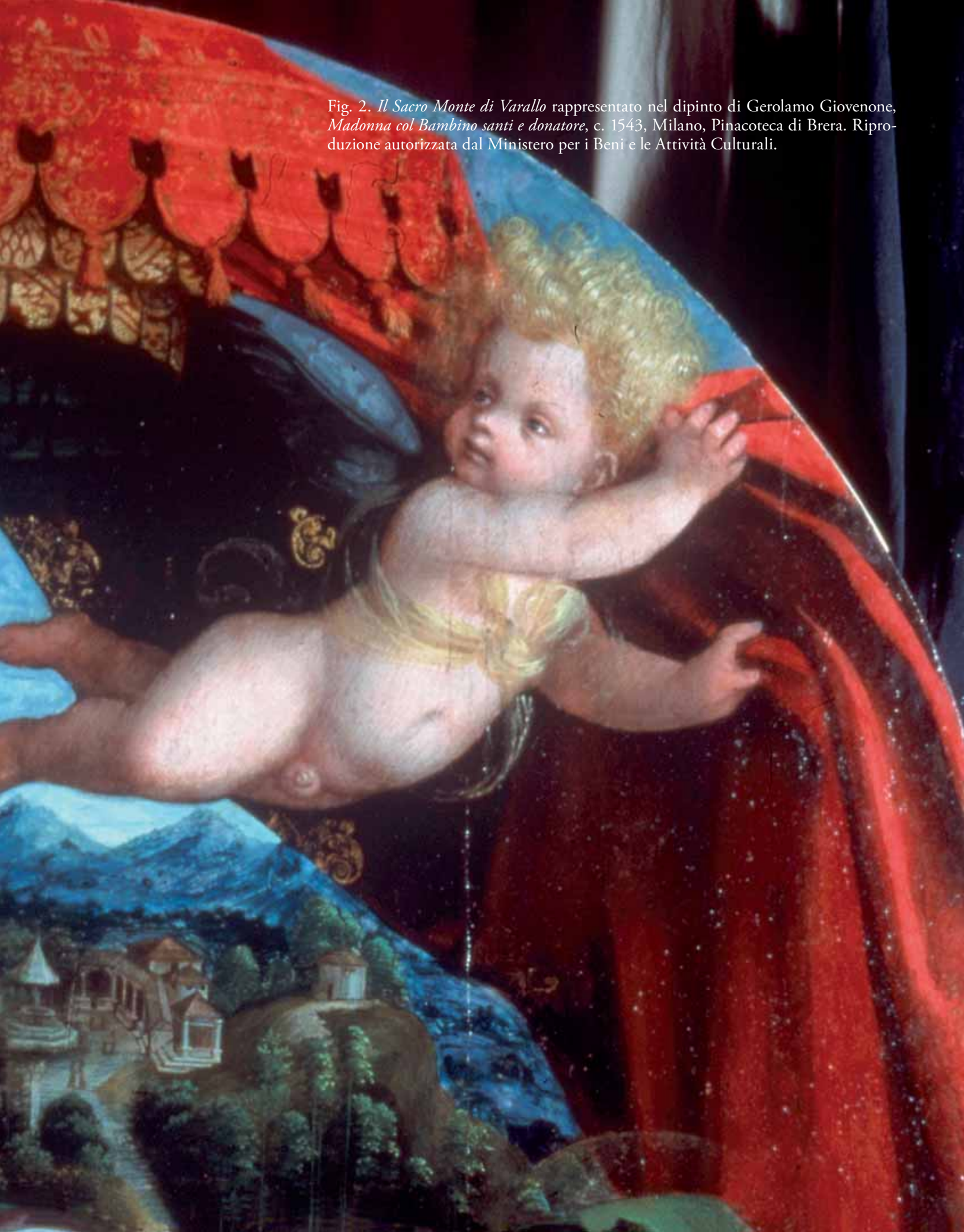
Fig. 1. Varallo, il Sacro Monte.







Fig. 2. *Il Sacro Monte di Varallo* rappresentato nel dipinto di Gerolamo Giovenone, *Madonna col Bambino santi e donatore*, c. 1543, Milano, Pinacoteca di Brera. Riproduzione autorizzata dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali.





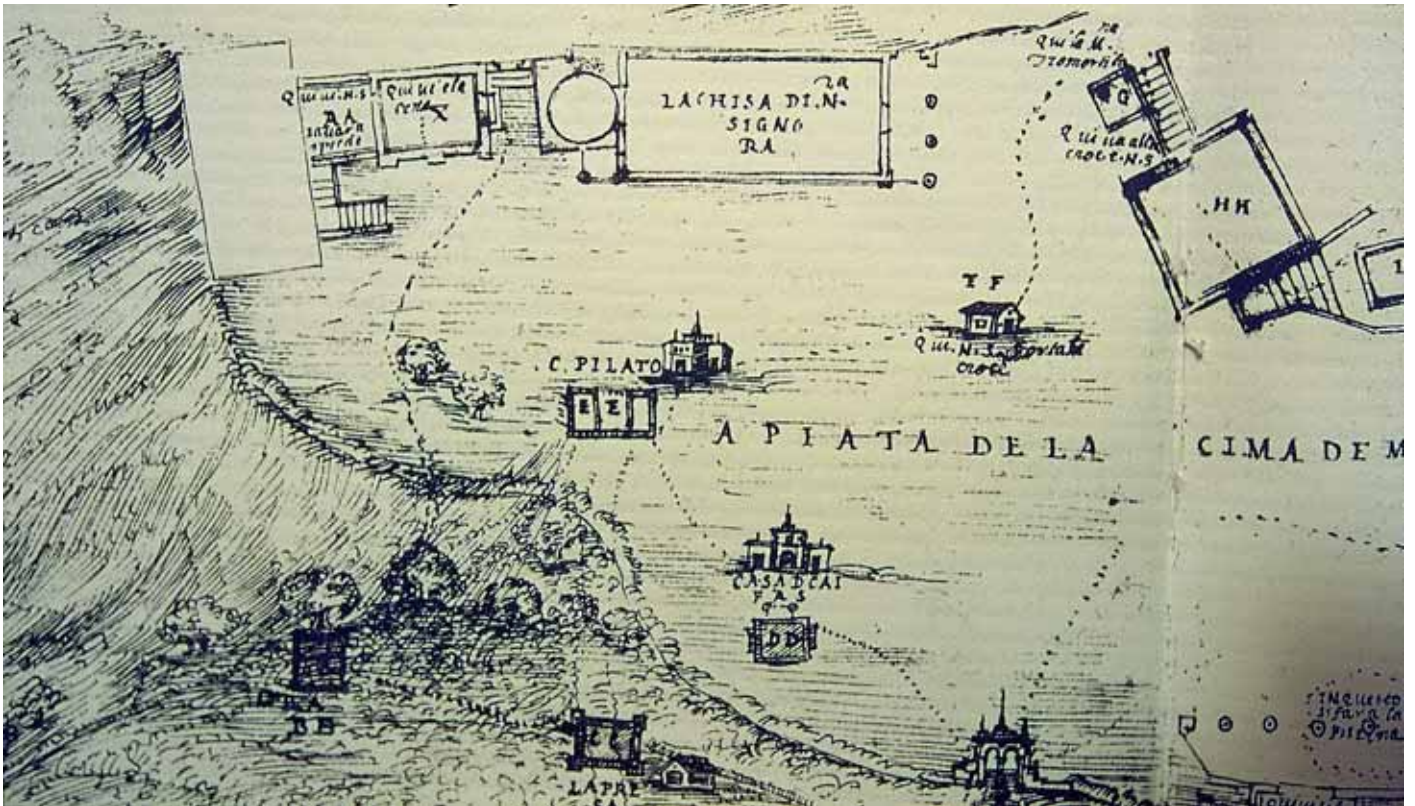


Fig. 3. Le antiche cappelle del S. Monte di Varallo rappresentanti il Cenacolo e il Luogo del Transito della Vergine. Rilievo di Galeazzo Alessi nel *Libro dei Misteri*, Varallo, Biblioteca Civica.

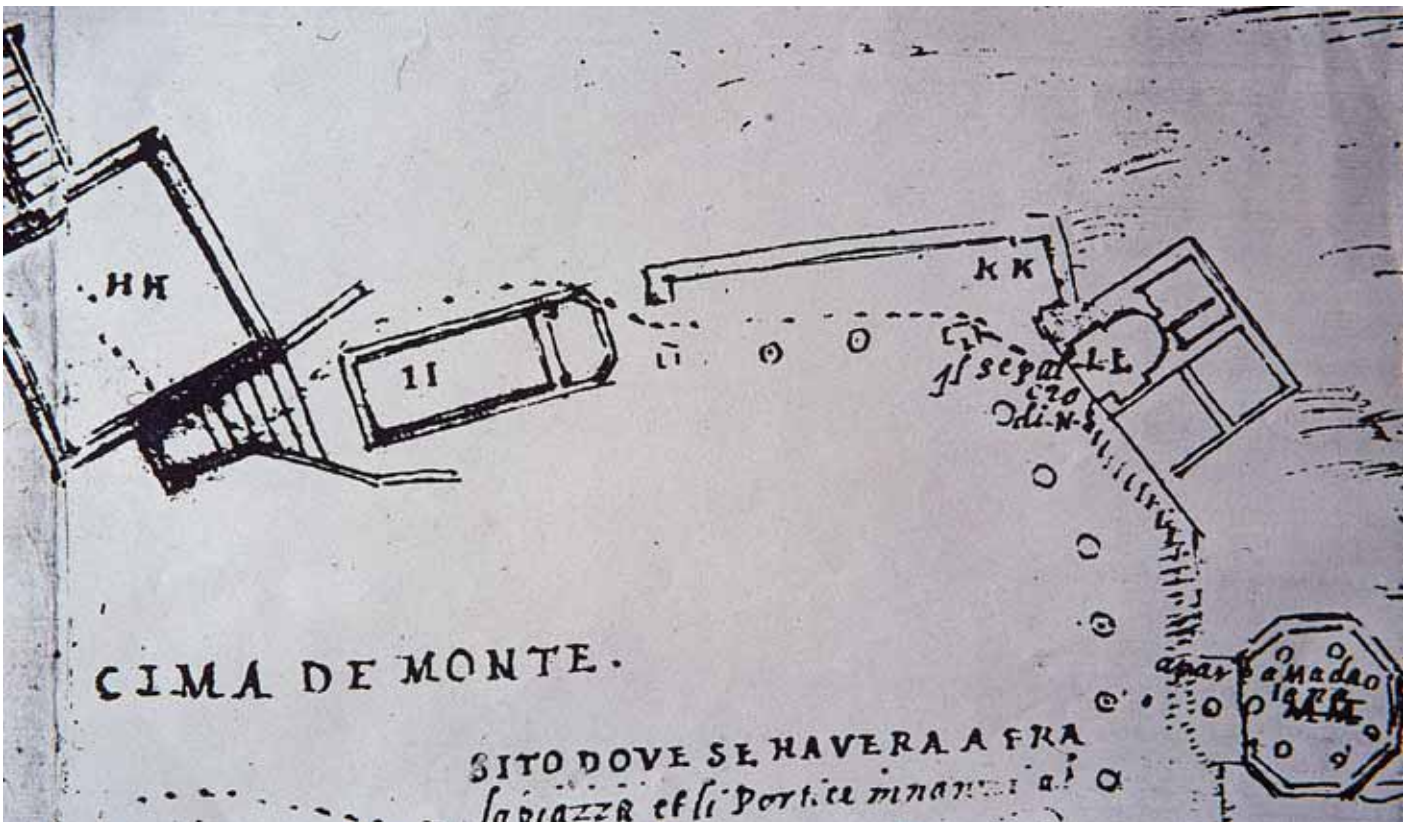


Fig. 4. Le antiche cappelle del Sacro Monte di Varallo raffiguranti il Calvario, la Pietra dell'Unzione e il Sepolcro. Rilievo di Galeazzo Alessi nel *Libro dei Misteri*, Varallo, Biblioteca Civica.





Fig. 5. Varallo, Sacro Monte, *Cappella del Santo Sepolcro*. Accesso alla camera interna.



Fig. 6. Laino Borgo, *La Giudaica, Compianto su Cristo morto*.





Fig. 7. Bottega degli scultori de Donati, c. 1493, *Gruppo della Pietra dell'Unzione*, Varallo, Pinacoteca Civica.





Fig. 8. Bottega degli scultori de Donati, c. 1493, *Gruppo della Pietra dell'Unzione*, Varallo, Pinacoteca Civica.



Fig. 9. Varese, il Sacro Monte.











Fig. 10-11. Sacro Monte di Varallo, *Antiche statue dell'Ultima Cena* (c. 1500) nella sistemazione della cappella settecentesca.

Fig. 12. L'originaria disposizione delle *Figure dell'Ultima Cena* nell'antica cappella del Cenacolo. Illustrazione dell'opuscolo di G. G. Ferrari, *Brevi considerazioni sopra i Misteri del Sacro Monte di Varallo*, Varallo 1613.



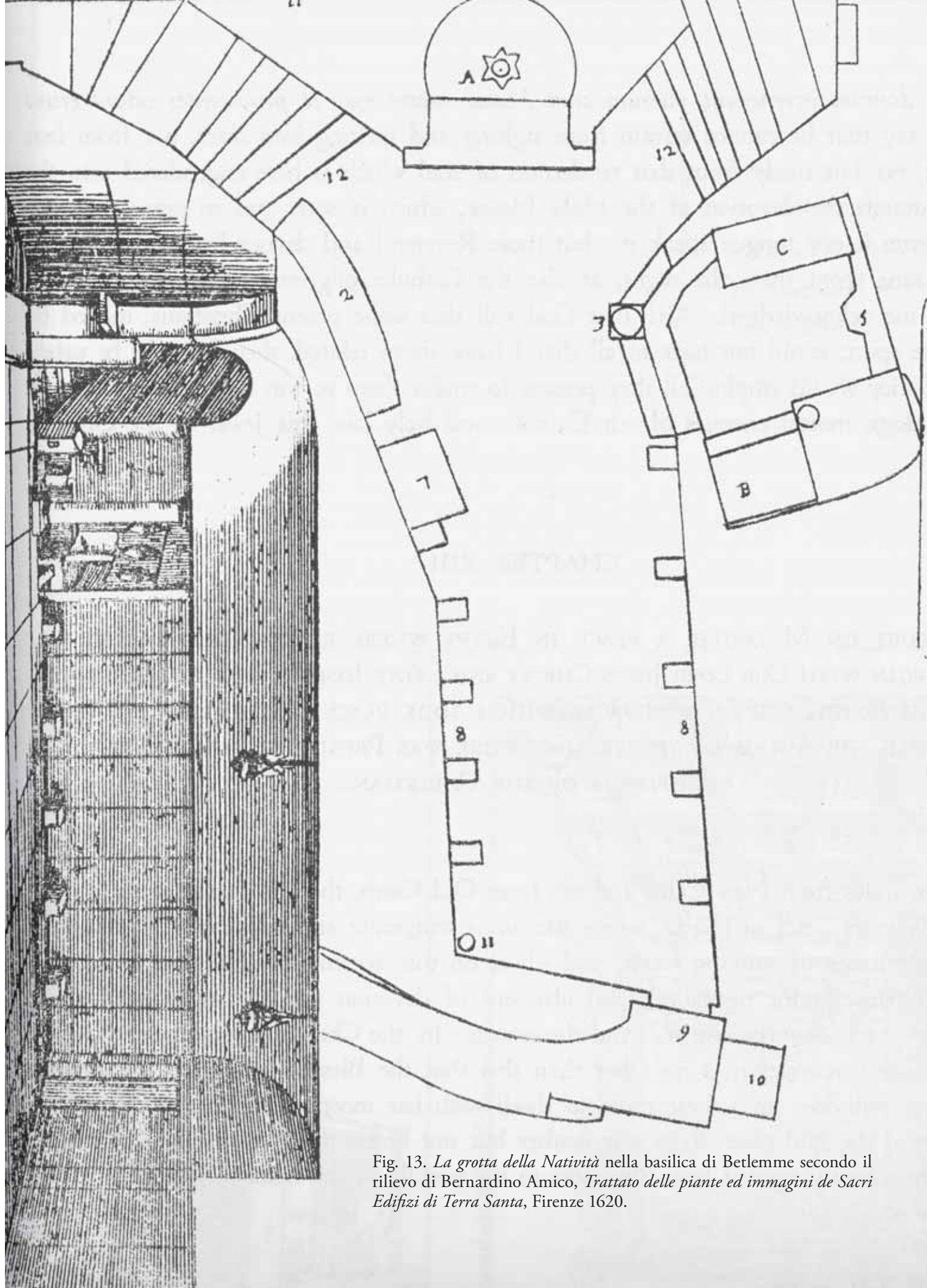
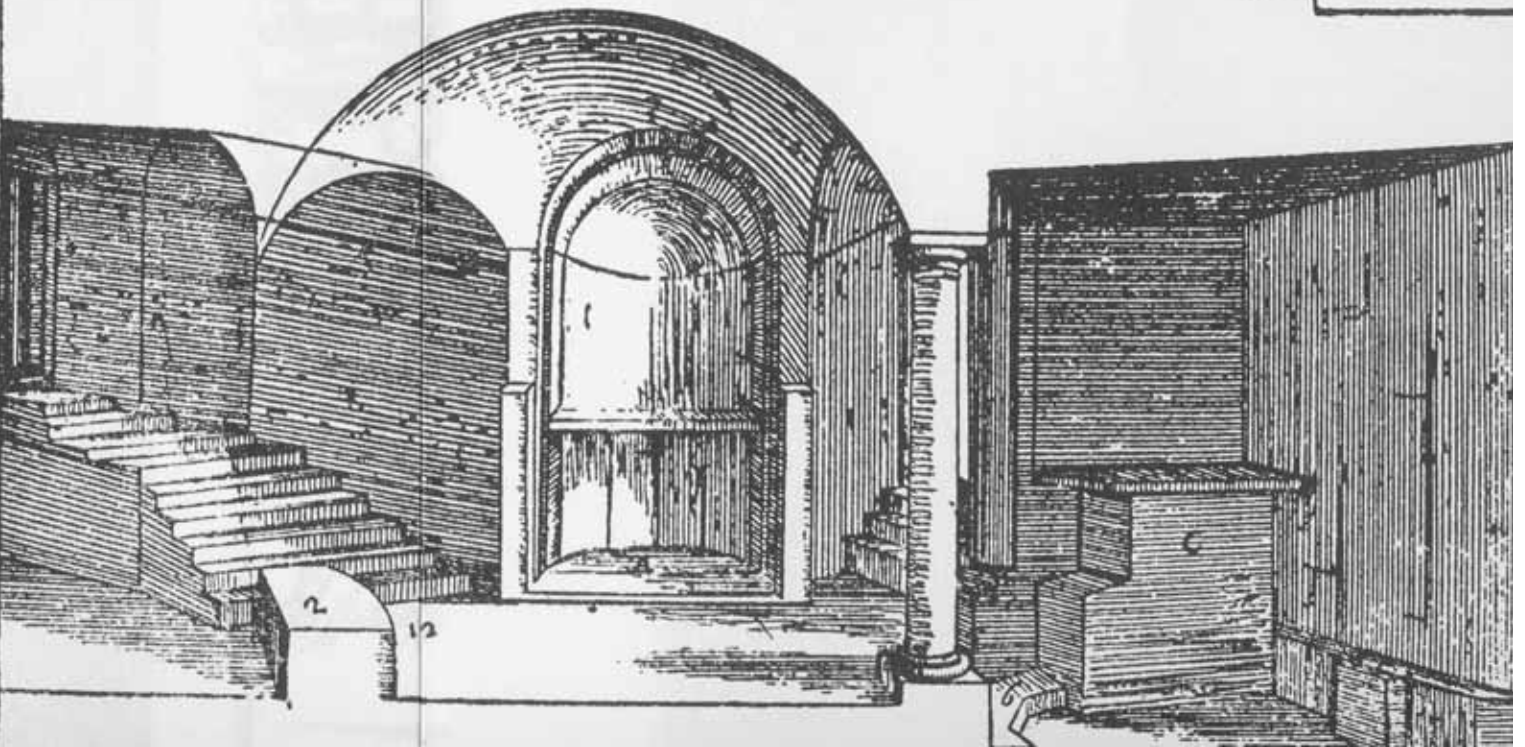
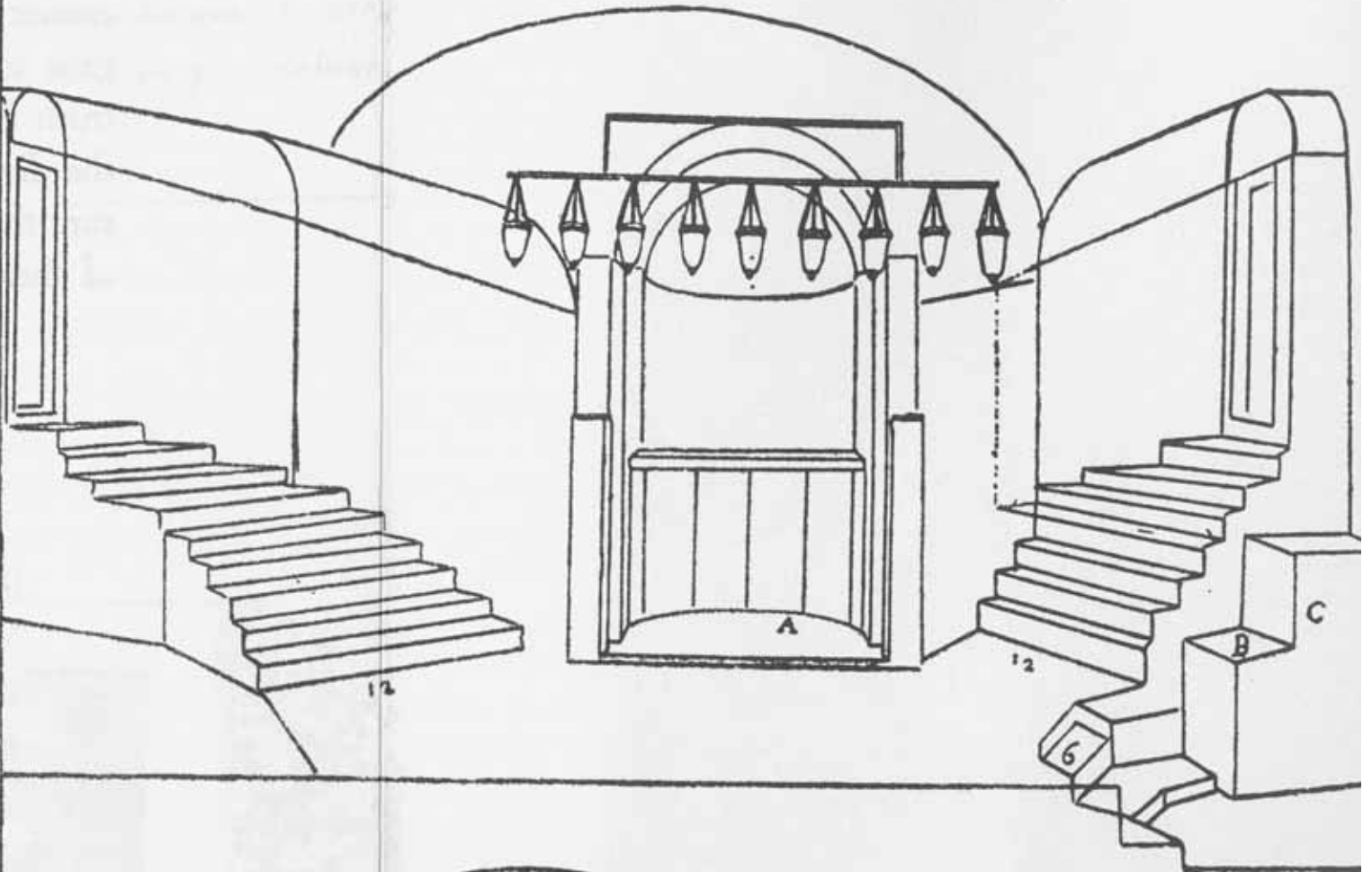


Fig. 13. *La grotta della Natività* nella basilica di Betlemme secondo il rilievo di Bernardino Amico, *Trattato delle piante ed immagini de Sacri Edifizi di Terra Santa*, Firenze 1620.



A. Natività B. il S. presepio C. Altare di Magi D. doue stava assentata  
 M. V. quando uennero i Magi ad'adorarlo il s. bambino 2 poggiolo  
 3 basa s doue rimessero li doni di Magi 6. gradi 7. banca 8. genochia  
 tori 9. porta 10. Armano ii doue la stell Si nascose 12 scale



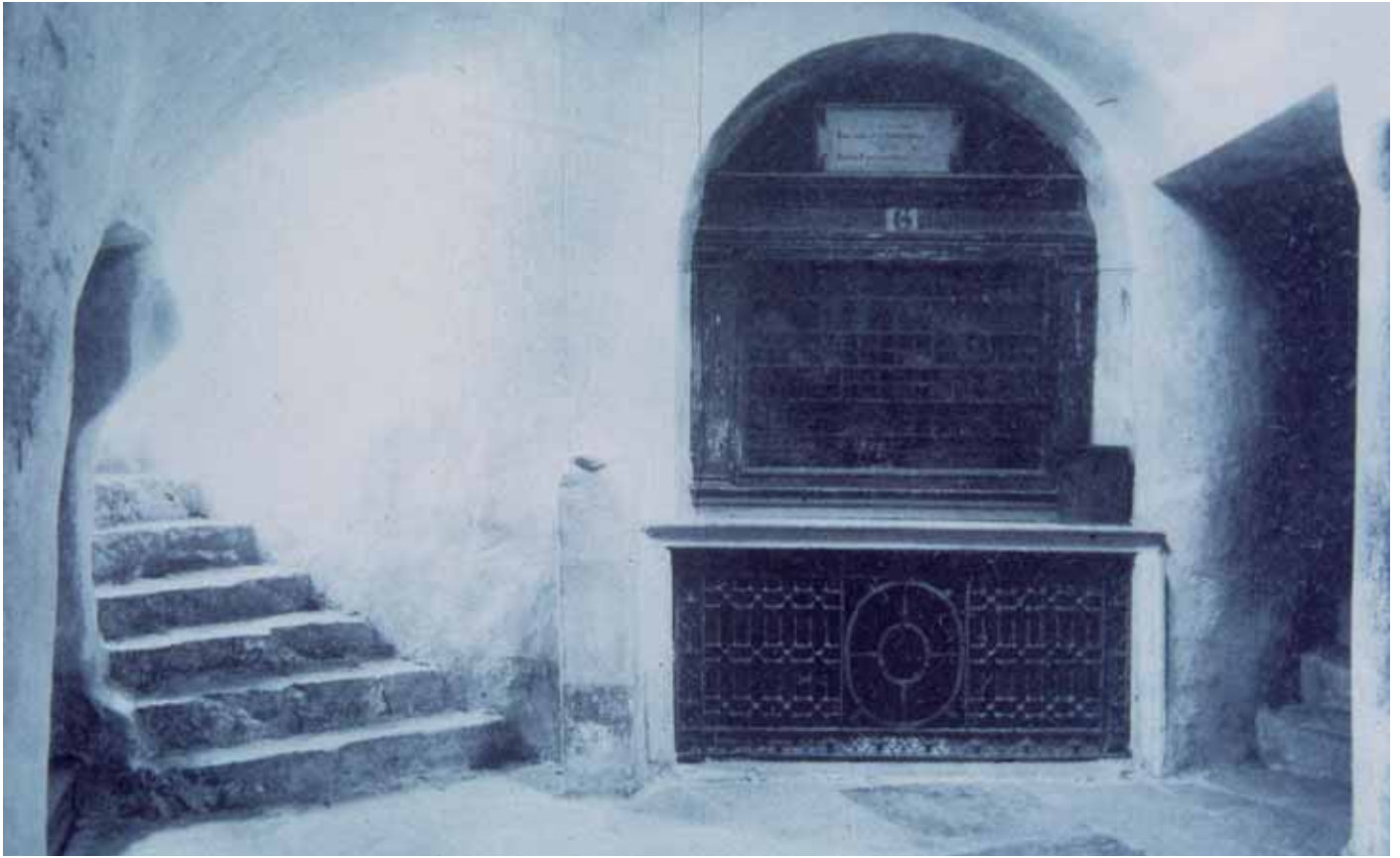


Fig. 14. Sacro Monte di Varallo, *La Grotta della Natività*, da *Questi sono li Misteri che sono sopra el Monte de Varallo*, a cura di S. Stefani Perrone, Società per la conservazione delle opere d'arte e dei monumenti in Valsesia, Borgosesia 1987.



Fig. 15. Sacro Monte di Varallo, *Cappella della Natività: il Presepio*.

## IL RICORDO DEL PELLEGRINO E L'ESPERIENZA DEL SACRO

Ho avuto modo, in più circostanze, di sottolineare quanto l'origine e la diffusione dei Sacri Monti edificati a baluardo della fede eretto sulle Alpi a difesa dell'ortodossia cattolica dalle infiltrazioni luterane, prima, e calviniste, poi, sia una lettura, per diversi aspetti, parziale e preconcepita<sup>1</sup>.

Essa non tiene conto di un contesto più strutturato e composito e ancora più di alcune discordanze cronologiche: nel 1491 risultava infatti già costruito il Sepolcro di Varallo e con esso iniziate altre cappelle, ben prima quindi del 1517, quando Martin Lutero, con l'affissione alle porte del duomo di Wittenberg delle sue 95 tesi contro l'abuso delle indulgenze, avviò quel vasto, aspro e cruento confronto religioso fra Chiesa di Roma e Riforma protestante.

Né considera che fra il 1500 ed il 1516 circa, in Toscana, lontano dalle Alpi, fosse istituito, a Montañone, un complesso simile: quello di San Vivaldo<sup>2</sup>. Anch'esso, al pari di Varallo, riproponeva i luoghi di Gerusalemme ed entrambi si configuravano come un pellegrinaggio sostitutivo della Terra Santa; San Vivaldo non ebbe però repliche, non fornì l'occasione per essere preso a modello come Varallo. Accadde in sostanza per San Vivaldo quanto era successo un secolo prima per il romitorio andaluso di Scala Coeli, ideato presso Cordova nel 1405 dal domenicano beato Alvaro e scomparso senza lasciare riferimenti emulativi a livello territoriale<sup>3</sup>.

Attrazione esercitata invece da Varallo, che determinò il fiorire localmente – e quindi in un'area geografica abbastanza circoscritta fra Piemonte e Lombardia – di analoghi insiemi devozionali ai quali la letteratura religiosa prima e la storiografia poi attribuì il nome distintivo di Sacri Monti: Crea nel 1589, Orta nel 1590, Varese nel 1604. Strutture monumentali, quest'ultime, appartenenti incontestabilmente ai primi anni della Controriforma e successive alle risoluzioni del Concilio di Trento, emanate nel 1564.

Ciò nonostante è invalso ormai l'uso di riferirsi ai Sacri Monti con espressioni che hanno assunto via via connotazioni sempre più fuorvianti quali "sistema", "muraglia" di difesa, "baluardo" di resistenza contro le dottrine della Riforma<sup>4</sup>. Il loro utilizzo, in termini metaforici o allegorici e sul piano dell'immaginario religioso, se può anche soltanto rappresentare l'accentuazione figurata dell'approccio partecipato di chi scrive, risulta errato quando, a sostegno di tali tesi, vengono elaborate congetture interpretative sull'origine di questi complessi.

---

\* Direttore del Centro di Documentazione dei Sacri Monti, Calvari e Complessi devozionali europei.

<sup>1</sup> Queste considerazioni riprendono tesi già sostenute con convinzione da C. Debiaggi, *La Diocesi di Novara, Terra di Sacri Monti*, in *Sacri Monti. Devozione, Arte e Cultura della Controriforma*, a cura di L. Vaccaro, F. Riccardi, Milano 1992, pp. 397-410. In particolare, A. Barbero, *Complessi devozionali europei dal Quattrocento al Settecento*, in Amédée (Teetaert) da Zedelgem, *Saggio storico sulla devozione alla Via Crucis. Evocazione e rappresentazione degli episodi e dei luoghi della Passione di Cristo*, a cura di A. Barbero e P. Magro, Ponzano Monferrato 2004, pp. 43-61; Id., *Sacri Monti e Calvari nella cultura cattolica europea: ricerca storica, conservazione, valorizzazione*, in *Arte Cristiana*, fascicolo 827, novembre-dicembre 2005, pp. 147-154; Id., *Sacri Monti e Calvari: una realtà europea*, in *I Sacri Monti nella cultura religiosa e artistica del Nord Italia*, a cura di D. Tuniz, Cinisello Balsamo 2005, pp. 116-129.

<sup>2</sup> Per San Vivaldo rimando a *La "Gerusalemme" di San Vivaldo e i Sacri Monti in Europa*, Atti del convegno di Firenze - San Vivaldo (1986), a cura di S. Gensini, Montañone - Ospedaletto 1989. Ulteriori aggiornamenti bibliografici sono nel testo di Sergio Gensini in questo volume.

<sup>3</sup> Amédée (Teetaert) da Zedelgem, *Saggio storico*, cit., p. 95.

<sup>4</sup> Con l'opposizione a questo tipo di lettura, non si vuole affatto alimentare una *querelle* che non ha motivo di esistere, quanto piuttosto ricondurre l'analisi storica della nascita e dell'evoluzione dei Sacri Monti ad una interpretazione più corretta.



L'adozione di una terminologia riferita alla loro supposta appartenenza ad un sistema difensivo esemplificato nelle varie forme di arroccamento, di *limes* fortificato in funzione di una strenua difesa dei territori alle spalle, se sottende una volontà di resistenza e di inviolabilità manifesta, di fatto, l'implicito timore di una possibile perdita di consistenti aree limitrofe. Un baluardo è progettato per respingere o circoscrivere attacchi, per non soccombere, consentire di riorganizzarsi, ricompattare le proprie forze in funzione anche di un'ipotetica azione di riconquista dei territori ormai perduti che non può avvenire se non con uno scontro frontale, avanzando pertanto oltre la "muraglia" innalzata a propria ed altrui difesa<sup>5</sup>.

Né invero appaiono artificiose le congetture poc'anzi avanzate alla luce delle argomentazioni utilizzate per giustificare il formarsi di questo presunto "sistema" dei Sacri Monti: "frontiera di opposizione", "confine della sacralità", quasi esso configurasse una sorta di territorio esclusivo della rappresentazione devota con cui arginare l'avanzare delle idee protestanti. Tale scenario è francamente eccessivo e le pulsioni sociali che si andavano stabilizzando, a cavallo delle Alpi, fra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento erano forse più intente a garantirsi il mantenimento e il consolidamento di antiche acquisizioni, favorendo nel contempo nuove e più moderne forme di identità comunitaria imposte dalla mutata situazione politica. D'altro canto il concetto di barriera difensiva con il quale si è voluto identificare il sorgere dei Sacri Monti nelle aree prealpine di influenza lombarda, soddisfaceva alla necessità di far coincidere due tesi sostanziali: la loro nascita quale struttura catechetica voluta da san Carlo Borromeo per contrastare l'affermazione protestante e l'esistenza di un suo piano intenzionale alla base del fenomeno. Non si erigono delle "muraglie", militari o devozionali che siano, se alle spalle non vi è una ferma e salda organizzazione gerarchica in grado di pianificare ed amministrare risorse progettuali, finanziarie ed umane. Il loro apparire è stato quindi insistentemente interpretato, negli ultimi anni, come l'espressione di una ferrea volontà, quella appunto del cardinale ambrosiano, manifestatasi con l'istituzione di un "sistema" di Sacri Monti, concepito con un carattere non solo difensivo. Una spiegazione che ben si adattava al temperamento energico del personaggio<sup>6</sup>.

Se non che un "sistema", secondo la definizione più corrente, è identificabile con una «pluralità di elementi materiali coordinati fra loro in modo da formare un complesso organico soggetto a date regole» che non si rileva nella storia dei Sacri Monti. Non fosse altro che per evidenti ragioni cronologiche. Certo, tali connotazioni possono essere riscontrate in quelli costruiti in un lasso di tempo ravvicinato (Crea 1589, Orta 1590, Varese 1604) e sulla scorta di quanto, in quegli anni, i d'Enrico realizzavano ed il vescovo Carlo Bascapè prescriveva a Varallo ed a Orta, non certo nel Sacro Monte di Varallo di Caimi e di Gaudenzio, quello delle origini, o nel San Vivaldo di fra Tommaso da Firenze e fra Cherubino Conzi, i promotori e costruttori del convento e delle venticinque cappelle toscane.

Ed è del tutto normale che ciò accada in un periodo storico circoscritto: che un'invenzione abbia particolare successo in virtù del fatto che, meglio di altre, interpreti i sentimenti ed esprima le attese di una parte della società e, per il consenso incontrato, venga emulata, diffusa, replicata. La storia della pittura e dell'architettura (ma anche della musica, della letteratura, ecc.) è un continuo succedersi di ambiti culturali connotati dal-

<sup>5</sup> Recentemente, Danilo Zardin ha sostenuto che «appare sempre più unilaterale l'idea che vede la tessitura della rete dei Sacri Monti come una manovra di arroccamento difensivo, tesa a rinchiodare nella morsa di una barriera impenetrabile le terre della cattolicità romana esposte ai rischi di contagio delle nuove teologie delle Chiese d'Oltralpe... È una lettura datata che pone al centro di tutta la scena del Cristianesimo moderno la frattura, e dunque lo scontro confessionale innescato dalla Riforma protestante». Vedi D. Zardin, *I Sacri Monti e la cultura religiosa e artistica dell'Italia moderna*, in *I Sacri Monti*, a cura di D. Tuniz, cit., pp. 43-70.

<sup>6</sup> L'immagine di san Carlo in devozione notturna al Sacro Monte di Varallo deriva dalle fonti celebrative successive alla sua morte e, in particolare, dal dipinto di Giovan Battista della Rovere, il Fiamminghino, del duomo di Milano, in cui il santo è raffigurato intento a visitare le cappelle del monte al lume di una lanterna. Si tratta di una trasposizione enfatica che ben si prestava ad un'omiletica tesa ormai ad esaltare le virtù del cardinale, come quelle della preghiera e della mortificazione del corpo praticate eroicamente sino al martirio e nonostante le gravi condizioni di salute, con disprezzo della propria vita e senza timore della morte, sopravvenuta a meno di una settimana dal sopralluogo valesiano. È una figura di devozione costruita, a partire dall'ascesi che il monte ispira, con l'intensa carica di rinuncia che sottende l'abbandono delle cose del mondo. Un'immagine diventata poi tradizionale e utilizzata dai suoi agiografi per descrivere i luoghi della santità. Una circostanza del tutto simile ricorre nella descrizione apologetica del beato Alvaro ritiratosi nel suo eremo edificato ad imitazione dei Luoghi Santi di Gerusalemme in cui «trascorrevla la maggior parte della notte in preghiera e negli esercizi di penitenza» meditando sulla passione di Cristo. Vedi Amédée (Teetaert) da Zedelgem, *Saggio storico*, cit., p. 96. Esiste un altro dipinto di analogo soggetto presso il Collegio Borromeo di Pavia, eseguito da Cesare Nebbia.

l'utilizzo, in un arco di tempo fortemente rappresentativo, di comuni tecniche, tipologie, dimensioni, volumi, materiali, senza però che l'aspetto di unitarietà derivante alle opere di quell'epoca sia tale da far considerare quelle stesse opere come appartenenti ad un "sistema" preordinato. Se non quello, più generale, dell'acquisizione, definizione e propagazione di modelli sviluppatasi da uno stesso impianto intellettuale. In tal senso più che di "sistema" sarebbe opportuno parlare di condivisione di esperienze religiose, artistiche, professionali – e, nel caso dei Sacri Monti, sicuramente anche fortemente emozionali – facenti parte di quel ricco substrato sentimentale, tecnico e visivo grazie al quale l'arte lombarda si è contraddistinta più volte, raggiungendo vertici di assoluta qualità.

L'individuazione di una più vasta dimensione sensoriale ed emotiva riconducibile all'immaginario religioso e figurato – quindi anche pittorico, scultoreo, architettonico – di una stagione culturale particolarmente fertile, parrebbe essere un approccio metodologicamente più corretto che considerare l'insieme dei Sacri Monti come un "sistema" a sé stante. Meno perentorio, il concetto di "esperienza" è in grado di accogliere intenzionalità diverse; una pluralità maggiore di sentimenti e di conoscenze, di aspetti cognitivi e percettivi. È più trasversale tanto in senso orizzontale che verticale; meno gerarchico, sostanzialmente, pur conservando precise responsabilità ed ascendenze nei tempi anche lunghi delle grandi trasformazioni storiche, sa sfumare in un panorama meno localistico l'apporto intellettuale e creativo di singole personalità e di forti temperamenti: da Bernardino Caimi, a Gaudenzio Ferrari, ai d'Enrico, a Carlo ed a Federico Borromeo, al Bascapè.

All'origine della fortunata esemplarità del Sacro Monte valsesiano, degno pertanto di essere imitato, vi è il modo con cui i luoghi e gli episodi della vita di Cristo, di Maria o di un santo sono stati ideati e raffigurati. Trattandosi dello svolgimento di una storia, la sequenzialità degli avvenimenti è sempre la stessa; le variazioni – è il caso, ad esempio, del numero di cadute di Cristo nei percorsi devozionali sorti in altre parti d'Europa – sono da ricondurre, ancorché a fonti letterarie comuni, a singole esperienze e indirizzi locali. Certo è che i testi che ispirarono la nascita dei Sacri Monti più antichi, Varallo e San Vivaldo, differiscono dal tipo di letteratura edificante diffusa in ambito lombardo fra il 1589 ed il 1614, gli anni che videro la decisa reinvenzione della struttura pedemontana sulla base delle prescrizioni del vescovo Bascapè ed il formarsi dei complessi di Crea, Orta e Varese.

L'unitarietà dei Sacri Monti va quindi cercata in più direzioni: nella novità del linguaggio artistico; negli accorgimenti scenografici adottati; nella ricchezza iconografica dei soggetti raffigurati, capaci di sorprendere di continuo il visitatore con immagini a lungo fantasticate; nell'intima sensibilità dei gesti e nel pudore trattenuto degli sguardi offerti alla contemplazione dei fedeli, in una rappresentazione della sfera celeste che stupisce ma in cui non è difficile riconoscersi. Dove la mangiatoia è fatta di legno, il bambino è posato sulla paglia, come quella della propria stalla, fra le proprie cose domestiche, con attorno i ritratti dei propri parenti e con un coinvolgimento fortemente emotivo che fa sentire chi osserva parte attiva dell'episodio evangelico rappresentato. Giustamente è stato dato molto risalto alla felice espressione di "gran teatro montano" coniata da Giovanni Testori<sup>7</sup> ad indicare l'insieme degli atti, degli atteggiamenti, dei sentimenti che costituiscono l'immaginario figurativo che fanno del Sacro Monte una rappresentazione drammaturgica che ha luogo contemporaneamente in uno spazio ambientale circoscritto e su palchi diversi, alla quale il devoto pellegrino partecipa nella duplice veste di spettatore e di attore<sup>8</sup>.

La compresenza di più episodi per illustrare un dramma liturgico era un espediente teatrale diffuso nella religiosità medievale e nei sermoni dei predicatori ad iniziare dalle scene che immediatamente precedono la passione di Cristo come il suo ingresso a Gerusalemme, un episodio quest'ultimo che godette di grande popolarità nella scultura dei Paesi del nord Europa con la figura di Gesù seduto su di un asinello guidato per le vie del borgo mediante una fune. E se in Francia, fra la fine del Quattrocento ed i primi anni del secolo suc-

<sup>7</sup> L'Associazione Giovanni Testori ha avviato una collana di cataloghi "Testori a...". Si rinvia in particolare al volume *Testori a Varallo*, a cura di Giovanni Agosti, Cinisello Balsamo 2005, che raccoglie saggi testoriani dedicati al Sacro Monte valsesiano e alla bibliografia ivi contenuta.

<sup>8</sup> L'intreccio fra forme rituali, liturgiche, teatrali, ecc. nelle rappresentazioni della morte, passione e resurrezione di Cristo è ampiamente documentato e approfondito in C. Bernardi, *La drammaturgia della Settimana Santa in Italia*, Milano 1991.

cessivo, si ebbe un fiorire di rappresentazioni allestite nei riti della Settimana Santa<sup>9</sup>, in altre parti si assisté ad una vera e propria spettacolarizzazione della morte di Cristo, principalmente degli episodi legati ai patimenti subiti che, maggiormente, si prestavano ad indurre a com-passione l'animo dei devoti e per tale motivo erano apprezzati e richiesti. Venne pertanto assecondato e incentivato il desiderio dei fedeli di immedesimarsi nelle pene sofferte dal Cristo con una accorta organizzazione di espedienti capaci di impressionare e commuovere gli astanti, che, per gli eccessi a cui giunse, suscitò le critiche di Savonarola, prima, e di Lutero, poi.

Più tardi, nel periodo barocco, un successo straordinario ebbero i gruppi scultorei raffiguranti scene della passione di Cristo che erano portati a spalla in processione da una chiesa all'altra della città, assumendo un preciso ruolo nella drammatizzazione dell'avvenimento per cui la progressione delle cerimonie avveniva secondo un calendario ben noto alla popolazione, e pertanto atteso, che vi partecipava suggestionata dalle tecniche e dagli effetti teatrali escogitati, secondo un crescendo comunicativo e partecipativo sempre più emotivo, sino alla commemorazione conclusiva della domenica della Resurrezione. I riti e le celebrazioni indetti per solennizzare la Settimana Santa avvenivano secondo modalità differenti localmente, che la personale interpretazione delle norme liturgiche del clero del luogo cercava spesso di adattare agli usi, ai costumi, alla collocazione geografica e persino alla conformazione orografica delle singole comunità<sup>10</sup>. D'altra parte è risaputo come, in determinate circostanze, l'ambiente naturale favorisse un approccio ad un particolare culto anziché ad un'altro, o ne accentuasse gli esiti ed il successo, in virtù dei molteplici aspetti riconducibili a quella specifica tradizione religiosa; basti pensare, per i Sacri Monti e per i Calvari, alla presenza, nei pressi del borgo, di un'altura ad imitazione del Golgota su cui innalzare la crocifissione di Cristo o di un corso d'acqua che evocasse la valle di Giosafat e il torrente Cedron<sup>11</sup>.

Si assiste pertanto ad una sorta di diffusa messa in scena devozionale in cui le processioni e le rappresentazioni drammatiche costituivano un elemento di assoluto richiamo che poneva in competizione più quartieri fra loro, un paese con gli abitanti di un altro borgo vicino. Una spettacolarizzazione condotta per gradi mediante l'utilizzo di una pluralità di siti in cui si recitavano questi sacri misteri, processionali o stanziali, corrispondenti ai diversi luoghi di culto di una comunità e, conseguentemente, la differenziazione delle prerogative fra comunitarie e parrocchiali, fra oratori di confraternite e ordini conventuali, posti spesso in competizione gli uni con gli altri. Ciascuno per proprio conto, e sulla base delle risorse umane e finanziarie di cui disponeva, concorreva all'allestimento di un unico grande dramma liturgico che privilegiando determinati luoghi e devozioni rispetto ad altri stabiliva, per quello specifico avvenimento e in virtù di una gerarchia non sempre condivisa e non priva di conflitti al proprio interno, una vera e propria mappatura del sacro di un territorio. La gradualità dei ruoli espressi, ad esempio, nella partecipazione alle processioni era immediatamente percepita dagli astanti nei suoi valori di autorità in base alla collocazione di un soggetto nel corteo.

Stimolati da queste considerazioni più generali e consapevoli delle motivazioni iniziali che furono all'origine di Varallo, sorto quale Sepolcro ad imitazione dei luoghi santi di Palestina – Sacro Monte sarà chiamato solo più tardi – avviammo nel 1995 una ricerca sistematica, condotta a livello europeo, che portò ad individuare circa 1.800 strutture devozionali aventi, quale più quale meno, aspetti similari con i Sacri Monti piemontesi e lombardi. Riassumendo brevemente, tali concordanze tipologiche possono essere ricondotte a

<sup>9</sup> P. Ventrone, *I Sacri Monti: un esempio di teatro «pietrificato»?*, in *La "Gerusalemme" di San Vivaldo*, cit., pp. 145-162.

<sup>10</sup> *La Deposizione lignea in Europa. L'immagine, il culto, la forma*, a cura di G. Saporì, B. Toscano, Milano 2004; *Il teatro delle statue. Gruppi lignei di Deposizione e Annunciazione tra XII e XIII secolo*, a cura di F. Flores d'Arcais, Milano 2005.

<sup>11</sup> A Maria Lanzendorf, vicino a Vienna, i francescani eressero nel 1699 una collina artificiale per impiantarvi un Monte Calvario, presto diventato il modello per altri complessi sorti a sua imitazione. Cfr. W. Brunner, *I Monti Calvari della Stiria nel contesto nei Monti Calvari della monarchia Austro-Ungarica*, in *Linee di integrazione e sviluppo dell'Atlante dei Sacri Monti, Calvari e Complessi devozionali europei*, Atti del convegno di Varallo (1996), a cura di A. Barbero, E. De Filippis, Ponzano Monferrato 2006, p. 62. A Dusembach, come a Cordova, a San Vivaldo, a Kalwaria Zebrzydowska, nonché in moltissimi altri luoghi devozionali, la valle in cui scorreva il rio che dava il nome al luogo venne chiamata "la valle del Cedron" (o di Giosafat), per rendere più verosimile la piccola Gerusalemme che si intendeva costruire. Per un antico percorso di connessione attraverso la valle di Giosafat fra il Santo Sepolcro della chiesa di Santo Stefano e quella di San Giovanni in Monte a Bologna, cfr. G. Zarri, *I Medici e la "Gerusalemme" bolognese*, in *Una "Gerusalemme" toscana sullo sfondo di due Giubilei: 1500-1525*, Atti del convegno di studi, San Vivaldo - Montaione 2000, a cura di S. Gensini, Impruneta 2004.



tre elementi funzionali sostanziali: la narrazione di una storia sacra (episodi della vita di Cristo, di Maria, dei santi); il suo svilupparsi in stazioni (piloni, edicole, cappelle, ecc.) collocate nello spazio aperto ed in un contesto ambientale naturale od urbano; l'esistenza di un percorso devozionale di unione fra i diversi episodi figurati del racconto. Questi ultimi, nei Sacri Monti sono connotati dalla compresenza di dipinti e sculture, spesso a grandezza naturale o maggiore, all'interno di architetture aventi le dimensioni e, non di rado, la dignità e la qualità progettuale e costruttiva, di eleganti tempietti disposti lungo sentieri serpeggianti in un giardino o nel bosco, in aree verdi in cui, comunque, l'organizzazione della vegetazione è soggetta ad un controllo e a interventi di manutenzione.

In altre parti d'Europa la passione di Cristo venne illustrata utilizzando mezzi, forme e strutture diversi: su pannelli, in edicole contenenti anche o solo dipinti o solo sculture, in cappelle con un fronte aperto verso il devoto spettatore, quasi fosse il palco di una rappresentazione teatrale di fondo sala, con una visione obbligata frontale di tipo tradizionale, al più obliqua, come nei Calvari di tradizione tedesca.

Oppure disposta su piani sovrapposti come nei Calvari bretoni, per episodi successivi che, ad emulazione di un simbolico Golgota, si rastremano dal basso verso l'alto, man mano che dalle scene iniziali si passa ad illustrare le ultime immagini dolorose del martirio, per culminare poi nella figura di Cristo in croce.

O con un'altra struttura simile a quella bretone ma più articolata in termini edilizi, in uso prevalentemente nell'Europa centro-orientale; una sorta di piattaforma elevata (che richiamava simbolicamente l'altura gerosolimitana) costituente lo spazio devozionale, con, sul piano di calpestio, più scene del racconto (la crocifissione, i due ladroni, Maria e Giovanni) e, in locali sottostanti, il compianto, la deposizione di Cristo nella tomba, il sepolcro. Criteri rappresentativi che si discostano comunque dal modello di Sacro Monte e dalla raffinata cultura lombarda: Varallo era allora territorio milanese e Bernardino Caimi, il suo fondatore, apparteneva ad una delle più influenti famiglie di Milano, fu confessore di Beatrice d'Este, moglie di Ludovico il Moro, e con essi intrattenne una nutrita corrispondenza.

Certo nell'ambito della storiografia italiana non erano mancati, qua e là, riferimenti a Calvari stranieri e ad analoghe strutture, per lo più polacche, o a parallele esperienze portoghesi e spagnole<sup>12</sup>; ma si trattava di fatti episodici, occasionali, ad esclusione di pochi ed illuminati interventi nei convegni di Varallo del 1980, di cui non vennero mai editi gli atti, di Montaione del 1986, di Varese del 1990.

L'aver avviato nel 1995 una ricerca a tappeto in tutta Europa, poi pubblicata nell'*Atlante dei Sacri Monti, Calvari e Complessi devozionali europei*, costituì, per taluni, non tanto lo sconcerto, del tutto comprensibile, per un approccio inconsueto, almeno in Italia, allo studio dei Sacri Monti, quanto una vera e propria provocazione; rappresentò una sorta di scandalo sul piano epistemologico, in quanto, a dir loro, si erano affastellati, tutti insieme, i Sacri Monti, le Vie Crucis, i Calvari e altri santuari d'Europa appartenenti, sempre a loro dire, a tradizioni culturali del tutto diverse: una reazione che è significativa degli opposti atteggiamenti di studio verso il tema dei Sacri Monti. L'uno tendente a considerare il fenomeno come un *unicum* di tipo regionale, non paragonabile ad altre realtà se non per rimarcarne, e sostanzialmente a priori, le differenze. L'altro rapportato ad una scala territoriale più ampia, volto a cogliere gli apparentamenti e le analogie con un maggior numero di complessi devozionali, compararne gli esordi e le successive trasformazioni, gli elementi strutturali e tipologici e, sulla base dei dati raccolti e solo dopo un lavoro condotto a posteriori, stabilirne le diversità che, proprio perché classificate accuratamente mediante la formazione di un catalogo ed un reale confronto metodologico, risultano, in ultima analisi, più credibili. Una verifica che da un tema più generale, quello dei complessi devozionali della tradizione cattolica, riconduce, insomma, ai Sacri Monti e alle loro peculiarità incontestabili, talmente caratterizzanti da far sì che questi insiemi rappresentativi della devozionalità, della storia e dell'arte di vaste comunità territoriali del Piemonte e della Lombardia siano oggi inseriti dall'UNESCO

<sup>12</sup> Per un riassunto degli studi dedicati ad altre esperienze europee analoghe, cfr. A. Barbero, *Marginalità e centralità di un fenomeno europeo*, in *Linee di integrazione e sviluppo dell'Atlante dei Sacri Monti, Calvari...*, cit., pp. 13-22. Inoltre di G. Gentile, *Perché una bibliografia internazionale sui Sacri Monti e Complessi devozionali*, in *La Passione nel paesaggio. Bibliografia tedesca*, di H. Quietzsch, a cura di J. Andresen, A. Barbero, G. Gentile, Ponzano Monferrato 2007, pp. 20-27.

nella Lista del Patrimonio dell'Umanità<sup>13</sup>. Il giudizio a cui si giunge, in questo ultimo caso è più incisivo, più netto, solo che vi si arriva mediante un percorso più lungo e meno aprioristico. Paradossalmente, è solo attraverso un'indagine meticolosa e la redazione di un catalogo organico concernente la totalità dei Complessi devozionali esistenti in Europa, conseguentemente anche la costituzione di una rete di referenti accomunati dai medesimi interessi, che emerge, con le innegabili differenze, l'assoluta eccellenza qualitativa dei Sacri Monti, esaltata appunto dalla complessità di valori di cui essa è portatrice. Un processo di appropriazione costituente una vera e propria presa di coscienza, indispensabile per qualunque successiva seria azione di valorizzazione e promozione, tanto a livello internazionale che locale. In sostanza, si devono costruire le premesse culturali secondo le quali non siamo noi a sostenere l'eccezionalità dei Sacri Monti. Sono gli altri a riconoscerlo.

Ma perché ciò accada occorre opporsi con fermezza e decisione al *cliché*, del tutto immotivato, che ha confinato i Sacri Monti ad espressione dell'arte popolare, rivendicando ad essi alcune fra le manifestazioni più significative della cultura italiana e quindi universale. Esauritosi ormai il secolare conflitto fra scultura "a mettere" e scultura "a levare", risalente al Cinquecento, si assiste ormai ad una generale riscoperta ed apprezzamento delle opere lignee senza più alcun preconcetto diminutivo verso le statue dipinte. Mai come nei giorni nostri il linguaggio visivo permeato dalle forme eclatanti ed inusuali della *pop art*, della *land art*, della *body art* o dall'uso provocatorio dei materiali dell'arte povera e delle *performance* dell'arte comportamentale ci fornisce gli strumenti culturali per collocare i Sacri Monti nel giusto contesto artistico che essi meritano.

Per queste motivazioni il *Centro di Documentazione dei Sacri Monti, Calvari e Complessi devozionali europei* ha ritenuto di organizzare con il prof. Giuseppe Roma dell'Università della Calabria e con il Centro Studi "Enrichetta Caterini" queste Giornate di Studio che, in qualche modo, rimettono in discussione, nell'ambito di un più ampio dibattito culturale sacromontano, i dati sino ad ora acquisiti sui complessi gerosolimitani sorti ad imitazione, o in memoria, dei luoghi di Terra Santa.

In tal senso, il Santuario delle Cappelle di Laino Borgo è emblematico di questo processo culturale e stimola riflessioni differenti ad incominciare dalla sua lontananza dalle Alpi – il non far parte, dunque, di alcuna "barriera" difensiva, come per altro San Vivaldo – e dalla riproposizione del pellegrinaggio sostitutivo di tipo gerosolimitano, antecedente la Controriforma. Nonché dalla sua piena rispondenza alla tipologia di quei complessi devozionali caratterizzati dalla narrazione di una storia sacra, dalla collocazione nell'ambiente naturale dei singoli episodi del racconto, dal percorso che unisce le varie stazioni di sosta. Non ultimo dal fatto che il complesso di Laino Borgo è del tutto ignoto alla storiografia specialistica, oblio da cui verrà tolto grazie all'attenzione suscitata dal presente convegno.

Poste queste premesse, risulteranno più comprensibili alcuni concetti inerenti quel vasto fenomeno devozionale, storico e artistico, che la storiografia italiana è solita ricondurre ai Sacri Monti. Innanzitutto il fattore "sostitutivo".

Si è visto come Varallo (1491), San Vivaldo (dopo il 1500), Laino Borgo (1557) sorgano quale memoria dei luoghi di Terra Santa (Gerusalemme, Nazaret, Betlemme, ecc.); a seconda dei casi tale identificazione è connotata da una verosimiglianza che si basa su due criteri: il primo "topomimetico", di conformità topografica con il sito originale (la valle che ricorda quella di Giosafat con il torrente Cedron, la collina degli Ulivi, quella del Golgota, ecc.); il secondo correlato ai singoli manufatti, o ad altre concordanze simboliche, aventi valore di reliquia (il sepolcro di Cristo, la fenditura nella roccia che sul Calvario si verificò alla morte di Gesù, ecc.). A Varallo, ad esempio, e stando alla tradizione, la spaccatura della roccia nei cui pressi sorse la cappella della

<sup>13</sup> *Atlante dei Sacri Monti, Calvari e Complessi devozionali europei*, a cura di A. Barbero, Novara-Ponzano Monferrato 2001. Credo sia opportuno ripercorrere le tappe della "fortuna" recente dei Sacri Monti piemontesi a partire dalla data della loro istituzione ad Aree protette regionali, più precisamente: Crea, Orta e Varallo, 1980; Ghiffa, 1987; Belmonte e Domodossola, 1991; Oropa, 2005. Nel 2003 i Sacri Monti piemontesi, unitamente a quelli lombardi di Varese e Ossuccio, sono stati inseriti dall'UNESCO nella Lista del Patrimonio dell'Umanità. Il Piano Unitario di Gestione, sottoposto nel 2003 all'UNESCO da tutte le Amministrazioni pubbliche ed ecclesiastiche interessate alla candidatura, prevedeva l'istituzione di un Centro di Documentazione, identificato in quello già esistente presso il Parco di Crea, istituito poi formalmente dalla Regione Piemonte nel 2005.

Crocifissione fu all'origine della sacralizzazione del luogo, ed è sintomatico che qui si sia fabbricato prima l'intero Sacro Monte, unitamente alla chiesa "vecchia", e solo all'inizio del Seicento l'edificio del santuario<sup>14</sup>.

Quale che fosse il concetto "imitativo" all'origine della costruzione del complesso devozionale è verosimile che per i riferimenti topografici ci si basasse anche sulle misure delle varie distanze che separavano fra loro i presunti luoghi gerosolimitani in cui era avvenuta la passione di Cristo. Numerosi furono i resoconti di pellegrini reduci dalla Palestina che descrissero le sacre reliquie visitate; tale letteratura edificante, non priva però di importanti riferimenti descrittivi, fu particolarmente diffusa nel XV e nel XVI secolo. Fra gli elementi topografici oggetto di maggior attenzione, particolare importanza assunse la pratica della "Via Dolorosa", la devozione ai fatti ed ai luoghi che si ricollegavano agli aspetti più drammatici della vita di Cristo: dal momento in cui, dopo il giudizio di Pilato, fu caricato della croce e condotto al Calvario. Tale devozione si originò nelle Fiandre ed ebbe una propagazione in tutti i Paesi del nord Europa, identificandosi via via nelle devozioni al sangue di Cristo, alle sue piaghe, alle sue ferite, alle cadute sotto la croce, il cui numero variava in modo imprecisato (tre, cinque, sette, ecc.) sino a stabilirsi poi definitivamente in numero di tre con il riconoscimento ufficiale delle quattordici stazioni della Via Crucis avvenuto nel 1731 ad opera di papa Clemente XII.

Una pratica religiosa, dunque, quella del Cammino della Croce, che fu all'origine, ad esempio ed in tempi più recenti, del Monte Calvario di Domodossola (1657), che solo più tardi assunse il nome di Sacro Monte Calvario, coniugando, in una stessa intitolazione, le due componenti del complesso devozionale: quella antica del Monte Calvario e quella più moderna del Sacro Monte.

Un dato è pertanto ricorrente: i 1600 piedi (ovvero, i 700-800 metri di lunghezza) della Via Dolorosa, corrispondenti alla distanza esistente fra il palazzo di Pilato (o la porta di Gerusalemme) e il Calvario, a seconda del tipo di percorso descritto e derivante sostanzialmente, per i Paesi di lingua tedeschi e slava, dai testi di Bethlem, di Pascha e di Adrichomius più volte tradotti e stampati nel corso del '500 e del '600<sup>15</sup>.

Suggestiva era nel 1715 la processione in ricordo dello scampato pericolo dalla peste che si teneva il venerdì santo a Kindberg, nella Stiria Superiore, composta da 39 gruppi di sculture raffiguranti episodi della Passione montati su carrelli trainati dai partecipanti. Partendo dalla piazza del mercato e collegandosi al Monte Calvario, essa suggellava l'alleanza fra la comunità e il santuario locale ivi eretto, cementando la solidarietà dei fedeli attraverso la condivisione compassionevole alle sofferenze di Cristo.

<sup>14</sup> Un'esauriente disamina della fortuna storico-artistica del Sacro Monte di Varallo con particolare attenzione agli interessi novecenteschi è contenuta in M. L. Gatti Perer, *Gli studi sulle origini del Sacro Monte di Varallo e sulla personalità di Bernardino Caimi*, in *Terra Santa e Sacri Monti*, Atti della giornata di studi, Milano 1998, a cura di M. L. Gatti Perer, Milano 1999, pp. 7-36. Per una recente e puntuale ricostruzione della storia complessiva di Varallo, cfr. E. De Filippis, *Il Sacro Monte di Varallo Sesia. La "Nuova Gerusalemme"*, in *I Sacri Monti*, cit. pp. 132-149.

Un quaderno manoscritto redatto da J. B. Lorentz conservato a Strasburgo presso l'Archivio Provinciale dei Cappuccini ricorda a Dusenbach, presso il santuario di Notre-Dame e a sinistra del monte degli Ulivi, le *Rocher Fendu*, oggi scomparso, al quale si arrivava tramite un sentiero conducente al Calvario. Cfr. P. Linck, *Le chapelles de Dusenbach à travers les siècles*, in *Dusenbach, histoire et légendes*, Ribeauvillé 2004, p. 24.

Un riscontro fra le "reliquie" presenti a Laino Borgo e quelle di Varallo è svolto da Guido Gentile in questo stesso volume. Sono inoltre stati pubblicati ultimamente due studi su Varallo che prendono in esame proprio queste concordanze. Cfr. *Dalla raffigurazione alla realtà. Ad similitudinem Sanctae Jerusalem*, a cura di G. Gentile, E. Massone, P. Pellizzari, Ponzano Monferrato 2007; *Lo itinerario de andare in Hyerusalem*, (1469). *Loca sancta visitando in partibus Jerusalem*, a cura di P. G. Longo, Ponzano Monferrato 2007. Inoltre dal 2 al 6 ottobre 2007 la Regione Piemonte, l'Università di Torino e il Centro di Documentazione dei Sacri Monti, Calvari e Complessi devozionali europei hanno organizzato il Convegno Internazionale *La bisaccia del pellegrino: fra evocazione e memoria. Il pellegrinaggio sostitutivo ai luoghi santi nel mondo antico e nelle grandi religioni viventi*, curato da Stefano Piano e dal sottoscritto.

<sup>15</sup> Secondo Amédée (Teetaert) da Zedelgem, *Saggio storico*, cit., p. 92, esiste «un manuale fiammingo della Passione che sembra collegarsi alla devozione degli spostamenti dolorosi di Gesù e anche alle stazioni della sua passione. Si tratta di una piccola brossura con 16 foglietti, con illustrazioni grossolane, composta molto probabilmente tra il 1471 e 1490 da un certo Bethlem, detto "sire Barthélemy" in una tradizione francese (Parigi, verso 1550 e 1570)». Un dettagliato esercizio della Via Crucis completato dalle indicazioni delle distanze tra una stazione e l'altra venne successivamente pubblicato dal carmelitano Jean van Paschen (Pascha), morto nel 1532. Cfr. Amédée (Teetaert) da Zedelgem, *Saggio storico*, cit., p. 106. Un ultimo divulgatore della devozione alle stazioni che scandivano la passione di Cristo, e quindi delle esatte distanze fra una e l'altra, fu l'olandese Christian Adrian Cruyus, più conosciuto come Adrichomius e morto nel 1585, che ebbe il grande merito di raccogliere tutte le notizie sparse, fino a quel momento, nelle numerose descrizioni di pellegrinaggio in Terra Santa. Cfr. Amédée (Teetaert) da Zedelgem, *Saggio storico*, cit., p. 107.

Simili manifestazioni, oltre a testimoniare l'attaccamento dei partecipanti alle espressioni della religiosità cattolica in aree soggette ad un continuo confronto con le confessioni riformate circostanti, provocavano anche, per l'eccessiva enfasi popolare investita nel proprio ruolo da attori improvvisati, la reazione indignata di quest'ultime, in particolare per gli episodi di irriverenza di cui era fatto oggetto la figura di Cristo, prestandosi in definitiva alle aspre reprimende e alla critiche dell'austera dottrina protestante. Non occorre certo arrivare agli eccessi documentati da Jean Fouquet nella miniatura del martirio di santa Apollonia, conservata al Museo Condé di Chantilly e databile al 1453, in cui ai carnefici si affianca il gesto osceno di chi si scopre le natiche in segno di oltraggio. Anche perchè l'episodio citato ha l'immediatezza di un appunto di lavoro che fissa nella memoria una scena delle rappresentazioni teatrali della Passione appartenente ad un tipo di spettacoli organizzati e gestiti, fra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento, da gruppi di laici (le *Confréries de la Passion*) supportati spesso dalla comunità, mentre nel caso delle processioni religiose il controllo era mantenuto dalla autorità ecclesiastica e dai suoi rappresentanti locali.

Gli stretti legami esistenti fra drammaturgia religiosa, processioni, gruppi figurati (ad esempio i compianti, le deposizioni) e Sacri Monti si riscontrano anche nelle limitazioni, nei divieti e nelle forme di regolamentazione cui furono oggetti. Infatti ad un secolo di distanza dalla miniatura di Fouquet, gli spettacoli della Passione vennero vietati nel 1548 dal Parlamento di Parigi, in seguito al ridicolo in cui era gettata la trattatistica religiosa, divieto che venne ribadito con maggior perentorietà nel 1598, mentre le processioni religiose aventi carattere pubblico, come quelle di Kindberg, furono disciplinate nel 1751 dall'imperatrice Maria Teresa d'Austria con severe limitazioni. Sino a giungere alla radicale proibizione di trasportare le statue nelle processioni, con le disposizioni più estreme emanate negli ultimi anni del Settecento dall'imperatore Giuseppe II<sup>16</sup>.

In questo lasso di tempo, fra la fine del Cinquecento e la metà del Settecento si colloca invece la piena fioritura dei Sacri Monti: dalla ripresa valesiana, successiva allo stallone subentrato al progetto senza esiti dell'Alessi redatto negli anni sessanta del XVI secolo, agli epigoni dell'ormai affermata devozione della Via Crucis. Qui, nelle terre di influenza lombarda, la vigilanza è però garantita dal rispetto delle disposizioni contenute nelle *Instructiones*<sup>17</sup> pubblicate da san Carlo nel 1577 che affidavano al vescovo, e a lui soltanto, il controllo di quanto era connesso alla costruzione di nuove chiese ed alla rappresentazione delle storie sacre, della cui applicazione si fecero zelanti interpreti Carlo Bascapè, vescovo di Novara, e Federico Borromeo, cardinale di Milano, da cui dipendevano rispettivamente i Sacri Monti di Varallo e di Orta e il Sacro Monte di Varese.

I Sacri Monti sono appunto il frutto di questo misurato equilibrio fra educazione catechetica e necessità di storicizzare un evento rendendolo immediatamente comprensibile attraverso un racconto didascalico; fra effusione di sentimenti e invenzioni narrative più ardite che, sul piano del linguaggio della comunicazione visiva, consentono di cogliere, nonostante l'oculato rigore e la vigile attenzione cui furono oggetto queste rappresentazioni sacre, anche gli aspetti più celati. Come l'inaspettato seno scoperto della struggente figura della Maddalena, realizzata dal Bussola nel 1661-1662, concludente il percorso devozionale di Domodossola, sull'altar maggiore della cappella della Crocifissione, alla quale non fu sufficiente il riserbo del braccio teso a nascondere la sua nudità per esentarla, quasi un secolo dopo, dall'essere ricoperta da una veste di gesso, rimossa nell'ultimo restauro<sup>18</sup>. D'altra parte a Michelangelo era occorso un tempo inferiore, meno di trent'anni, per assistere alla ridipintura delle parti intime delle figure del suo Giudizio Universale, così come disposto nel 1564 dalla Congregazione del Concilio di Trento in una delle sue ultime sedute.

L'imitazione dei luoghi di Gerusalemme avvenne quindi prevalentemente sulla scorta delle memorie scritte da viaggiatori e pellegrini; l'evocazione era necessariamente più "onirica", legandosi alla memoria ed al ricordo

<sup>16</sup> W. Brunner, *I Monti Calvari della Stiria nel contesto nei Monti Calvari della monarchia Austro-Ungarica*, in *Linee di integrazione*, cit., pp. 68-69.

<sup>17</sup> *Instructionum fabricae et suppellectilis ecclesiasticae*, traduzione in italiano di M. Marinelli con la collaborazione di F. Adorni, Roma 2000.

<sup>18</sup> F. Cervini, *Bussola restaurato: senso della forma e dello spazio in alcuni gruppi del Sacro Monte di Domodossola*, in *Un artista del Seicento tra Piemonte e Lombardia. L'opera dello scultore Dionigi Bussola nei Sacri Monti*, Atti del Convegno di Domodossola 2004, Gravelona Toce 2006, pp. 85-94.



e basandosi sui pochi dati condivisi. Oppure letteraria – la descrizione della valle del Cedron, del monte degli Ulivi, del Golgota – e fondata più su di una corrispondenza immaginativa che reale. In alcuni casi simile ad una accettazione sulla parola: un atto di fede.

È quanto è accaduto a Romans, nel Delfinato, dove a fronte di un contenzioso fra le consuetudine religiose locali, difese dai canonici dell'abbazia di San Bernardo da cui dipendevano le parrocchie della comunità, e le nuove devozioni promosse dai francescani e sostenute dal notabilato emergente ed in particolare da Romanet Boffin, commerciante facoltoso di tessuti, fu sufficiente la dichiarazione di due francescani che asserirono essere quei luoghi del tutto simili a quelli di Gerusalemme per legittimare l'ampliamento, nel 1516, del Cammino della Croce edificato dal Boffin stesso nel 1515. Tanto bastava. Il Boffin che aveva in precedenza ottenuto che gli Osservanti si installassero a Romans, su di un terreno appartenente alla sua famiglia e su cui avevano già costruito il Monte Calvario, diede l'avvio all'erezione del nuovo convento e della chiesa annessa con il nome di Santa Croce. Il Calvario di Romans era sorto, pertanto, al termine di un percorso costituito dal Cammino della Croce e si concludeva con un Monte Calvario innalzato a 800 metri dalla città, la stessa distanza che, secondo la tradizione, separava il Golgota dalle mura dell'antica città di Gerusalemme.

Rispetto alle concordanze "topomimetiche" vi era poi, come si è detto, un altro fattore, quello "imitativo", più circostanziato, che si affidava, prevalentemente, alla costruzione di una specifica opera architettonica, il Sepolcro di Cristo; analogamente, ciò avvenne anche per la Santa Casa di Loreto o la Scala Santa del Laterano. Qui l'attenzione si fa più calligrafica, necessariamente meno imprecisa ed in sostanza tesa a far sì che la riproduzione del manufatto in questione sia la più fedele possibile all'originale. La garanzia di "verosimiglianza" non avviene più in base a considerazioni mnemoniche, topografiche, letterarie o sulla parola; deve essere inconfutabile, basarsi su di una documentazione inoppugnabile, che non possa essere messa in discussione: proporsi quale copia fedele di un modello accuratamente studiato e rilevato.

L'esempio del Sepolcro di Cristo è sintomatico di due differenti livelli di attenzione cui è fatto oggetto. Nel primo, ed in assenza di riferimenti iconografici più precisi, o in attesa dei mezzi finanziari necessari alla realizzazione dell'edicola, ci si limita a riprodurre le due celle che lo costituiscono: il vestibolo ed il vano sepolcrale vero e proprio<sup>19</sup>. In questa circostanza la costruzione si affida alla presenza di reliquie gerosolimitane o a misure ancora di carattere letterario, integrate al più da una descrizione resa più suggestiva dal ricordo. Non intendendo riprodurre il tempio che custodisce il Sepolcro ma limitarsi alla sola imitazione del vano sepolcrale, subentra anche un altro fattore, importante quanto quello "sostitutivo" ed "imitativo", e cioè l'elemento "evocativo". Nel Santo Sepolcro esso è suggerito, fra l'altro, dalla angusta apertura dell'accesso che costringe il pellegrino ad entrare con un movimento del corpo del tutto inusuale, inchinandosi profondamente e prostrandosi al punto tale da sostenersi con la mano al pavimento, con un atto fortemente volontaristico che gli rimarrà nella memoria ed in virtù del quale egli "evocherà" la visita a quel sacro luogo. Il sepolcro di Laino ne costituisce un esempio paradigmatico.

Il secondo caso concerne la riproduzione architettonica dell'edicola. Essa venne più volte illustrata attraverso disegni ed incisioni che costituirono il veicolo di diffusione maggiore della sua tipologia, come nella notissima xilografia dell'itinerario di Bernhard von Breydenbach, *Peregrinatio in Terram Santam* che ebbe più edizioni in tutta Europa a partire dal 1486 e che darà luogo ad una diffusa pratica imitativa. Esisteva poi

<sup>19</sup> Se tradizionalmente è Venezia il punto di incontro di chi era diretto oltremare, altri luoghi da cui salpare erano altresì distribuiti lungo il versante adriatico della penisola. Così che non troppo distante da Laino Borgo un pellegrino fiammingo di Bruges, ma di origini genovesi, Anselmo Adorno, di ritorno da un viaggio in Terra Santa (1470-1471) descrive la chiesa di S. Maria dei Santi Martiri di Molfetta, così chiamata perché edificata su un camposanto in cui erano sepolti i pellegrini di Terra Santa che all'andata, o, più verosimilmente, al ritorno fiaccati dalla spossatezza del lungo viaggio, vi morivano. Qui un altro pellegrino del luogo, Francesco Lepore, reduce anch'esso dal viaggio gerosolimitano, costruirà qualche anno dopo, verso la fine del Quattrocento, un Santo Sepolcro costituito da un sacello avente le stesse misure dell'originale, fabbricato con sessantadue pietre portate dalla Terra Santa. Anche il pellegrino di Bruges, appartenente ad una facoltosa famiglia di banchieri, tornato nella sua città farà edificare una chiesa, la Jerusalem Kerk, anch'essa in memoria della sua esperienza palestinese. Cfr. *Itineraire d'Anselme Adorno (1470-1471)*, a cura di G. Heers, J. de Groeg, Parigi 1978; L. M. de Palma, *Santi martiri crociati? Storia e leggenda di un culto medievale*, in *Verso Gerusalemme*, atti del convegno (1999), a cura di F. Cardini, M. Belloli, B. Vetere, Lecce 2001.



un florido artigianato palestinese, di cui conserviamo numerosi modelli sette-ottocenteschi, ma che dovette essere fiorente anche precedentemente. È probabile che esso fosse promosso dagli stessi francescani, custodi del Santo Sepolcro e autori di pratiche devozionali evocanti la vita di Cristo (dal presepe alla Via Crucis), alle quali riconducono questi modellini, più ancora quelli raffiguranti insieme monumentali facenti capo ad edifici strutturalmente più articolati, quali le chiese del Santo Sepolcro e della Natività di Betlemme<sup>20</sup>.

Per chi non si recava sul posto era comunque estremamente difficile entrare in possesso di questi “modelli” e gli schemi esemplificativi costituiti dai disegni e dalle incisioni lasciavano ampi margini di indeterminazione<sup>21</sup>. D'altra parte lungo era il viaggio per recarsi in Palestina per una verifica più puntuale, oneroso e non privo di pericoli ed incognite.

Le circostanze che portarono all'affermarsi del pellegrinaggio a Dusenbach, presso Colmar in Alsazia, costituiscono un caso singolare della devozione sostitutiva dei luoghi di Terra Santa e prende l'avvio nel 1221, allorché Egelolphe de Ribeaupierre decide di costruire una cappella in onore di una statua della Vergine che aveva portato con sé di ritorno dalla crociata. Una seconda cappella, composta da due edifici sovrapposti l'uno all'altro, viene edificata verso il 1260 a fianco di quella esistente, mentre una terza cappella è poi eretta alla fine del XIII secolo. In sostanza nel corso del XIII secolo e in un breve periodo di tempo, circa ottant'anni, si assiste alla nascita e al consolidarsi di un culto santuarioale promosso e gestito direttamente dai feudatari locali, i signori di Ribeaupierre.

Questa prima fase si interrompe nel 1360 allorché le truppe assoldate dagli Inglesi incendiano il santuario che però viene presto riparato; bisognerà attendere la fine del XV secolo perché il pellegrinaggio di Dusenbach subisca una profonda modificazione, anche in questo caso dovuta, come già la sua origine, a motivazioni gerosolimitane. È infatti il nuovo signore di Ribeaupierre, Maximin II, soprannominato Schmassmann, che di ritorno da un viaggio in Terra Santa, avvenuto nel 1484, decide di erigere, a ricordo dei santi luoghi visitati, una piccola Gerusalemme riprodotte le scene della passione di Cristo e di cui diviene dal «febbraio 1483 sino al sua morte avvenuta nell'agosto 1517» l'amministratore attento<sup>22</sup>.

Le memorie storiche conservatesi, nonostante le distruzioni subite, consentono di ripercorrerne le trasformazioni: dalla primitiva dedicazione santuarioale ad una devozione più moderna. Innanzitutto l'antica statua viene sostituita dalla Vergine di Pietà che, per il ruolo riconosciuto ai signori di Ribeaupierre di protettori dei menestrelli, godette subito di grande notorietà. Contestualmente le strutture preesistenti sono adattate alle esigenze del nuovo culto: una prima stazione raffigurante il monte degli Ulivi con il Cristo in ginocchio consolato dall'angelo e, poco distanti, gli apostoli addormentati è collocata ai piedi della roccia su cui si ergono le cappelle<sup>23</sup>; la bizzarra costruzione che si trovava invece in loro prossimità diviene la seconda stazione trasformata nella “Torre della cattività” in cui fu imprigionato Cristo dopo la sua cattura e prima del processo,

<sup>20</sup> Un censimento ed uno studio approfondito di questi modellini è oggetto di una vasta ricerca internazionale, tutt'ora in corso, condotta da Michele Piccirillo, archeologo e direttore del Museo dello *Studium Biblicum Franciscanum*. Dello stesso autore si rimanda al catalogo della mostra, *In Terra Santa*, a cura di M. Piccirillo, Milano 2000.

<sup>21</sup> Paradigmatica è la vicenda edificatoria del sacello realizzato da Leon Battista Alberti nella chiesa di San Pancrazio a Firenze per la famiglia Rucellai recante, sopra l'ingresso, la data del 1467. Al fine di disporre delle dimensioni del Santo Sepolcro, il facoltoso mercante Giovanni di Paolo Rucellai (1403-1481), inviò un'apposita spedizione in Terra Santa per riportarne le misure esatte. Cfr. *L'Uomo del Rinascimento. Leon Battista Alberti e le arti a Firenze tra ragione e bellezza*, a cura di C. Acidini, G. Morelli, Firenze 2006, pp. 175-189.

<sup>22</sup> F. Rapp, *Le Pèlerinage de Dusenbach et Maximin II de Ribeaupierre*, in *Dusenbach, histoire et légendes*, Ribeauvillé 2004, pp. 32-41.

<sup>23</sup> Ad eccezione dell'angelo consolatore, andato perduto, le statue furono portate all'inizio dell'Ottocento nel cimitero antistante la parrocchiale di Ribeauvillé. Unitamente al Cristo giacente della deposizione nel sepolcro si trovano oggi all'interno della chiesa e sono datate 1494. Cfr. P. Linck, *Le chapelles de Dusenbach à travers les siècles*, in *Dusenbach, histoire et légendes*, cit., p. 23. Fra le rappresentazioni della passione di Cristo assume un ruolo preminente la Preghiera nell'orto degli Ulivi, ad indicare appunto l'inizio delle sue sofferenze. Diffusa nei paesi dell'Europa centrale, ad essa rimandano i libri di devozione cinquecenteschi: in genere essa si colloca in uno spazio aperto integrandosi con chiese preesistenti, nei giardini in prossimità di aree urbane, più raramente contenuta in cappelle. Generalmente essa è costituita da Gesù inginocchiato in preghiera, dall'angelo che nell'annunciargli il suo imminente arresto gli offre il calice, dai tre apostoli addormentati poco distanti: Pietro, Giacomo e Giovanni. Tale iconografia è chiamata anche, indistintamente, Preghiera nell'orto degli Ulivi e Preghiera nel giardino del Getsemani.

contenente due statue: una raffigurante “Notre-Seigneur dans la misère” e l’altra “une statue du traître”<sup>24</sup>. Poco distante è sistemata la Crocifissione, costituente la terza stazione, concludente un percorso devozionale figurato in sette stazioni e in pietra scolpita raffigurante la passione di Cristo e procedente, per due chilometri circa, dal paese di Ribeauvillé a Dusenbach.

Delle antiche tre cappelle esistenti, quella edificata da Egelolphe accoglie la Pietà in sostituzione del primitivo simulacro; un’altra è trasformata nel Santo Sepolcro con la collocazione di una scultura raffigurante la *Mise au tombeau*, infine la terza è destinata a rappresentare simbolicamente la Tomba della Vergine.

Il viaggio in Terra Santa di Maximin II si svolge in compagnia di un gruppo di nobili e di ecclesiastici di eccezione: il 1 giugno 1483, infatti, si unisce a Venezia con il canonico di Magonza, Bernhard von Breydenbach, ritornando poi in patria nel novembre 1484, dopo aver visitato i Luoghi Santi e il monastero di Santa Caterina sul Sinai<sup>25</sup>. Affascinato da queste esperienze di pellegrinaggio decide poi di recarsi nel 1493, con il nipote Guglielmo II, anche a San Giacomo di Compostella.

L’incontro fra il signore di Ribeaupierre ed il canonico di Magonza induce a due considerazioni: la prima, sulla mobilità delle persone in un periodo in cui, come è stato più volte sottolineato, la gente si spostava con facilità, più di quanto si sia portati a pensare, mettendo in comunicazione soggetti diversi spinti, non di rado, da comuni interessi. Per un insieme di ragioni che ancora ci sfuggono ma sulle quali occorre soffermarsi a riflettere, gli anni ottanta del Quattrocento costituiscono un crogiolo di esperienze gerosolimitane e non mi stupirei se un ruolo significativo fosse riconducibile proprio al viaggio di Breydenbach, alla pubblicazione del suo resoconto nel 1486, nonché alla composizione, infine, del gruppo di notabili che lo accompagnò o con i quali si incontrò nella sua avventura in Oriente<sup>26</sup>. Sono domande queste che rinviano ad una circolarità di informazioni ben più vasta e strutturata di quella che ci è nota ma che emerge via via, disseminata lungo le strade di comunicazione, costellate dai grandi santuari e dagli ospizi allestiti per i pellegrini, che univano il resto d’Europa con i porti di imbarco. Anni pieni di esperienze maturate in Terra Santa quindi quelli posti a cavallo fra la fine del Quattrocento e l’inizio del Cinquecento, con una ricchezza di analogie sulle quali occorrerà indagare. A partire anche da quel giugno 1483 che indica l’inizio del viaggio di Breydenbach nonché l’insediamento dei francescani a Varallo; al 1484 in cui si conclude l’avventura palestinese del canonico ma-

<sup>24</sup> P. Linck, *Le chapelles de Dusenbach à travers les siècles*, cit., pp. 22-31. D’altra parte il complesso di Varallo non doveva essere molto diverso: risultavano erette nell’aprile 1493 le sole cappelle del Santo Sepolcro, della Pietra dell’unzione, dell’Ascensione con “l’orma del Santo Piede” portata dalla Terra Santa, sovrastate da una croce di legno. Altro sarà poi lo sviluppo che prenderà il complesso valesiano e che lo porterà ad avere nel 1514, allorché verrà pubblicata la prima guida, ben 28 cappelle. Cfr. C. Debiaggi, *Gesù muore sulla Croce. La cappella del Calvario*, Varallo 2007, pp. 5-6.

<sup>25</sup> Bernhard von Breydenbach, *Peregrinationes. Un viaggiatore del Quattrocento a Gerusalemme e in Egitto*. Ristampa anastatica dell’incunabolo. Traduzione italiana e note di G. Bartolini e G. Caporali. Prefazione di M. Miglio. Saggio introduttivo di G. Bartolini, Manziana-Roma 1999. La descrizione è riferita agli avvenimenti narrati il 12 luglio 1483, primo giorno di visita di Gerusalemme: «Arrivammo poi ad un’altra chiesa, chiamata S. Salvatore, lì dove un tempo era la grande e quadrata casa di Caifa, in cui il nostro Signore Cristo fu schernito, bendato, percosso sul volto e umiliato gravemente per tutta la notte. Ci fu anche mostrato il luogo angusto dove fu rinchiuso Cristo fino a che il consiglio degli anziani fra gli Ebrei non decise cosa fare di lui. Questo luogo si chiama carcere del Signore. Sebbene non si trovi espressamente citato nel *Vangelo*, perchè non vi sono scritte tutte le cose che accaddero intorno a Cristo, tuttavia a nessuno un tale particolare avvenimento sembri assurdo e non veritiero, proprio a causa dell’esistenza di questo luogo e delle testimonianze che ne parlano». Vedi B. von Breydenbach, *Peregrinationes*, cit., p. 39. Fra le tante dedizioni legate a momenti della passione di Cristo di cui poteva disporre, è particolarmente significativo che Maximin II abbia voluto rammemorare a Dusenbach il carcere descritto dal Breydenbach, suo compagno di viaggio. Ciò dimostra, a mio parere, che il signore di Ribeaupierre fu influenzato nell’individuazione dei soggetti costituenti la sua piccola Gerusalemme, proprio dall’uscita del volume. In particolare la scelta di questo avvenimento sottolinea di fronte a tutti la personale conoscenza di questa “reliquia” della quale Maximin II è in grado di perpetuare il ricordo per averla vista direttamente. Una veridicità comprovata da una testimonianza di prima mano.

<sup>26</sup> È noto come nella seconda metà del Quattrocento cambi l’estrazione sociale dei pellegrini che si recavano a Gerusalemme. Cfr. F. Cardini, *La devozione a Gerusalemme in occidente e il “caso” sanvivaldino*, in *La “Gerusalemme” di San Vivaldo*, cit., pp. 55-102; inoltre dello stesso autore *I Sacri Monti nella storia religiosa ed artistica d’Europa*, in *Sacri Monti, Devozione*, cit., pp. 111-118. Rispetto ai secoli precedenti diminuiscono i mercanti ed aumentano i notabili, coloro i quali per censo o per cultura (o per entrambi, è il caso del Breydenbach) avevano un ruolo determinante nell’organizzazione della vita delle loro comunità. La lettura sulla nascita dei complessi devozionali sorti in Europa ad imitazione dei luoghi di Terra Santa sarebbe enormemente facilitata se disponessimo, per ciascun viaggio, degli elenchi delle persone citate e, quando possibile, dei luoghi di provenienza e ambiti di attività. Ciò consentirebbe uno studio sinottico in grado di individuare l’origine e lo sviluppo di temi gerosolimitani nelle aree di pertinenza dei singoli viaggiatori.

guntino ed è ricordato il periodo di soggiorno di Bernardino Caimi in Calabria, in qualità di Commissario dei francescani; alla pubblicazione nel 1486 delle *Peregrinationes*, e all'erezione, nello stesso anno, della chiesa di Santa Maria delle Grazie a Varallo e, nel 1489, del Sepolcro di Görlitz. Sino a quella, per noi, fatidica data, 1491, incisa sulla porta del Sepolcro valesiano che segna l'avvio, per così dire, ufficiale di quella stagione esaltante per la storia dell'arte piemontese e lombarda che dalla devozione alla "Gerusalemme" sostitutiva e alle "reliquie" traslate ivi contenute – che Varallo ancora condivide con un sentimento emulativo diffuso a livello europeo – porterà a quell'autonoma, originale e affascinante invenzione che darà luogo ai Sacri Monti di fine Cinquecento<sup>27</sup>.

È mia impressione che queste coincidenze, le idee, i propositi, le intenzioni e soprattutto il ricordo ed il vissuto di quei giorni circolassero con grande facilità, o meglio esistesse un sistema di trasmissione orale delle informazioni – affidate per lo più ai pellegrini, ai religiosi, ai mercanti, ai soldati ecc. a coloro i quali, in sostanza, dovevano trasferirsi per mestiere da un posto all'altro – in grado di far sì che chi fosse interessato ad un certo problema venisse a sapere, prima o poi, quanto accadeva su questo specifico aspetto. Anche se parziali o infarcite da aneddoti avventurosi o descrizioni fantasiose queste notizie arrivavano, in qualche modo, alle persone interessate che avevano la possibilità di verificare successivamente, e mediante l'utilizzo di informatori più attendibili, la veridicità o meno di quanto appreso.

Tale approccio iniziò a mutare, prima lentamente poi sempre più celermente, dal 1452 anno in cui, proprio a Magonza, Johannes Gutenberg rende possibile la riproduzione seriale dei testi e quindi la moltiplicazione delle informazioni, segnando una vera e propria rivoluzione dei sistemi di comunicazione ed è significativo che il Breydenbach si avvalga subito di questo utilizzo per il suo viaggio. Né poteva essere diversamente, stante la sua formazione di erudito intellettuale che lo portò, con lungimiranza, ad accompagnarsi con un pittore di Utrecht, Erhard Reuwich affinché documentasse i luoghi visitati: Venezia, Modone, Rodi, Gerusalemme<sup>28</sup>. E con loro anche i costumi delle persone con cui venne in contatto; lo stesso interesse per il mondo esotico che, pur con le dovute differenze e suggerito da altre fonti, troviamo anche negli affreschi di Gaudenzio a Varallo.

Canonico e decano del duomo di Magonza, Breydenbach fu un intellettuale ed un abile amministratore che necessariamente, ad uso del suo servizio di camerario e quindi di rappresentante ecclesiastico presso il tribunale cittadino costituito dal borgomastro e da giudici laici, aveva a che fare quotidianamente con i sistemi di registrazione e trasmissione delle comunicazioni e informazioni scritte. La frequenza con le nuove tecnologie, possibili ormai grazie all'invenzione della stampa, doveva essergli pertanto familiare, come stimolante gli doveva sembrare il loro utilizzo sul piano della cultura generale: una diversa e più mirata applicazione tecnologica dalle potenzialità rivoluzionarie di cui si sentiva crescere e sviluppare tutt'attorno i fermenti innovativi.

Il viaggio a Gerusalemme si presentò come l'occasione che maggiormente si adattava per un'impresa pensata, sin da subito, con uno sbocco editoriale ben preciso, nonostante il controllo organizzativo che essa richiedeva. La sua grande intuizione iniziale fu quella di pagare appositamente un pittore di Utrecht, Erhard Reuwich, affinché documentasse sin dalla partenza – da Venezia quindi – le città, i costumi, le curiosità in-

<sup>27</sup> P.G. Longo, *Fonti documentarie sui francescani a Varallo tra XV e XVI secolo*, in *Sacro Monte di Varallo*. Quaderno di studio n. 5; S. Stefani Perrone, *La "Gerusalemme" delle origini nella secolare vicenda edificatoria del Sacro Monte di Varallo*, in *Sacri Monti. Devozione*, cit., p. 31.

<sup>28</sup> È stato fatto notare come lo stemma del Breydenbach compaia a fianco di quello del vescovo e del capitolo del duomo sull'*Agenda Moguntinensis*, libro liturgico di grande pregio editoriale, stampato dall'editore Johann Numeister. Cfr. G. Bartolini, *Peregrinationes*, cit. p. X. È invece molto probabile che alla collaborazione instauratasi fra il Breydenbach e il Reuwich si debba l'edizione del *Gart der Gesundheit*, stampato a Magonza il 14 marzo 1485 da Peter Shöffler, allievo e collaboratore di Gutenberg nella realizzazione della famosa Bibbia che li impegnò dal 1452 al 1455. Tradotta poi in latino con il titolo di *Hortus sanitatis* è da attribuirsi, probabilmente, al medico Johann Wonnecke. Una prefazione anonima informa il lettore che la pubblicazione dell'erbario era stata progettata da tempo ma che non si era potuta ultimare stante la difficoltà di reperire immagini di erbe e di animali esistenti nei paesi caldi. La difficoltà di disporre di campioni da riprodurre venne superata in seguito ad un pellegrinaggio in Terra Santa e nel Sinai a cui partecipò un pittore, di cui l'anonimo non cita il nome, allo scopo di disegnare la vegetazione mancante. Cfr. G. Bartolini, *Peregrinationes*, cit., p. XX.

contrate. Si concepiva in tal modo l'idea del primo libro illustrato di viaggi<sup>29</sup>, un *beedecker* che per le ragioni devote del tema trattato, per il fascino esotico dei paesi attraversati, per l'attualità rappresentata dal pericolo turco, sempre più incombente in Europa, era destinato ad un sicuro successo<sup>30</sup>.

Oltre alla collaborazione di chi era in grado di comunicare con un diverso linguaggio, quello visivo, complementare al resoconto scritto del viaggio, il Breydenbach si avvalese di altre competenze. Innanzitutto del "dotto" a cui il canonico affidò la stesura delle "noterelle" erudite, ma che gli studi più recenti individuano in Martin Roth<sup>31</sup>, teologo che parrebbe essere l'estensore materiale o, quanto meno, il traduttore in latino del testo pubblicato nel 1486. Trattandosi di un argomento sensibile ad interpretazioni diverse, anche in questo caso, ed in virtù della sua esperienza amministrativa di camerario in seno al tribunale cittadino, il Breydenbach, nell'avvalersi della ponderata erudizione di un teologo, dimostrò accortezza, prevenendo sul nascere possibili contestazioni<sup>32</sup>.

Altre competenze le trovò durante il viaggio, come quelle del francescano Paul Walther che ebbe modo di incontrare a Gerusalemme e a cui pagò le spese di viaggio della seconda parte del pellegrinaggio che lo portò al monastero di Santa Caterina, al Cairo, infine ad Alessandria da cui si imbarcò alla volta di Venezia. Sono probabilmente da attribuirsi al Walther le pagine con gli alfabeti ebraico, greco, siriano, georgiano e giacobita nonché le notizie di carattere generale su Gerusalemme e il lessico latino-arabo<sup>33</sup>.

Non ottenne invece analoga disponibilità dal domenicano Felix Fabri, al quale, a detta di costui, il Breydenbach si rivolse invitandolo a Magonza per stendere insieme il resoconto del viaggio<sup>34</sup>.

<sup>29</sup> Nel prologo al volume che Breydenbach dedica a Berthold von Hennebergh, arcivescovo di Magonza dal 1484, scrive «Credo che non si possa trovare nessuno cui non sia chiaro che ormai non esiste limite ai multiformi interessi dell'ingegno umano e alla possibilità di pubblicare libri nuovi (se nuova tuttavia si può dire di cose che appare ora ammantata di una veste diversa da quelle precedenti e sembra ricoperta e quasi nascosta da un nuovo colore e vigore, pur essendo in sostanza la stessa di prima, anche se si presenta sotto un diverso e insolito aspetto). Particolarmente nella presente situazione, in cui stanno sempre più aumentando le invenzioni di nuove tecniche e ciascuno può ampiamente constatarlo di persona, giacché è già da gran tempo che si è arrivati alla condizione per cui, secondo un diffuso modo di dire, chi ha fatto un libro ha né più né meno, cambiato soltanto la penna con cui ha scritto». Cfr. B. von Breydenbach, *Peregrinationes*, cit., p. 3. E ancora: «Ho scritto un libretto col racconto e le informazioni raccolte nel corso di due pellegrinaggi, uno a Gerusalemme e l'altro da lì alla S. vergine e martire Caterina. Tutti e due li ho compiuti lo scorso anno... Con grande zelo e per un buon fine – per fare cioè cosa utile anche agli altri cristiani col mio lavoro e la mia fatica – ho deciso di metterli tutti e due su carta, in una forma prima mai vista e cioè utilizzando sia la scrittura sia la pittura, perché non solo la realtà di queste cose intrattenga piacevolmente l'intelletto, ma perché il suo aspetto stesso colpisca con più forza le emozioni degli uomini devoti». Cfr. B. von Breydenbach, *Peregrinationes*, cit., p. 4. La lunga citazione dimostra quanta consapevolezza l'autore, raffinato umanista, avesse dei moderni sistemi di scrittura tipografica ma soprattutto della novità del suo libro, realizzato in una "forma prima mai vista".

<sup>30</sup> Sono più volte citati nel testo i fatti che nel 1480 portarono alla presa di Otranto da parte della flotta turca di Maometto II. Evento che impressionò fortemente la cristianità del tempo, in seguito al martirio subito dal vescovo Stefano Pendinelli ucciso nel duomo insieme a 800 superstiti che vi si erano rifugiati.

<sup>31</sup> Martin Roth era un domenicano documentato presso l'Università di Magonza dal 1484. L'indicazione del Roth quale collaboratore del Breydenbach è rivelata dal testo di Felix Fabri (*Evagatorium*, I, p. 353; v. anche I, p. 374) che non riesce a celare una nota di acrimonia nei confronti del ricco canonico di Magonza. Cfr. G. Bartolini, *Peregrinationes*, cit., p. XIV.

<sup>32</sup> Avendo preso parte nel 1479 al processo dell'Inquisizione tenutosi a Magonza dai teologi di Colonia, Heidelberg e della città, contro Johann Ruchart contrario alla dottrina delle indulgenze, docente all'Università di Erfurt, il Breydenbach era ben consapevole delle possibili conseguenze a cui poteva andare incontro un testo che disquisisse di aspetti di carattere religioso. Cfr. G. Bartolini, *Peregrinationes*, cit., pp. VII-VIII.

<sup>33</sup> Paul Walther è autore anch'egli di una descrizione del viaggio, *l'Itinerarium ad Terram Sanctam et ad Sanctam Catharinam*. Il francescano risiedeva a Gerusalemme da oltre un anno e quindi agli occhi del Breydenbach risultava un informatore prezioso e attendibile. Cfr. G. Bartolini, *Peregrinationes*, cit., pp. XV-XVI.

<sup>34</sup> Nato a Zurigo (1440 ca.-1502) Felix Schmid latinizzò il proprio nome in Fabri; frequentò il convento di Basilea e fu a Colmar, Norimberga, Roma e infine Ulm. Dopo un primo soggiorno in Palestina nel 1480 vi ritornò nel 1483-1484. Si deve a queste esperienze il diario dettagliato dell'*Evagatorium*, frutto di una lunga redazione che lo impegnò fra il 1484 e il 1494. Secondo J. Meyers, il Fabri volle narrare questa sua esperienza con un duplice scopo: fare una descrizione fedele dei luoghi visitati ad uso dei pellegrini ma, nel contempo, fornire loro l'opportunità di lasciarsi trasportare dalla fantasia con le immagini e le storie evocate dalla narrazione del viaggio. Non a caso il Fabri sceglie come titolo un neologismo, quell'*Evagatorium* che sta ad indicare sia l'errare del Fabri sia, secondo il Meyers, lo strumento che porta il lettore ad errare egli stesso con l'immaginazione. Cfr. F. Fabri, *Fratri Felici Fabri Evagatorium in Terrae Sanctae, Arabiae et Aegypti peregrinationem* (1483-84), Stuttgartiae 1843. È disponibile una recente traduzione in francese in due volumi (438 pp. e 453 pp.) con testo latino: F. Fabri, *Les errances de Frère Félix, pèlerin en Terre sainte, en Arabie et en Égypte (1480-1483)*, a cura di J. Meyers, N. Chareyron, Montpellier 2000.



In sostanza l'ultima parte del viaggio fu vissuta in stretta condivisione di difficoltà, di disagi ma anche di propositi e aspirazioni ideali fra personaggi che, individualmente, avrebbero poi avuto un ruolo particolarmente significativo nella trasmissione delle informazioni gerosolimitane che, dal loro ritorno in poi, presero a circolare in Europa. Tre di loro pubblicarono, come si è visto il resoconto del viaggio: oltre al Breydenbach, Felix Fabri e Paul Walther. Di alcuni, in particolare dei primi due, è nota l'influenza che le edizioni dei loro libri ebbero nel promuovere la duplicazione dei luoghi e delle devozioni gerosolimitane. Il quarto, Maximin II, signore de Ribeaupierre – che intellettuale non era ma che disponeva di castelli, manodopera, e mezzi economici – promosse l'erezione nelle proprie terre, a Dusenbach, di una piccola Gerusalemme “sostitutiva” di quella da lui visitata<sup>35</sup>.

La notorietà del volume del Breydenbach nelle diverse edizioni di cui fu oggetto<sup>36</sup>, contribuì a far conoscere l'iconografia gerosolimitana, proprio in virtù delle immagini del libro che lo distinsero rispetto ai coevi e precedenti resoconti di viaggio. Fra le rappresentazioni documentali di città e di costumi orientali, una xilografia fu recepita con la pregnanza di un valore altamente simbolico: quella riprodotte il Santo Sepolcro, trasposta e realizzata più volte concretamente ad imitazione dell'originale gerosolimitano. E ciò, ben inteso, con il supporto descrittivo del testo del Breydenbach ma anche di altri viaggiatori che erano stati in Terra Santa.

Sta di fatto che l'illustrazione del Reuwich costituì il “modello” da imitare sino a quando una struttura concreta, che ad essa si richiamava, non venne edificata a Görlitz nel 1489 da Georg Emmerich, anch'egli di ritorno dalla Terra Santa, divenendo in breve essa stessa e per un vasto territorio di riferimento comprendente, oltre alla Germania orientale, la Polonia, l'Ungheria, la Slovacchia, l'esempio autorevole a cui riferirsi. Diminuendo nel corso del Cinquecento e del Seicento i viaggi a Gerusalemme, l'edicola di Görlitz fu assunta come il modello indiscusso a cui rifarsi. Contestualmente si diffusero pratiche devozionali di cui si conservano le testimonianze specialmente nei paesi dell'Europa centro-meridionale, evocanti il percorso doloroso compiuto da Cristo in occasione della sua salita al Golgota, nelle quali è nota l'influenza esercitata dai testi di Felix Fabri.

Non di meno e nonostante il fatto che gli esempi costruiti divennero il “modello” da imitare, le descrizioni letterarie rimasero sempre la fonte, in ultima analisi, da consultare per un più preciso riscontro che volesse essere il più possibile fedele alla realtà di luoghi sacri. Così che la descrizione che il Breydenbach fa del giardino del Getsemani trova un corrispettivo nelle incisioni, specialmente del XVII e XVIII secolo. La stampa, ad esempio, del 1719 che illustra il giardino in cui è inserito il sepolcro di Görlitz visto dalla chiesa di S. Pietro, rappresenta la passione di Cristo in sette stazioni e si premura di evidenziare – con un tono in cui la veridicità dell'avvenimento va a discapito anche di una certa didascalicità sin troppo scoperta – l'esistenza del torrente Cedron fra il Calvario ed il monte degli Ulivi, ai cui piedi si trovava appunto il giardino del Getsemani<sup>37</sup>.

<sup>35</sup> In tre circostanze Breydenbach cita i componenti della spedizione: all'inizio del viaggio con Johann von Solms, signore di Münzeberg, e Philipp von Bicken, cavaliere (*Peregrinationes*, cit., p. 15); a Venezia, allorché “due baroni e tre cavalieri” con i rispettivi servitori si unirono a loro, più precisamente «il barone Maximinus von Rappenstein, il signore Vernando von Mernawe, il signore Caspar von Billach, cavaliere, il signore Georg Marx, cavaliere, il signor Nicolaus Maior von Kurt, cavaliere» (*Peregrinationes*, cit., p. 16); a Gerusalemme quando diciotto componenti del grande gruppo iniziale – che sappiamo da altri informatori essere costituito da centocinquanta pellegrini, in maggioranza tedeschi, tornato a Venezia su due galee – rimasero in città altri trenta giorni, per il gran caldo, prima di proseguire verso il monastero di Santa Caterina sul monte Sinai. Oltre a quelli citati, costituirono il gruppo i cavalieri Heiberich von Scharvenberg, Caspar von Sienli, Sigmund von Marssbach, Peter Velsch, Giovanni Lazino, arcidiacono e canonico ungherese, «padre Felix Fabri, domenicano, lettore di sacre scritture ad Ulm ed egregio predicatore. Già in precedenza era stato in Terra Santa e era esperto in molte cose», e due francescani, Paul Walther da Guglingen e Thomas da Cracovia (*Peregrinationes*, cit., pp. 204-205). L'individuazione dei personaggi è resa difficile perché il Breydenbach li chiama indifferentemente in modi diversi: «Vernando di Mernarvebar» o «Caspar von Bulach». Inoltre il nostro Maximin II di Ribeaupierre, soprannominato dalle fonti francesi Smassman, diventa qui «Massimino, detto Smasmus von Rappolstein e signore di Hoineck».

<sup>36</sup> All'edizione del 1486 seguirono sino al 1502 altre dieci edizioni sicure (forse quindici), tradotte in più lingue: tedesco, francese, polacco, olandese. Un vero e proprio “lancio” editoriale attentamente programmato che nel 1486 vide il susseguirsi di ben tre edizioni: la prima in latino (Magonza, 11 febbraio); pochi mesi dopo, la seconda in tedesco (Magonza, 21 giugno) entrambe edita dal Reuwich; la terza, in olandese (lingua madre dello stesso Reiwich), forse edita ad Haarle. Cfr. G. Bartolini, *Peregrinationes*, cit., p. XVIII.

<sup>37</sup> H. Wenzel, *Georg Emmerich und das Heilige Grab in Görlitz*, Görlitz 1994, p. 11.



Ecco allora diffondersi, in particolare nei paesi di lingua tedesca, in Ungheria ed in Polonia, il “prototipo” dell’edicola del “Santo Sepolcro” oggetto, oltre che di venerata devozione, di innumerevoli repliche; l’esempio indiscusso, per comprovata fedeltà, al quale fare riferimento e da cui derivò la pluralità dei sepolcri ivi eretti nel Seicento<sup>38</sup>. Sul piano più generale della diffusione della conoscenza, un simile uso “imitativo” costituisce, a livello territoriale, l’affermazione di un particolare esempio iconografico rispetto ad altri ed è all’origine della sua fortuna devozionale; spiega quindi tanto la diffusione nella Bassa Slesia e nella Polonia confinante delle copie del Sepolcro di Görlitz, quanto l’affermazione tipologica, con Varallo, dei Sacri Monti sull’arco alpino.

Lo stesso processo di duplicazione era avvenuto per altri celebri complessi devozionali: il Cammino della Croce di Norimberga voluto nel 1505 da Martin Ketzler fu espressamente richiesto allo scultore Adam Krafft in virtù del successo ottenuto da un suo precedente lavoro eseguito a Bamberg nel 1500 per conto di Heinz Marschalck. In entrambi i casi i committenti erano illustri rappresentanti del notabilato locale, come già accaduto a Varallo, la cui realizzazione si deve al sostegno finanziario degli Scarognini. Anche a Romans, il già noto Romanet Boffin decise di edificare il Calvario sulla base di un percorso devozionale visto durante un suo viaggio a Friburgo, da cui fu fortemente impressionato e di cui rileva personalmente le misure fra una stazione e l’altra. Quest’ultimo, a sua volta, era stato innalzato da Pierre d’Englisberg, capo dei Cavalieri di Malta, imitando un modello eretto a Rodi. Per cui, di copia in copia, il percorso devozionale di Romans sorse ad imitazione di quello di Friburgo ed evocava quello di Rodi che, a sua volta e con tutta probabilità, venne costruito da qualche cavaliere crociato di origine tedesca alla stregua dei complessi esistenti nel proprio paese.

Ancora Romans offre lo spunto per alcune considerazioni che ben si prestano a comprenderne l’origine e la trasformazione. Formato inizialmente da sette pilastri, secondo il costume tedesco, venne successivamente modificato dallo stesso Boffin in una pluralità di luoghi che dal Calvario dei Recolletti, costruito presso il convento francescano, si sviluppava attraverso un cammino detto *le Grand Voyage*, costituito da quaranta stazioni, di cui, purtroppo, noi non conserviamo che scarse memorie essendo stato interamente distrutto poco dopo, nel 1562, durante le guerre di religione che devastarono la Francia. Una incisione, della metà del Cinquecento, ne illustra parzialmente la sua configurazione: all’interno di un recinto dello stesso convento francescano, a cui si accede da una porta tenuta normalmente chiusa, si eleva un Calvario contrassegnato da tre nude croci poste sulla sommità<sup>39</sup>. Distribuite intorno ad esso vi sono cinque cappelle cuspidate, impreziosite da elementi decorativi ed architettonici che ne ornano il timpano e la grande nicchia frontale. Sulla destra si scorge chiaramente il tempietto del Santo Sepolcro di cui riporta fedelmente gli archetti romanici e la lanterna sul tetto; alla sinistra la chiesa di Santa Croce.

Oltre alle informazioni contenute nell’illustrazione dell’edicola sepolcrale, l’ignoto incisore, nel raffigurare gli altri oratori, non sembra digiuno dell’immaginario iconografico che proprio in quegli anni circolava a corredo della Passione di Valenciennes<sup>40</sup>. Anche in queste raffigurazioni le architetture sono simili a quelle addossate al muro della città, di cui costituiscono altrettante porte, gli edifici isolati posti più in evidenza, dispongono invece di uno spazio abitativo aperto e articolato che consente di essere fruito da più punti di visuale, atto a contenere ed a sviluppare il racconto di un avvenimento strutturato in diverse sequenze. Non è sen-

<sup>38</sup> Un’interessante carta relativa alla diffusione dei calvari in Polonia è stata realizzata da Elzbieta Bilaska-Wodecka a corredo del suo intervento *I Calvari polacchi*, in *Linee di integrazione*, cit., p. 83. Della stessa autrice *Kalwarie Europejskie, Analizy struktury, typów i genezy*, Cracovia 2003. È apparso recentemente un approfondito censimento delle edicole del Sepolcro costruite nell’Europa centro-orientale a partire dalla Controriforma. Cfr. M. Rüdiger, *Nachbauten des Heiligen Grabes in Jerusalem in der Zeit von Gegenreformation und Barock*, Regensburg 2003. Cfr. anche *Le Rotonde del Santo Sepolcro. Un itinerario europeo*, a cura di P. Pierotti, C. Tosco, C. Zanella, Bari 2005.

<sup>39</sup> In occasione della Pentecoste del 1509 (27-28-29 maggio) fu rappresentato a Romans il *Mystère des Trois Doms* ovvero dei tre santi martiri Séverin, Exupère e Félicien, con la traslazione delle reliquie sui luoghi del teatro. Lo spettacolo, opera del canonico Pra, venne riproposto, di tanto in tanto, sino al 1535.

<sup>40</sup> La Passione e la Resurrezione di Nostro Signore Gesù Cristo fu rappresentata a Valenciennes nel 1547. Le miniature di Hubert Cailleau evidenziano la simultaneità delle varie scene costituenti il racconto, ciascuna nel contesto di una propria stazione. Queste passioni erano spettacoli gratuiti offerti alla popolazione e recitati, a volte, da centinaia di attori; in taluni casi duravano anche alcune settimane ed erano in grado, con la notorietà acquisita man mano nel tempo, di spostare diverse decine di migliaia di spettatori e di curiosi.

za significato il fatto che gli episodi narrati siano a loro volta speculari a quelli del Martirio di Santa Barbara, raffigurati nell'oratorio Suardi a Trescore, presso Bergamo, che Lorenzo Lotto andava dipingendo proprio nel 1524, nello stesso periodo in cui Gaudenzio Ferrari, il grande artefice di Varallo, aveva ormai quasi concluso la sua fatica sul monte valsesiano, compiuta fra il 1517 ed 1524.

E non è ancora un caso che si voglia chiudere questo intervento con Lorenzo Lotto. Pittore dallo spirito inquieto, tormentato da riflessioni di tipo esistenziale non prive, forse, di curiosità per le correnti riformate moderate, che lo porteranno negli ultimi anni a farsi oblato presso la Santa Casa di Loreto, egli ha rappresentato negli affreschi di Trescore un ciclo iconografico, che potremmo definire scaramantico, di difesa dell'ortodossia della Chiesa. Sotto il cielo raffigurante la vigna operosa della Chiesa, generata dal *Cristus arbor vitae*, ha rappresentato con il Martirio di Santa Barbara, denunciata ed uccisa dal padre per aver manifestato la sua professione di fede cristiana, il timore per l'iconoclasmo più estremo che, oltre le Alpi, imperversava in quegli anni con Zwingli e Carlostadio<sup>41</sup>.

Siamo al 1524, il sacco di Roma avverrà di lì a poco, nel 1527, ma sarà per altri motivi; ad opera di un imperatore, Carlo V, che volle in questo modo imporre la propria volontà sul Papato ma che si adoperò per ricostruire l'unità della Chiesa. Tant'è che non esitò nel 1530 a farsi incoronare imperatore a Bologna dallo stesso papa, in aperto dissenso con i suoi principi tedeschi di fede riformata. Ciò che accadrà a Roma ad opera dei "Lanzi", ma soprattutto per la ferocia delle cattolicissime soldataglie spagnole, minò in quegli anni l'autorità papale e pose fine alla egemonia universale della Chiesa; prontamente essa risorse con uno sfarzo più magnifico di prima, affidando nel 1536 a Michelangelo la propria autocelebrazione con la raffigurazione del Giudizio Universale nella Cappella Sistina. La visione del mondo era però irrimediabilmente cambiata e un fremito di insicura ricerca religiosa permeava i versi poetici e l'animo sensibile alle tensioni riformate della nobildonna romana Vittoria Colonna, amica del grande scultore e pittore fiorentino.

C'è un sentimento di profondo spaesamento espresso nella pittura italiana della seconda metà del Cinquecento che prelude gli estenuanti tratti manieristici: «col correre degli anni anche sulla festa gaudenziana si allunga l'ombra di un'accorata malinconia, che sfiora la storia di tutti i più grandi, in quegli anni, dopo il sacco di Roma e dopo la sempre più straziante constatazione della inconciliabile divisione della Chiesa». Sono gli anni del trasferimento definitivo del pittore valsesiano prima a Vercelli, nel 1528, poi a Saronno e a Milano, nel 1536; la lacerazione nella prassi di una religiosità vecchia di secoli è ormai avvenuta e con essa lo sgomento che «divide e contrappone le persone, le famiglie, i gruppi sociali, le città padane». Che fa emergere lo sconcerto di una umanità ora più indifesa, così che «la lettura molto approssimativa dei Sacri Monti francescani come barriera alle minacce della Riforma andrà sostanzialmente capovolta, per leggerci invece una traccia della presa di possesso, da parte dei fedeli di un'importante pratica devozionale nel quadro generale della crisi tra istituzione ecclesiastica e fedeli militanti»<sup>42</sup>. Una riappropriazione che non sarà immediata e che avverrà, con gradualità, alcuni decenni dopo con la ritrovata certezza degli editti tridentini e la didascalica e consapevole enunciazione delle *Instructiones* emanate da san Carlo.

Una missione che la predicazione francescana rivolge innanzitutto all'interno della comunità dei fedeli, ad esplicitare con l'evidenza dei fatti narrati la concreta trasposizione mentale delle scene sacre; un'esposizione, per nulla artificiosa, di avvenimenti edificanti a cui conformare la propria fede e con essa l'adozione di una pratica religiosa espressa, semmai, con estrema naturalezza.

Nel frattempo, nel 1529, il genio di Gaudenzio Ferrari aveva già portato a compimento il suo lavoro nel complesso del Sepolcro sul monte di Varallo, ben prima di quel fatidico 1562 che segnò la distruzione del-

<sup>41</sup> Sulle vedute urbane in un contesto agreste, con particolare riferimento alle storie di santa Barbara, nell'Oratorio di Trescore a Bergamo, si era già soffermato Eugenio Battisti: *I presupposti culturali*, in *Gli abitanti immobili di San Vivaldo, il Monte Sacro della Toscana*, Firenze 1987, pp. 13-14. In particolare, vedi F. Cortesi Bosco, *Lorenzo Lotto. Gli affreschi dell'Oratorio Suardi*, Milano 1997; *Lorenzo Lotto a Trescore. Immagini, documenti, temi dell'Oratorio Suardi*, Bergamo 1998.

<sup>42</sup> G. Romano, *Gaudenzio Ferrari*, in *Gaudenzio Ferrari e la sua scuola: i cartoni cinquecenteschi dell'Accademia Albertina*, a cura di G. Romano, Catalogo della mostra, Torino 1982, pp. 60-64.

l'allora celebre Calvario di Romans e, con essa, l'avvio di un periodo ben più gravido di lutti e di disastri che incendiò l'Europa con le guerre di religione.

La risposta che la Chiesa dà alla Riforma è successiva, e mette in campo fra i suoi apparati manieristi e barocchi anche quelle poderose macchine sceniche costituite dai Sacri Monti, espressioni, ormai a pieno titolo, di una recuperata sicurezza ad iniziare proprio dalle affascinanti invenzioni operate dai d'Enrico, dai Prestinari, dal Morazzone, che furono fra i più importanti artisti del Seicento lombardo.

Con la pia e ferma raccomandazione a loro rivolta dal vescovo di Novara, Carlo Bascapè, artefice del rinnovamento seicentesco del complesso devozionale valsesiano e della costruzione del Sacro Monte di Orta, di attenersi sempre però al modello gaudenziano, sorto a Varallo quasi un secolo prima.



Fig. 1. *Santo Sepulcro*, tratto da *Peregrinatio in Terram Sanctam*, Bernhard von Breydenbach, Mainz, Erhard Reuwich, 1486.



Fig. 2. *Modellino del Santo Sepulcro*, 1800 ca, Casale Monferrato, Museo Civico.





Fig. 3. Görlitz, *Edicola del Santo Sepolcro*.



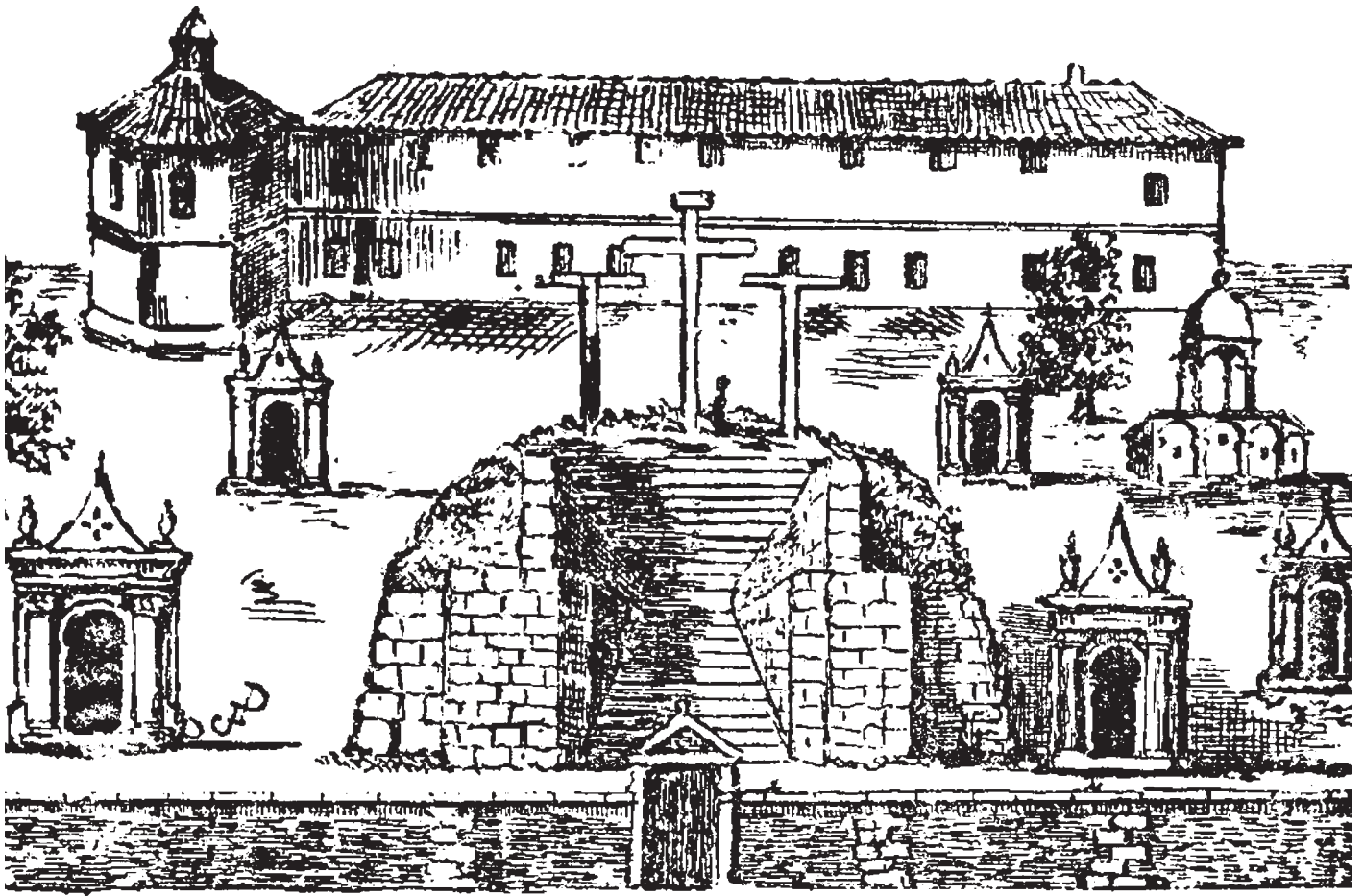






Fig. 6. *Beato Alvaro De Zamora*, miniatura del XV sec.

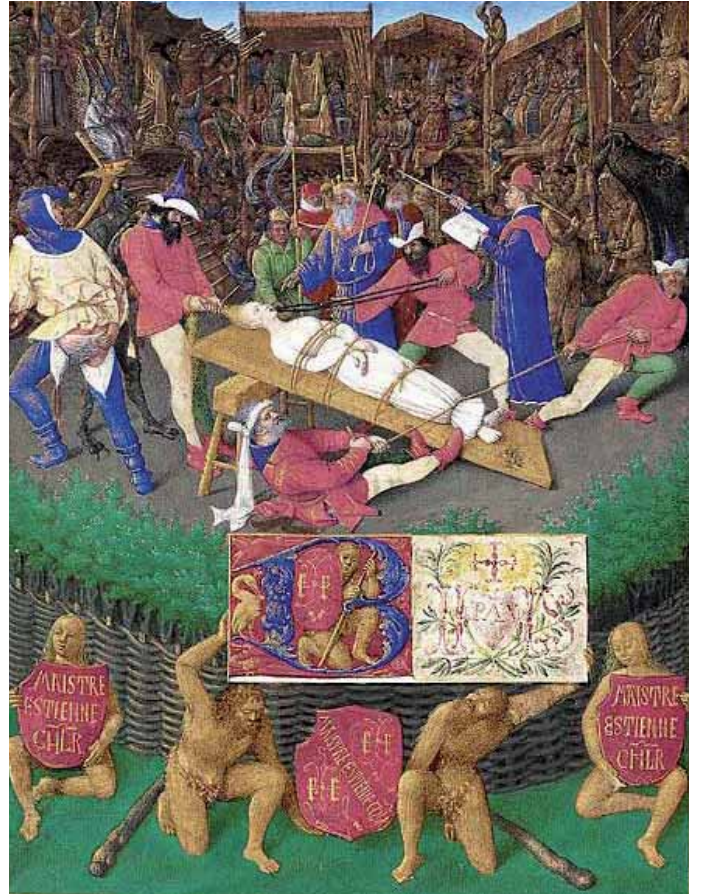


Fig. 7. *Martirio di Sant'Apollonia*, Jean Fouquet, 1453 ca., tratto dal *Livre d'Heure*, di Etienne Chevalier, Chantilly, Musée Condé.

Fig. 4. *L'antico Calvario di Romans* nel XV secolo, incisione tratta dallo studio di U. Chevalier, (sec. XIX).

Fig. 5. Romans, il Calvario.





Fig. 8. *Orazione di Gesù nel giardino degli ulivi*, Windech Paul, XVI sec., Obernai, cimitero presso la chiesa parrocchiale.



Fig. 9. *Orazione di Gesù nel giardino degli ulivi*, 1494, Ribeauvillé, chiesa parrocchiale.



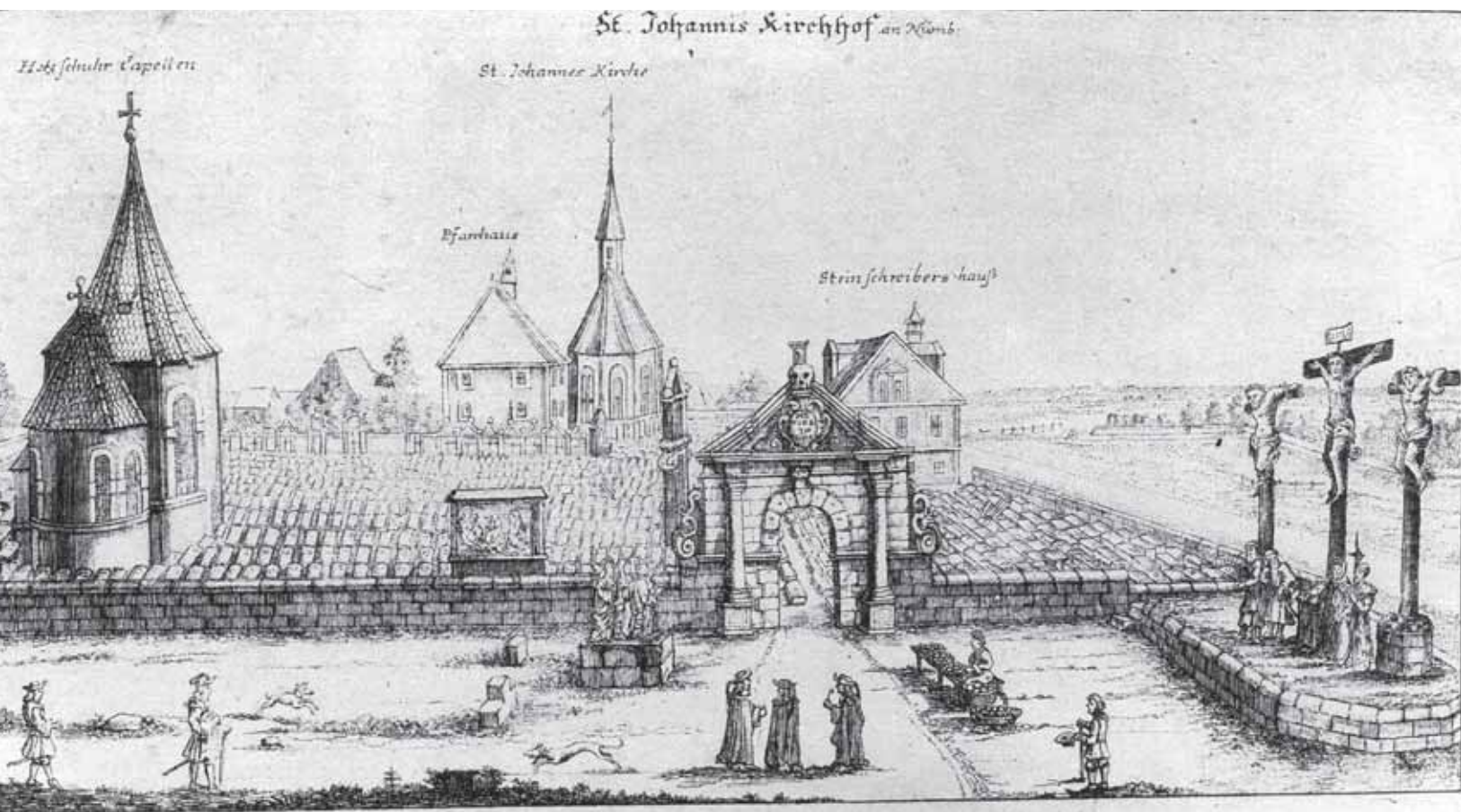


Fig. 10. Cimitero di S. Giovanni da est con Monte Calvario e rilievo del compianto di Adam Kraft, Johann Alexander Böner, 1700 circa, Norimberga, Germanisches Nationalmuseum.





Fig. 11. Giardino panoramico intorno al Santo Sepolcro di Görlitz tra la chiesa di San Pietro e il Monte degli Ulivi, incisione del 1719.









Fig. 12. *Storie di Santa Barbara*, Lorenzo Lotto, 1524, Trescore, oratorio Suardi.





CLAUDIO BERNARDI\*

## IL SANTO SEPOLCRO

### *Forme rituali e drammatiche della Passione nell'Italia del Cinque-Seicento*

Nel Medioevo la gran parte dei fedeli praticava una religione dimostrativa in cui le processioni, i pellegrinaggi e il culto delle reliquie occupavano un posto importante almeno quanto i sacramenti e l'orazione. Il sacro e il profano non erano distinti e la fede si mescolava con il meraviglioso. Un numero minore di cristiani, invece, praticava una pietà più intima e personale<sup>1</sup>. Religiosità popolare e *Devotio* moderna avevano tuttavia in comune la passione di Cristo come centro della vita spirituale e culturale. Chiese, cappelle, piazze e strade pullulavano di statue ed immagini ad essa dedicate. I tempi festivi erano costellati da drammi sacri, devozioni, sermoni e processioni che rappresentavano l'evento centrale della fede cristiana. La presenza di molteplici elementi nella religiosità medievale, considerati incongrui e aspramente condannati dai protestanti, produsse, come è noto, una profonda opera di riforma del culto e della devozione in ambito cattolico, fondata su precisi criteri di distinzione tra sacro e profano, tra religioso e magico, tra ortodossia ed eresia, tra ambito clericale e laicale. Con un lungo processo di revisione ed invenzione di forme liturgiche, paraliturgiche, devozionali, la riforma cattolica riuscì a rispettare e rinnovare il sentire rituale della tradizione, ma anche ad accogliere ed inglobare il soggettivismo religioso degli evangelici<sup>2</sup>.

Nella ricerca avviata nel Cinquecento di una forma che conciliasse il modo di rappresentare esteriore, adatto ai semplici, e quello interiore, ricercato dagli "intelligenti", la vicenda delle sacre rappresentazioni e in particolare della passione di Cristo assume un valore esemplare.

Alcune date emblematiche che sanciscono la fine del teatro religioso medievale in Europa sono il 1539 quando papa Paolo III proibì a Roma la rappresentazione della Passione del Gonfalone al Colosseo<sup>3</sup>, il 1548 quando il Parlamento di Parigi vietò le sacre rappresentazioni della *Confrérie de la Passion* che aveva una specie di monopolio in ambito francese, e il 1565, anno del Concilio Provinciale milanese, in cui Carlo Borromeo proibì la rappresentazione della Passione, prescrivendo al suo posto l'esposizione dotta e seria dell'argomento da parte dei predicatori. Per indurre nei fedeli sentimenti di pietà e commozione, il cardinale raccomandava l'ausilio dell'immagine del Crocifisso e di pie azioni esteriori<sup>4</sup>.

Escludendo dalla nostra panoramica gli oratori sacri, il repertorio musicale legato alla liturgia ufficiale<sup>5</sup> e

---

\* Università Cattolica di Milano.

<sup>1</sup> P. Denis, *Le Christ étendard. L'Homme-Dieu au temps des réformes (1500-1565)*, Paris 1985, tr. it. *Il Cristo conteso. Le rappresentazioni dell'Uomo-Dio al tempo delle Riforme (1500-1565)*, Brescia 1994, p. 14.

<sup>2</sup> Sulla questione del soggettivismo religioso dei protestanti e il sentire rituale dei cattolici, cfr. M. Perniola, *Del sentire cattolico. La forma culturale di una religione universale*, Bologna 2001.

<sup>3</sup> Composta da 179 ottave, scritta da Giuliano Dati (morto a Roma nel 1523) e da altri due e di cui si conservano più di 30 edizioni, tra le quali vedi quella conservata alla Biblioteca "Angelo Mai" di Bergamo nel fondo Locatelli: *La Santissima Passione di Nostro Signore Giesu Christo. Con la Resurrettione, recitata in Roma, dalla Venerabile Compagnia del Confalone nel luogo consueto, detto il Coliseo*, in Roma, Appresso Giovanni Osmarino Gilioto, alla Chiavica di Santa Lucia. s. d.

<sup>4</sup> *Acta Ecclesiae Mediolanensis*, a cura di A. Ratti, voll. 2-4, II, Mediolani 1890-1897, col. 141.

<sup>5</sup> Sviluppo particolare in ambito polifonico ebbero le *Passiones* e i Mattutini delle tenebre nella settimana santa. Si vedano, ad esempio, G. Stefani, *Pasqua e musica: liturgia, arte e costume*, in *Ephemerides Liturgicae*, 85 (1971), pp. 150-157; M. Padoan, *Ethos devozionale e spettacolarità nella musica sacra. Quaresima e Settimana Santa nel Nord Italia nel primo Barocco*, in *La musica a Milano, in Lombardia e oltre*, a cura di S. Martinotti, Milano 2000, pp. 13-64; R. Del Silenzio, «*Passiones*» polifoniche del Rinascimento Bresciano, in *Civiltà bresciana*, 2 (1993), n. 2, pp. 5-10.



la predicazione<sup>6</sup>, indicheremo i generi drammatici della Passione, introdotti e diffusi nella Controriforma, in particolare le processioni drammatiche, i teatri della pietà costituiti da immagini, gruppi e scene plastiche, i veri e propri drammi sacri.

### *Processioni drammatiche*

Le processioni del giovedì e venerdì santo con immagini, simboli, gruppi statuari e simulacri della Passione costituiscono il fulcro della devozione confraternale e l'espressione più altamente drammatica della devozione alle sofferenze di Cristo dal Concilio di Trento fino ai nostri giorni<sup>7</sup>. Statue e gruppi processionali vennero pensati come efficaci sostituti delle sacre rappresentazioni, meno controllabili dalle autorità e dimostratesi, per la prevalenza della visione spettacolare sull'azione rituale, ambigue forme di partecipazione devota.

Una decisione del primo sinodo provinciale genovese d'età post-tridentina raccomanda, prima del 1574, che le sacre rappresentazioni siano abolite e che si curi, invece, la pratica delle processioni. Non è forse azzardato collegare ad un simile orientamento la splendida fioritura di "casse", cioè immagini processionali, cui ha saputo dare luogo la gara nello sfarzo liturgico venutasi ad instaurare tra le diverse confraternite liguri a partire dalla fine del Cinquecento. In questi capolavori della scultura lignea la presa emotiva del vecchio teatro popolare è come eternata e sollevata al livello di una consapevolezza estetica più avvertita e matura<sup>8</sup>.

A Milano nel Seicento troviamo tutte le principali tipologie di processione drammatica della Passione aventi come protagonisti dei simulacri. Quella con i misteri, simboli o statue rappresentanti i diversi episodi della Passione che sfilano in corteo, era stata inventata nel 1587 da uno stretto collaboratore del Borromeo, il generale dei barnabiti e futuro vescovo di Novara, Carlo Bascapè. Ecco come un suo biografo, Innocenzo Chiesa, descrive l'evento del 1587:

Ma bella e nobile, e numerosa fu principalmente la processione che Carlo divisò per la notte del venerdì santo. Poiché egli ordinò ventisette misteri della passione di Cristo, Signor nostro, di statue di giusta grandezza, in rilievo, portate da chierici secolari vestiti con cotte bianche. Precedeva una grandissima croce, portata da uno dei nostri sacerdoti vestito di rocchetto e stola nera, a capo scoperto, in mezzo a quattro altri nostri chierici, ciascuno dei quali portava nelle mani un grandissimo doppiere di cera di sette libbre, e davanti alla croce andavano altri «chierici», ciascuno dei quali portava sopra un'asta un breve a grandi lettere del mistero della croce; seguivano poi, fra l'uno e l'altro mistero, compartiti cavalieri e signori di qualità, vestiti di sacco, ciascuno con torce di cinque libbre l'una, e ai suoi luoghi distinti quattro nobilissimi cori di musica. Si andò da San Barnaba al duomo, a San Sepolcro e a Santo Stefano, nelle quali chiese ragionarono tre dei nostri predicatori. In tutte le

<sup>6</sup> Ma si veda almeno lo studio esemplare di C. Cargnoni, *Le Quarantore ieri e oggi. Viaggio nella storia della predicazione cattolica, della devozione popolare e della spiritualità cappuccina*, in *L'Italia francescana*, 61 (1986), pp. 329-460. Con il Concilio di Trento vennero a cessare i sermoni dei laici che si tenevano negli oratori delle confraternite in occasione della celebrazione del Mandato con la lavanda dei piedi e l'agape comunitaria, come testimonia per Firenze R. F. E. Weissman, *Ritual Brotherhood in Renaissance Florence*, New York 1982, pp. 99-104. Così pure non fu più la piazza, ma la chiesa il luogo classico delle predicazioni della settimana santa. Sui motivi della predicazione medievale all'esterno delle chiese cfr. G. Ciappelli, *Carnevale e Quaresima. Comportamenti sociali e cultura a Firenze nel Rinascimento*, Roma 1997, pp. 153-159. Viceversa la strategia delle missioni popolari puntava proprio sull'evento religioso-spettacolare esterno, ma per "riconduurre" le pecorelle smarrite all'ovile, ossia riportare i fedeli a frequentare le chiese: «le processioni di cui fecero uso i missionari in terra cattolica furono altrettante riproposte del modello dei Sacri Monti: si andava, in genere, da una chiesa interna al centro abitato a un luogo sacro esterno e durante il percorso si rappresentavano momenti della Passione, storie di santi e di martiri. Erano storie che il missionario doveva evocare con la potenza dell'oratoria, mentre i fedeli, spesso organizzati in confraternite, ne fornivano rappresentazioni teatrali. La partecipazione collettiva era massiccia, ma le forme di quella partecipazione erano oggetto di continui interventi ecclesiastici, per la loro tendenza a sfuggire ai modelli penitenziali», A. Prosperi, *Tribunali della coscienza. Inquisitori, confessori, missionari*, Torino 1996, p. 683.

<sup>7</sup> C. Bernardi, *La drammaturgia della settimana santa in Italia*, Milano 1991, pp. 263-504.

<sup>8</sup> M. Collareta, *La Chiesa cattolica e l'arte in età moderna. Un itinerario*, in *Storia dell'Italia religiosa. II. L'età moderna*, a cura di G. De Rosa e T. Gregory, Roma-Bari 1994, pp. 175-176; sulle casse processionali liguri cfr. *La Liguria delle Casacce. Devozione, arte, storia delle confraternite liguri*, Genova 1982.



contrade erano esposti lumi alle finestre, in tanta quantità che per la chiarezza che rendevano quasi pareva che fosse di giorno chiaro. E tanto fu il concorso del popolo, anche di forestieri, che appena si poteva passare per le strade, e tutto seguì con grandissima quiete, devozione e frutto<sup>9</sup>.

I francescani osservanti, come in tutte le loro chiese e segnatamente a Gerusalemme e all'Ara Coeli di Roma, nella chiesa di S. Angelo mettevano in scena per il venerdì santo la deposizione di Cristo. Alcuni religiosi nelle parti di Giuseppe d'Arimatea e Nicodemo si recavano nella cappella tramutata in monte Calvario e schiodavano un crocifisso di legno con gli arti snodabili per portarlo poi alla sepoltura<sup>10</sup>. La cerimonia di deposizione del venerdì santo, peculiare di alcune aree dell'Europa medievale<sup>11</sup>, aveva assunto un aspetto più teatrale e meno liturgico proprio con l'adozione, a partire dal XIV secolo, delle sculture lignee di crocifissi con gli arti snodabili<sup>12</sup>.

I gesuiti, attraverso la loro congregazione di nobili, organizzavano dal 1633 la processione dell'*Entierro*, il solenne funerale di un simulacro di Cristo morto accompagnato da quello dell'Addolorata che si svolgeva per le vie principali di Milano. L'*Entierro* divenne il modello di processione del venerdì santo per moltissimi paesi e città del Piemonte e della Lombardia<sup>13</sup>. A Casale Monferrato l'*Entierro*, introdotto nel 1699 dalla confraternita dei disciplini, prevedeva la recita di versi poetici, sonetti, madrigali e alla fine una "cantata per musica" che accompagnavano i diversi atti della funzione, vale a dire la commemorazione della crocifissione e morte, la deposizione dalla croce, la processione notturna per le vie della città con gli strumenti della Passione, e infine la sepoltura del simulacro di Cristo<sup>14</sup>.

Le processioni con simulacri e simboli della Passione modificarono anche le tradizionali processioni locali della settimana santa, dando origini a forme ibride e a complesse rappresentazioni processionali della Passione che finirono per reintrodurre in qualche modo dialoghi, narrazioni, parti recitate o cantate, quadri viventi, personaggi interpretati da persone in carne ed ossa, allestimenti marcatamente teatrali<sup>15</sup>.

Un primo esempio è dato dalla processione *more veneto* del venerdì santo. Nel dominio veneto, ma anche in altre città del Nord come Cremona e Novara, le processioni del venerdì santo si svolgevano portando per le strade della città, in un'arca o sepolcro, il Santissimo Sacramento. Ciò era in contraddizione con la regola liturgica che prescriveva per il venerdì santo la celebrazione della morte di Cristo e per questo motivo era vietata la messa e, un tempo, anche la comunione. La processione eucaristica al venerdì santo era stata in ogni caso bocciata dalla Congregazione dei riti fin dal 1596. Tuttavia trattandosi di tradizioni fortemente radicate, il tentativo dei vescovi riformatori di togliere l'eucaristia venne spesso frustrato dalla concessione romana di mantenere le antiche usanze. A Bergamo nel Seicento sfilavano così nella processione sia il Santissimo che il simulacro del Cristo morto<sup>16</sup>. Tuttavia gradualmente si impose la distinzione (e la divisione) tra culto eucari-

<sup>9</sup> I. Chiesa, *Vita di Carlo Bascapè. Barnabita e vescovo di Novara (1550-1615)*, nuova edizione della biografia data alle stampe nel 1636 a cura di S. Pagano, Firenze 1993, p. 262.

<sup>10</sup> C. Bernardi, *Il tempo sacro: "Entierro". Riti drammatici del venerdì santo*, in *La scena della gloria. Drammaturgia e spettacolo a Milano in età spagnola*, a cura di A. Cascetta e R. Carpani, Milano 1995, pp. 601-609.

<sup>11</sup> S. Corbin, *La déposition liturgique du Christ au vendredi saint. Sa place dans l'histoire des rites et du théâtre religieux (Analyse de documents portugais)*, Paris-Lisbonne 1960, pp. 203-216.

<sup>12</sup> G. e J. Taubert, *Mittelalterliche Kruzifixe mit schwenkbaren Armen. Ein Beitrag zur Verwendung von Bildwerken in der Liturgie*, in *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, 23 (1969), pp. 79-121.

<sup>13</sup> Bernardi, 1995, pp. 609-619.

<sup>14</sup> Cfr. *Le granatiglie dette Fiori della Passione. Ghirlanda nell'occasione della Solenne Fonzione dell'Entierro intrecciata, & dedicata all'illustrissime, & divotissime Dame di Casale, da Confratelli della Compagnia Disciplinante dell'Oratorio Picciolo eretta nella Chiesa del MM. RR. PP. di San Filippo Neri*. In Casale, per gl'Heredi Marta Stampatori Ducali, 1700.

<sup>15</sup> Ampia diffusione e rappresentazione in area veneta ebbe il testo de *Li Misterj della Passione del Nostro Signor Gesù Cristo da cantarsi dagli Angeli la Settimana Santa in processione* le cui stanze compaiono nell'edizione veneziana (1578) dei testi relativi alla Passione e resurrezione di Cristo della confraternita romana del Gonfalone. Il testo, in ottave, con annuncio e licenza, venne probabilmente composto da un imitatore veneto delle sacre rappresentazioni toscane. Cfr. A. Zenatti, *Rappresentazioni sacre nel Trentino*, Roma 1883, rist. anast. Bologna 1978, pp. 45-54.

<sup>16</sup> Sulle processioni del venerdì santo con il SS. Sacramento a Bergamo e nell'area bergamasca cfr. M. Rabaglio, *Drammaturgia popo-*

stico e culto della Passione. Ad Orzinuovi, nel bresciano, la processione del venerdì santo col Santissimo durò fino al 1611 quando venne sostituito dalla reliquia della croce<sup>17</sup>. Continuò fino al 1934 la sfilata di personaggi in costume storico o vestiti da angeli e santi che accompagnavano i simboli della Passione e il simulacro del Cristo morto. In quell'anno «la processione venne ridotta a forma più rigidamente liturgica, togliendovi non solo i gruppi simbolici, i giudei, le Marie, ma anche il baldacchino, sotto il quale il Clero, in rossi paramenti, portava la famosa reliquia della Ss. Croce. Oggi, quella processione ha assunto il carattere di funerale al Cristo morto»<sup>18</sup>.

Luigi Borrello ricorda come caratteristica della Calabria la processione delle “marette” o corteo di quadri plastici rappresentanti di regola sette scene: l'orazione di Gesù nell'orto del Getsemani, con gli apostoli Pietro, Giovanni e Giacomo; Gesù alla colonna, l'*Ecce Homo*, Gesù che porta la croce, il Crocifisso, il Monumento, «una cassa funebre di vetro, sormontata da un baldacchino e con entro il Cristo morto», infine il simulacro dell'Addolorata<sup>19</sup>. Per Borrello una delle migliori processioni calabresi era quella che si svolgeva a Villa S. Giovanni, perché presentava oltre ai quadri plastici anche la scena mimica.

Apri la processione un uomo vestito di bianco, con grossa catena al piede e caricato di una pesante croce: lo segue un secondo, ugualmente vestito, ma sorreggendo nelle braccia una colonna. Poi prendono posto le confraternite; quindi viene *s. Michele Arcangelo*, un bel giovinetto con ali, scudo, ricco “pettorale” di diamanti, spada e molti bracciali d'oro. Gli tien dietro un altro giovinetto, elegantemente vestito, rappresentante l'*arcangelo Raffaele*: conduce un bambino vestito da pastorello, *Tobia*, che porta sulla spalla, sospeso ad un bastone, un pesce. Un terzo giovinetto rappresenta *Pilato* ed è seguito pure da un bambino che porta una catinella e un boccale perché quegli, di tratto in tratto, si possa lavar le mani. Ed ecco *Abramo* che si ferma spesso e finge di colpire col pugnale il piccolo *Isacco*. Poi un giovinetto, fra i più belli del paese, vestito di elegante pelliccia e ricco di brillanti, rappresenta *s. Giovanni*: colla sinistra conduce una pecora, nella destra stringe una croce. Seguono una cinquantina di bambini vestiti da angeli: ali, ricco pettorale di oro e bracciale anche d'oro; ciascuno di essi porta in mano un “simbolo”: croce, martello, chiodo o altro. Vengono dopo, le “marette”, e dietro ad esse la musica e il popolo<sup>20</sup>.

Prima delle restrizioni ecclesiastiche di fine Ottocento «si vedevano anche parecchie giovanette, rappresentanti le *Marie*, ed una, la più sentimentale, la faceva da *Addolorata*»<sup>21</sup>.

*lare e teatro sacro. Riti e rappresentazioni del venerdì santo nel bergamasco*, Bergamo 1989, pp. 17-24, 89-91, 129; per Venezia, Novara e altrove cfr. Bernardi, 1991, pp. 101, 258-263, 324-328.

<sup>17</sup> C. Varischi, *Introduzione a Passione di Cristo. Sacra rappresentazione composta da fra Stefano Quinzani da Orzinuovi o.f.m. nel MDXLV*, a cura di C. Varischi, Milano 1976, p. XXII.

<sup>18</sup> Varischi, 1976, p. XXV. Nella processione di Orzinuovi confluirono innovazioni moderne, ma anche tradizioni antiche ancora presenti alla fine del Seicento nelle processioni camune del venerdì santo, nelle quali, se si eccettuano i simboli della Passione, non comparivano statue e simulacri, ma la Passione veniva rappresentata e agita in corteo da personaggi viventi. «Precede una gran schiera di giovinetti vestiti da angeli, che sopra di lunghe aste portano i simboli sacrali di tutti i misteri di Gesù paziente, che va ciascuno con alternative voci in dolorosi versi spiegando; e siegue una truppa di gente armata e di manigoldi, tra i quali uno in veste lunga, co' piedi ignudi, cinto da funi, stretto da catene, incoronato di spine, con una gran croce in spalla, ch'ora è maltrattato, or percosso, or trascinato e fatto cader a terra, rappresentante Gesù, portante il vittorioso suo legno al Calvario; et appresso, altre in lunghe vesti lugubri, con diversi atti di pietà da strappare le viscere del cuore, figuranti ciò che fecero realmente le devote donne, e la adolorata Madre di Gesù in quel doloroso viaggio. Dietro a questa camina tutta la scuola numerosissima della disciplina continuamente flagellandosi, sino alla fine della processione, che d'ordinario riesce lunghissima, e li sacerdoti e il resto del popolo ch'accompagna il grande spettacolo, più con singulti e lagrime che con orazioni e salmi, spiegano la pietà de' loro cuori», Gregorio da Valcamonica, *Curiosi trattenimenti continenti raguagli sacri e profani de' popoli camuni*, Venezia 1698, rist. anast. Bologna 1965, pp. 71-72.

<sup>19</sup> L. Borrello, *Reliquie del dramma sacro in Calabria*, Napoli 1899, pp. 87-89. Per un approfondito esame delle forme rituali drammatiche della Calabria si consulti l'ampia bibliografia citata in *La pietà popolare in Italia. I. Calabria*, a cura di G. M. Viscardi e P. Lerou, Roma-Paris 1996, specialmente le pp. 267-287.

<sup>20</sup> Borrello, cit., pp. 51-52.

<sup>21</sup> Borrello, cit., p. 52. Borrello fa riferimento alla circolare dell'arcivescovo di Reggio del 15 marzo 1894. In otto articoli la circolare prescrive il dovuto decoro delle funzioni della settimana santa e l'eliminazione di alcuni abusi. Si ordina ad esempio che la cappella in

Ad Anoina, una delle dieci località calabresi citate dal Torraca nel suo studio sulla drammatica popolare religiosa, si svolgeva la deposizione dalla croce al venerdì santo. Durante la predica «a un dato momento s'apre la porta maggiore ed entra la Madonna Addolorata, seguita dagli Apostoli e da Giuseppe di Arimatea. Ella va in cerca del figliuolo e si ferma a piè del pergamo. Allora il predicatore stacca il Cristo dalla croce, scende, va a posarlo su le braccia della Madonna»<sup>22</sup>.

A Gioiosa Jonica il giovedì santo uscivano due processioni; la prima rappresentava Gesù catturato e portato innanzi a Pilato; la seconda la Madonna, Giovanni e gli altri discepoli che vanno alla ricerca di Gesù. Il venerdì santo, finita la predica alcuni preti prendevano «sulle spalle la bara in cui» era stato «deposto Cristo morto e, seguiti da Maria, dai discepoli, dal popolo salmodiante», percorrevano «le vie del paesello»<sup>23</sup> e arrivavano al sepolcro per la sepoltura.

### *I teatri della pietà: sepolcri, calvari e sacri monti*

La convergenza medievale del dramma della Passione e dell'eucaristia nel culto del corpo passionato di Cristo, centro dell'adorazione, delle devozioni e delle rappresentazioni dei fedeli e del clero, subì dunque una radicale trasformazione nella Controriforma. Anche in opposizione alle tesi protestanti, che negavano la transustanziazione e la presenza reale di Cristo al di fuori del contesto liturgico della messa, la Chiesa della Controriforma puntò all'affermazione totale del realismo eucaristico di marca fisicista. Già nel Medioevo la Chiesa, predicando la presenza nel sacramento della stessa carne di Cristo generata da Maria, aveva indirizzato la devozione all'umanità di Cristo, oltre che alle immagini della Passione o al crocifisso, «alla carne di Cristo che è “naturaliter” nel sacramento». L'eucaristia, dunque, divenne «l'oggetto primo della devozione all'umanità di Cristo. Di qui il grande desiderio di vedere l'ostia; con gli occhi». I fedeli volevano «contemplare sensibilmente il corpo di Cristo»<sup>24</sup>. La visione dell'ostia tuttavia avveniva all'elevazione della messa, perciò l'esperienza medievale del corpo di Cristo era per lo più veicolata dalle immagini, dai simulacri e dalle rappresentazioni<sup>25</sup>. Nella Controriforma con l'invenzione delle Quarantore, delle processioni eucaristiche mensili, delle frequenti adorazioni e benedizioni del Santissimo Sacramento venne tolta quella rarità delle esposizioni dell'ostia che non era bastata «ad alimentare la pietà medievale ormai legata alla devozione dell'umanità di Cristo»<sup>26</sup>, e che aveva costretto la liturgia a far spazio alla devozione e a recepirne le istanze, tramite “evocazioni realistiche”, anche a costo di importare all'interno delle chiese il dramma sacro<sup>27</sup>.

Il processo storico di associazione tra culto eucaristico e culto passionistico nel Medioevo e della loro successiva dissociazione durante la Controriforma è chiaramente leggibile nell'evoluzione dell'arte sacra legata alla pietà popolare. Il teatro delle statue e dei simulacri sostituì il dramma sacro non solo nel tempo forte della settimana santa, ma anche negli spazi sacri con l'invenzione di teatri permanenti della pietà<sup>28</sup>. Con il

cui si ripone il Santissimo Sacramento «sia parata con decenza, ma senza croce, né statua della Beata Vergine, né veli neri. Sono vietati altresì gli scenari, rappresentanti misteri o simboli della Passione, o personaggi o altro che sia. Né si copra l'altare o il pavimento di erbe e fiori da convertir la cappella in un giardino». L'articolo cinque vietava «le processioni dove adulti, o fanciulli rappresentino personaggi dei misteri della Passione» (Borrello, cit., p. 76).

<sup>22</sup> F. Torraca, *Studi di storia letteraria napoletana*, Livorno 1884, pp. 342-343.

<sup>23</sup> Torraca, cit., p. 364.

<sup>24</sup> E. Mazza, *La celebrazione eucaristica. Genesi del rito e sviluppo dell'interpretazione*, Cinisello Balsamo 1996, pp. 229-230.

<sup>25</sup> Sul tema cfr. D. Zardin, «In su la croce con amare pene». *La pietà delle confraternite del Corpo di Cristo a Bergamo e nella Lombardia del Cinquecento*, in *L'altra Venezia. Il Rinascimento negli anni di Lorenzo Lotto 1510-1530*, a cura di F. Rossi, Milano 2001, pp. 237-241.

<sup>26</sup> Mazza, cit., p. 230.

<sup>27</sup> Mazza, cit., p. 231.

<sup>28</sup> Cfr. in proposito l'ampia tesi di dottorato di I. Tameni, *Il teatro delle statue: simulacri mobili e devozioni drammatiche dell'Italia medievale*, Università Cattolica di Milano, ciclo XVI del Dottorato di ricerca in Teoria e storia della rappresentazione drammatica, a.a. 2003-2004.



passaggio dalle croci dipinte ai crocifissi gotici dolorosi, dalle statiche sculture di deposizione dei secoli XII e XIII<sup>29</sup> ai sepolcri altamente drammatici del Quattrocento, come quelli di Niccolò dell'Arca o di Guido Mazzoni<sup>30</sup>, l'arte religiosa medievale aveva raggiunto il culmine della rappresentazione realistica nelle scene della Passione<sup>31</sup>. Hans Belting esemplifica questo processo di cambiamento a proposito dell'*imago pietatis*<sup>32</sup>. L'immagine di derivazione bizantina, che rappresenta il Cristo morto che emerge dal sepolcro, si arricchì nel corso del tempo di figure, come l'Addolorata e s. Giovanni, e degli strumenti della Passione (*arma Christi*). L'immagine da simbolica rappresentazione della morte e resurrezione di Cristo, ossia la compresenza della sua umanità e della sua divinità, si trasformò in serie di episodi narrativi della Passione che si prestarono ad una polifunzionalità rituale. L'*imago pietatis* venne associata così al culto eucaristico<sup>33</sup>, alla devozione individuale, alla pietà confraternale, alla monumentalità funeraria<sup>34</sup> e alle iniziative pubbliche di carità, come i Monti di Pietà<sup>35</sup>.

Prima e dopo la Riforma cattolica rimase sempre fondamentale in ogni genere di rappresentazione della Passione l'associazione tra Cristo morto e il sepolcro. La deposizione di Cristo era infatti il fulcro della Passione. Il tema venne suddiviso in tre atti: la deposizione di Cristo dalla croce, il lamento della Vergine o compianto, la sepoltura di Cristo.

La scena della sepoltura si articolava a sua volta in quattro parti: il trasporto di Cristo al sepolcro, l'unzione del corpo di Cristo, la sepoltura eseguita dai discepoli (detta anche *Mortorio* o *Santo Sepolcro*), la sepoltura eseguita dagli angeli. La sepoltura e il pianto della Madonna, delle Marie e dei discepoli costituì il tema classico dei sepolcri plastici<sup>36</sup>, gruppo di statue di numero variabile (in genere sei o otto), che raffigura il compianto di Cristo morto con Maria Vergine, Giovanni, Maria Maddalena, Giuseppe d'Arimatea e Nicodemo e le altre due Marie, di Cleofe e Salome.

Nel Quattrocento è ormai consolidato il passaggio dall'*imago* al *theatrum pietatis* ossia la costruzione di sepolcri, sia permanenti – sacelli o cappelle o cripte – che effimeri, come gli apparati, tabernacoli, arche in cui si riponevano le ostie per l'adorazione e venerazione dei fedeli il giovedì e il venerdì santo<sup>37</sup>. La diffusione di scene plastiche del sepolcro in pietra, in legno e in terracotta<sup>38</sup>, mette in evidenza la volontà di rendere ogni riproduzione dell'evento salvifico un'esperienza fisica, viva e reale, estremamente coinvolgente<sup>39</sup>. Il notevole numero di sepolcri nel Nord Italia<sup>40</sup> si spiega con il fatto che si trattava dell'immagine fulcro della devozione e del culto delle confraternite religiose. Per lo stesso motivo costituiva la meta di tutto il popolo dei devoti specialmente in Quaresima e durante la settimana santa<sup>41</sup>. Gli studiosi hanno sempre messo in evidenza le

<sup>29</sup> Cfr. la vicenda esemplare di Pisa in *Sacre Passioni. Scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo*, a cura di M. Burrelli, Milano 2000.

<sup>30</sup> Su Guido Mazzoni cfr. A. Lugli, *Guido Mazzoni e la rinascita della terracotta nel Quattrocento*, Torino 1990; su Niccolò dell'Arca cfr. G. Agostini - L. Ciammitti, *Niccolò dell'Arca. Il compianto sul Cristo di Santa Maria della Vita*, in *Tre artisti nella Bologna dei Bentivoglio. Francesco del Cossa, Ercole Roberti, Niccolò dell'Arca*, Bologna 1985, pp. 225-368 e *Niccolò dell'Arca. Seminario di studi*, Atti del Convegno 26-27 maggio 1987, a cura di G. Agostini e L. Ciammitti, Bologna 1989.

<sup>31</sup> Cfr. I. Tameni, *Il teatro della Pietà. Il Cristo morto nell'arte bresciana (1450-1550)*, in *Civiltà bresciana*, 8 (1999), n. 2, pp. 40-72.

<sup>32</sup> H. Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter: Form und Funktion früher Bildtaf. d. Passion*, Berlin 1981, tr. it., *L'arte e il suo pubblico. Funzione e forme delle antiche immagini della Passione*, Bologna 1986, pp. 191-210.

<sup>33</sup> M. Rubin, *Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture*, Cambridge 1991, pp. 294-310.

<sup>34</sup> Cfr. J. T. Paoletti, *The Rondanini Pietà: Ambiguity Maintained Through the Palimpsest*, in *Artibus et historiae*, 21 (2000), n. 42, pp. 53-80.

<sup>35</sup> Cfr. V. Meneghin, *Iconografia del B. Bernardino Tomitano da Feltre*, Venezia 1967.

<sup>36</sup> M. G. Grassi, *Tre «Sepolcri» lignei dei Disciplini*, in *I disciplini. Ricerche sulle confraternite del Mantovano*, a cura di C. Ghisini e G. Rubini, Mantova 1989, p. 172, nota 16.

<sup>37</sup> G. Gentile, *Testi di devozione e iconografia del Compianto*, in *Niccolò dell'Arca*, 1989, pp. 167-211.

<sup>38</sup> Oltre a Lugli, cit., si veda anche R. Casciaro, *La scultura lignea lombarda del Rinascimento*, Milano 2000.

<sup>39</sup> Gentile, cit., pp. 186-195.

<sup>40</sup> Possono essere di materiale diverso, pietra o legno o terracotta. Notevoli esemplari di sepolcri in terracotta dei secc. XV-XVI si possono ancora oggi ammirare in importanti città come Alessandria, Asti, Bologna, Brescia, Milano, Reggio Emilia, Modena e in località meno note come Chivasso, Gandino, Medole, Melegnano, Palazzo Pignano, Portogruaro, Soncino, Reggiano. Cfr. Lugli, cit., pp. 337-348.

<sup>41</sup> A. Piazzi, *La Confraternita dei Disciplini e la Chiesa del Corlo a Lonato*, Verona 1975, p. 253.

relazioni tra i sepolcri plastici e le *sacre rappresentazioni*, i rituali e le devozioni della settimana santa. Ad esempio, nel mantovano, i sepolcri di Canneto, Asola, Acquanegra, Redondesco, Castel Goffredo erano connessi il primo con la *Lamentatio Virginis* dei disciplini; il secondo con la processione del venerdì santo e così pure gli altri con il trasporto del Cristo morto<sup>42</sup>.

Nel dramma sacro medievale tutti gli atti della sequenza finale della Passione venivano rappresentati. Così il *Pianto de Nostra Donna*, uno dei 23 drammi sacri raccolti nel 1482 e appartenenti ai *Disciplinati* di S. Girolamo di Bologna<sup>43</sup>, comincia con il lamento della Vergine, di s. Giovanni e delle Tre Marie davanti al Crocifisso. In seguito Giuseppe d'Arimatea e Nicodemo tolgono il corpo di Gesù dalla croce. La Madonna esegue un secondo lamento con il Figlio tra le braccia. Il testo si interrompe qui, ma è logico supporre che seguisse la scena della sepoltura<sup>44</sup>. Un *corpus* particolare di testi che hanno come tema la deposizione di Cristo è quello costituito dalle cinquecentesche sacre rappresentazioni di Aversa allestite per la settimana santa<sup>45</sup>.

L'originario termine *sepulcro* è da preferire alla definizione moderna di *compianto* o *pietà* per indicare i gruppi plastici di deposizione, non solo perché la scena è la rappresentazione della sepoltura di Cristo, ma anche perché il gruppo viene in genere collocato in una cappella mortuaria o cripta, il cui modello era il Santo Sepolcro di Gerusalemme. Le confraternite cercavano di riprodurlo perfino con le stesse misure<sup>46</sup>. I francescani, che avevano la Custodia della Terra Santa a Gerusalemme, influenzarono enormemente la tradizionale devozione del Santo Sepolcro, espressa nell'Europa cristiana dalla riproduzione fedele dei luoghi santi e dalla dedicazione al Sepolcro di Cristo di molte cappelle, chiese, confraternite e associazioni religiose<sup>47</sup>. Nell'Italia settentrionale la più importante imitazione della Città Santa furono i Sacri Monti, la serie di cappelle poste lungo i lati di una strada che si inerpica su una montagna e che riproducevano gli episodi della vita di Cristo, attraverso ambienti scenografici costituiti da simulacri, dipinti, costumi, suppellettili<sup>48</sup>. Il primo Sacro Monte di Varallo iniziò con l'edificazione della chiesa dedicata al Santo Sepolcro<sup>49</sup>. In scala minore, ma con più ampia diffusione territoriale, vennero eretti, come itinerari della Passione, *Viae crucis* con cappelle per le diverse stazioni. Inoltre singoli santuari, chiese, oratori denominati Calvari o Sepolcri divennero mete di pellegrinaggi locali<sup>50</sup>.

Immagini e gruppi plastici della Passione, dalla loro più semplice configurazione come il Cristo morto o la *Pietà* fino ai monumentali Sacri Monti<sup>51</sup>, si presentano come esperienza di uno spazio devoto in cui si eviden-

<sup>42</sup> G. Rubini, *La spiritualità del movimento dei Disciplinati*, in *I disciplini*, 1989, p. 58.

<sup>43</sup> G. Vecchi, *Le sacre rappresentazioni della Compagnia dei Battuti in Bologna nel secolo XV*, in *Studi storici in memoria di Luigi Simeoni*, II, in *Atti e memorie della Deputazione di Storia Patria per le province di Romagna*, n. s. 4 (1951-1953), pp. 283-324; cfr. anche V. De Bartholomaeis, *Origini della poesia drammatica italiana*, Torino 1952<sup>2</sup>, pp. 427-432.

<sup>44</sup> Gentile, cit., p. 203.

<sup>45</sup> *Sacre rappresentazioni aversane del sec. XVI*, a cura di D. Coppola, Firenze 1959.

<sup>46</sup> Si veda il caso del *sepulcrum* di Lonato (Brescia). I disciplini, nel 1592, decisero di costruirne uno nel loro oratorio perché tutte le confraternite di disciplini dei paesi vicini avevano il *sepulcrum* e quella di Lonato no. Cfr. Piazzi, cit., p. 253.

<sup>47</sup> Cfr. i diversi studi del *Saggio storico sulla devozione alla Via Crucis* di Amédée (Teetaert) da Zedelgem. *Evocazione e rappresentazione degli episodi e dei luoghi della Passione di Cristo*, a cura di A. Barbero e P. Magro, Ponzano Monferrato 2004.

<sup>48</sup> Cfr. *Sacri Monti. Devozione, arte e cultura della controriforma*, a cura di L. Vaccaro e F. Ricardi, Milano 1992; *Atlante dei Sacri Monti, Calvari e Complessi devozionali europei*, a cura di A. Barbero, Novara - Ponzano Monferrato 2001, e *I Sacri Monti nella cultura religiosa e artistica del Nord Italia*, a cura di D. Tuniz, Cinisello Balsamo 2005.

<sup>49</sup> P. G. Longo, *Storia e storiografia del S. Monte di Varallo. Osservazioni sulla «prima pietra» del S. Sepolcro*, in *Novarien*, 14 (1984), pp. 3-98.

<sup>50</sup> Si veda, come esempio, nella patria di san Leonardo da Porto Maurizio, inventore e apostolo della Via Crucis, l'erezione, alla fine del Seicento, dell'oratorio di Santa Croce su una collina che fungeva da Monte Calvario con il progetto di una Via Crucis in otto stazioni, cinque dedicate ad altrettante cadute di Cristo sotto la croce, la prima alla condanna a morte di Pilato, la quinta alla Veronica, la sesta all'incontro tra la Vergine e Cristo. Cfr. G. De Moro, *Storia e tradizione nei canti della settimana santa a Porto Maurizio*, Imperia 1982, pp. 110-120.

<sup>51</sup> Sui Sacri Monti, oltre ai citati *I Sacri Monti*, 2005; *Atlante dei Sacri Monti, Calvari e Complessi devozionali europei*, 2001 e *Sacri Monti*, 1992, v. anche L. Zanzi, *Sacri Monti e dintorni. Studi sulla cultura religiosa e artistica della Controriforma*, Milano 1990; *Terra Santa e Sacri Monti*, Atti della giornata di studio, Università Cattolica, 25 novembre 1998, a cura di M. L. Gatti Perer, Milano 1999.

zia la presenza di figure guida che, con la loro mimica e i loro gesti, hanno il compito di introdurre lo spettatore nell'azione facendogli vivere l'evento come se si svolgesse *hic et nunc*. «Le immagini, secondo la tradizionale dottrina teologica e mnemotecnica, dovevano presentarsi come *muta praedicatio, excitatio e memoria*, favorendo, così, la catechesi, la commozione/rispecchiamento/partecipazione e la memoria come salvazione».

I simulacri come *imagines agentes* possono essere suddivisi in due categorie funzionali, quelli che rappresentano il fatto storico e quelli «che catturano gli occhi dello spettatore per indurlo all'imitazione e alla compartecipazione»<sup>52</sup>. Se nelle immagini in movimento delle processioni drammatiche emerge l'evento collettivo e rituale, la Passione in atto, le stesse immagini e i simulacri collocati nelle cripte o cappelle, quali drammatiche istantanee del mistero doloroso e verosimile fisicità dei corpi, mirano alla contemplazione soggettiva e al gesto personale dei devoti. Il medievale *theatrum pietatis* raggiunge così in età barocca la sua massima fioritura, varietà e complessità. Ancora alla fine dell'Ottocento Borrello testimonia che:

ogni paese di Calabria ha il suo "Calvario", cioè, una collina o un rialto qualunque a poca distanza dall'abitato, con su piantate tre grandi croci di legno. Lo vogliono invenzione del gesuita Gaspare Paraninfo [...]. Oggi è la meta di processioni durante la settimana santa, e in Bova vi si recano, nella Domenica delle Palme, gli "ufficianti". Indossano un lungo camice, mozzetta color avana e buffa bianca e muovono, preceduti da un fratellone che porta una croce sulla quale stanno attaccati gli strumenti del martirio, in piccole proporzioni, e seguiti da una gran folla, che, a gruppi, canta le "razioni" della Passione<sup>53</sup>.

### *Il dramma della Passione*

*Theoandrothanatos* (1508) di Giovanni Francesco Conti, più noto tra gli umanisti del Cinquecento come Quintianus Stoa, costituisce uno dei primi modelli di traduzione in forme classiche della Passione di Cristo. La riscoperta nel Quattrocento da parte degli umanisti delle forme e dei testi del teatro greco e romano aveva dato origine ad una imponente ricerca teorica e pratica finalizzata alla sua concreta rinascita. Episodio rilevante di questo processo fu il teatro religioso degli umanisti, che cercò di conciliare la superiorità etica del cristianesimo con quella formale dei classici. Raccolse quindi da una parte temi e storie del dramma sacro medievale, ma ne rifiutò le forme, elaborando una teoria e una prassi scenica innovative in aderenza ad un progetto di formazione retorica che coniugasse l'enfasi emotiva ed etica del cristiano con l'estetica, la razionalità e il rigore formale dei classici<sup>54</sup>.

Sia la commedia come la tragedia erano state rivalutate dai dotti umanisti per il loro valore pedagogico, ma era la tragedia ad essere maggiormente apprezzata non tanto per la sua finalità morale di denuncia dell'ambizione politica, quanto per lo stile grave e sublime. Gli umanisti estesero alla tragedia le tre funzioni dell'oratoria ciceroniana, *delectare, docere, movere*, enfatizzando soprattutto la capacità di suscitare fortissime emozioni negli spettatori attraverso la narrazione di casi terrificanti, violenti e sanguinosi. Non era questo veramente il tragico esposto da Aristotele nella *Poetica* (che si impose gradualmente nel Cinquecento grazie ai molti commentatori e agli accesi dibattiti sulle regole della composizione drammatica). Da molto tempo, invece, il modello di tragedia era quello di Seneca, autore appunto di testi e soggetti violenti e ricchi di *pathos*. Il modello senecano creava però non pochi problemi agli autori di teatro religioso, per il pessimismo del filosofo e per la sua visione tragica, in scarsa sintonia con il messaggio di liberazione e di riscatto del cristianesimo. L'esposizione lugubre e disperata degli eventi biblici o del martirio dei santi poteva infatti suscitare profondi dubbi nei lettori e negli spettatori, piuttosto che confermarli nella fede in un disegno provvidenziale.

<sup>52</sup> P. G. Longo, *La «fessura» del pellegrino*, in *Terra Santa e Sacri Monti*, cit., p. 67.

<sup>53</sup> Borrello, cit., p. 31.

<sup>54</sup> Cfr. M. Fumaroli, *Eroi e oratori. Retorica e drammaturgia secentesche*, Bologna 1990; C. Questa, *Il modello senecano nel teatro gesuitico (lingua, metro, strutture)*, in *Musica e storia*, 7 (1999), n. 1, pp. 141-181 e gli studi inclusi in *I gesuiti e il teatro barocco in Europa*, Atti del XVIII convegno internazionale del Centro studi sul teatro medioevale e rinascimentale (Roma-Anagni, 26-30 ottobre 1994), a cura di M. Chiabò e F. Doglio, Roma 1995.



Queste contraddizioni, che saranno risolte definitivamente nel Seicento, appaiono in tutta la loro evidenza nel prematuro e sperimentale testo del Conti. Intendendo rappresentare le scene principali della vita di Cristo attraverso diversi generi classici di poesia, il Conti scelse come modello di rappresentazione della Passione il teatro di Seneca. D'accordo con i commentatori senecani, il Conti concepiva la tragedia come l'esposizione di un'azione violenta e luttuosa. Strutturò perciò la tragedia sulla morte di Cristo in cinque atti, mettendo molto in evidenza le sanguinose torture e la stoica sopportazione dei dolori e delle violenze da parte di Cristo<sup>55</sup>. Identificando il Salvatore con l'eroe divinizzato della tragedia e con la figura ideale dello stoico, Conti finiva col mettere in secondo piano il significato religioso dell'opera.

Il risultato degli esperimenti drammaturgici come quelli dello Stoa fu l'apertura, dopo la prima metà del Cinquecento quando ormai era ampia la diffusione e la conoscenza della *Poetica* di Aristotele, di un dibattito sulla compatibilità tra teatro di ispirazione cristiana e normativa aristotelica<sup>56</sup>. In particolare veniva esclusa la possibilità di portare in scena, secondo la traduzione della *Poetica* fatta da Ludovico Castelvetro, «uomini di santissima vita» la cui vicenda è segnata dal passaggio dallo stato «di felicità in miseria»<sup>57</sup>.

Notoriamente per Aristotele il protagonista della tragedia deve essere un personaggio mediano, non superiore agli altri per bontà, che «né per malizia né per malvagità trabocca in miseria, ma per certo errore»<sup>58</sup>. In conformità al dettato aristotelico molti, come Torquato Tasso, escludevano la tragedia di un innocente, come Cristo o i martiri<sup>59</sup>. Pratica corrispondente a questa poetica fu l'iniziale dramma a soggetto biblico del teatro gesuitico, come la trilogia del *Christus nascens*, *Christus patiens*, *Christus iudex* composta negli anni 1569-1570 da Stefano Tucci<sup>60</sup>.

L'influenza delle poetiche umanistiche produsse gradualmente i suoi effetti sulla drammaturgia passionistica del Cinquecento.

La *Passione di Cristo* (1545) di fra Stefano Quinzani da Orzinuovi, minore osservante, presenta un impianto in gran parte medievale. Tuttavia i 5969 versi in ottave, con ben 110 personaggi, che si dovevano recitare in tre giornate (o in sei in quanto la terza che è la parte più lunga poteva essere suddivisa in tre giornate), sono purgati di quegli elementi comici e spettacolari tipici delle passioni medievali. L'unità di stile a carattere salmodiale finisce però con rendere il testo prolisso<sup>61</sup>.

Un altro minore osservante, fra Bonaventura da Morone, pubblicò nel 1611 il *Mortorio di Cristo* fondato sul contrasto tra la morte del giusto (Gesù) e quella del peccatore (Giuda)<sup>62</sup>. Si era ormai imposta la tragedia spirituale. Tra le Passioni di questo tipo si segnala quella di Francesco Pona<sup>63</sup>. Con il teatro gesuitico, per

<sup>55</sup> Cfr. J. A. Parente Jr., *Religious Drama and the Humanist Tradition. Christian Theater in Germany and in the Netherlands 1500-1680*, Leiden-New York-København-Köln 1987, pp. 54-55.

<sup>56</sup> Parente, cit., pp. 10-60.

<sup>57</sup> L. Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, a cura di W. Romani, II, Bari 1979, p. 348.

<sup>58</sup> Castelvetro, cit., p. 349.

<sup>59</sup> Tra i sostenitori del fatto che l'incarnazione di Cristo avesse cambiato definitivamente il modo di pensare e di agire dell'antica tragedia e quindi favorevoli al dramma cristiano sono da annoverare Giambattista Guarini e Tommaso Campanella, per i quali v. G. Guarini, *Il Verrato* (1588), in *Opere*, a cura di M. Guglielminetti, Torino 1971<sup>2</sup> (ed. or. 1955), p. 778; T. Campanella, *Poetica. Testo inedito italiano e rifacimento latino*, a cura di L. Firpo, Roma 1944, p. 184 e 186. La *Poetica* del Campanella è del 1596 (il rifacimento latino del 1612 venne stampato nel 1638).

<sup>60</sup> P. Frare, *Retorica e verità. Le tragedie di Emanuele Tesauro*, Napoli 1998, pp. 55-56.

<sup>61</sup> Varischi, cit., pp. XII-XX.

<sup>62</sup> Cfr. [B. Morone], *Il Mortorio di Christo tragedia spirituale del R. P. F. Bonaventura da Taranto De' Frati Minori Riformati Consagrada alla Santissima Vergine Madre di Dio Sotto il titolo della Madonna dello Spasimo*, In Milano, Per l'Herede di Pietro Martire Locarni e Gio. Batt. Bidelli Compagni, 1612 (il Morone aveva già pubblicato a Bergamo il testo nel 1611; l'edizione milanese del 1615 presenta solo il Bidelli come stampatore). Sul *Mortorio* del Morone cfr. G. Distaso, *De l'altre meraviglie. Teatro religioso in Puglia (secoli XVI-XVIII)*, Milano 1987, pp. 74-91 e A. Cascetta, *La "spiritual tragedia" e l' "azione devota". Gli ambienti e le forme*, in *La scena della gloria*, 1995, pp. 120-121.

<sup>63</sup> F. Pona, *Il Christo passo. Tragedia sacra*, Verona, Bartolomeo Merlo, 1629, preceduto da *Gl'inframezzi apparenti del Christo passo*, Verona, Bartolomeo Merlo, 1627, in cui si trovano gli episodi anticotestamentari prefiguranti la redenzione di Cristo. Per il Seicento e sul solo soggetto della Passione, A. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, voll. 2, II, Torino 1891, alle pp. 188-189, oltre al Pona e al Morone, segnala le seguenti opere (in ordine cronologico): C. Fajani, *La Passione di Nostro Signore*, Viterbo 1604; P. Ciofi, *Cristo*

impulso di padre Bernardino Stefonio, era stata ormai abbandonata la ricerca di una tragedia cristiana autonoma per emulare la produzione classicistica con il filone del dramma martirologico. Contro l'opinione corrente, Stefonio ritenne legittimo, perché più pertinente ai tempi moderni, l'introduzione di personaggi giusti e innocenti nella tragedia aristotelica<sup>64</sup>.

Il riuscito tentativo della produzione tragica cattolica, ed in particolare gesuitica, di nobilitare la materia scritturale e martirologica inserendola nella regolarità formale del dramma classico, porta anche a giustificare in un altro modo la presenza del protagonista innocente: cioè secondo un sistema di valori non più alternativo a quello aristotelico [...], bensì interno ad esso, con una omologazione dell'episteme cristiana che si spinge a dare soddisfazione non solo allo spirito, ma anche alla lettera, del dettato della *Poetica*<sup>65</sup>.

L'assunzione del modello aristotelico nel teatro gesuitico significò il rilancio culturale e produttivo del teatro tragico. A differenza della tragedia italiana cinquecentesca, praticata come espressione letteraria e destinata quindi principalmente alla lettura, il teatro gesuitico «esiste innanzitutto, e quasi esclusivamente, per essere declamato in scena e rappresentato: il primato dell'*actio* è uno dei principali fondamenti della sua drammaturgia»<sup>66</sup>. La rilegittimazione del teatro sacro operata dai gesuiti permise il progressivo diffondersi di rappresentazioni della Passione<sup>67</sup>, in particolare nella Quaresima e durante la settimana santa, sia in relazione a contesti rituali, paraliturgie e processioni drammatiche, sia nelle piazze e nei teatri<sup>68</sup>, arrivando alla piena rifioritura delle Passioni come evento devoto e grande spettacolo all'aperto<sup>69</sup>.

A giudicare dalle testimonianze pervenute, la Passione, detta *La Giudaica*, di Laino Borgo costituisce un'originale forma di processione drammatica o di dramma processionale, avendo unito, con innovazioni e variazioni più o meno rilevanti nel corso del tempo, un testo di Passione destinato prevalentemente alla recitazione in teatro, quindi al chiuso, alle forme processionali e devozionali di tipo confraternale diffuse in tutta Italia dalla Controriforma nella settimana santa.

La tradizione locale fa risalire la composizione de *La Giudaica* ai primi anni «del 1600, a seguito della costruzione, nel 1557 in località “Le Cappelle”, del “Santuario della Madonna dello Spasimo” ad opera di un devoto, Domenico Longo, il quale per un sogno avuto, recatosi in Palestina, portò a Laino i disegni della

condannato, Ronciglione 1611; G. Giustiniano, *Cristo in passione*, Venezia 1611; D. Treccio, *Cristo penoso e morente*, Vicenza 1611; G. C. Castaldo, *Le lagrime di Giuseppe e Nicodemo*, Napoli 1613; G. B. Filauero, *La Passione, Morte e Resurrezione di Nostro Signore Gesù Cristo*, Venezia 1614; E. Bianchi, *Calice amaro della Passione*, Pesaro 1620; O. Scamacca, *Cristo morto*, Palermo 1623; P. P. Fiamma, *Cristo sepolto*, Venezia 1644; F. Majorana, *La Passione e Morte di Nostro Signore Gesù Cristo*, Messina 1644; G. Frassia, *La Passione di Nostro Signore Gesù Cristo*, Messina 1646; N. Viti, *Cristo penante*, Venezia 1655; F. Leontino, *Cristo condannato*, Messina 1673; F. Arisi, *La Redenzione del Mondo*, Cremona 1685.

<sup>64</sup> Nel 1633 padre Tarquinio Galluzzi difendendo dagli attacchi dei critici l'opera principale di Stefonio, il *Crispus* (1597), confermava la liceità della presenza di un protagonista innocente. Riportava perciò nell'alveo aristotelico il personaggio Crispo, cercando di dimostrare che si trattava di una figura “di mezzana bontà” e dunque conforme ai criteri enunciati dalla *Poetica* per il protagonista ideale della tragedia. Cfr. Frare, cit., pp. 58-59. Sul *Crispus* dello Stefonio cfr. Fumaroli, 1990, pp. 197-232.

<sup>65</sup> Frare, cit., p. 63.

<sup>66</sup> E. Sala, «*Sine harmonia theatrum non delectat*». Il problema del coro nella tragedia gesuitica, in *Musica e storia*, 7 (1999), n. 1, p. 184. L'autore si sofferma in particolare sull'integrazione tra vista e musica nella tragedia gesuitica, sullo statuto del coro e sulla sua realizzazione scenico-musicale. I gesuiti furono contrari alla traduzione in volgare dei loro testi drammatici a soggetto religioso e, ancor di più, alla rappresentazione di argomenti sacri nei teatri profani da parte dei professionisti, temendo gli effetti che lo spettacolo, anche pio, poteva produrre negli spettatori, cfr. L. Picciola, *La littérature et le théâtre religieux*, paragrafo II de *Le christianisme dans les arts*, in *Histoire du christianisme des origines à nos jours*, tomo IX: *L'Âge de raison (1620/30-1750)*, a cura di J.-M. Mayeur - C. e L. Pietri - A. Vauchez - M. Venard, [Paris] 1997, p. 1053.

<sup>67</sup> Si veda, come esempio bresciano, [G. Gatelli], *La Passione di Gesù Cristo rappresentata in Gardone Val Trompia l'anno 1704*, in Brescia, Delle Stampe di Gio. Maria Rizzardi.

<sup>68</sup> Si veda ad esempio C. Nigra e D. Orsi, *La Passione in Canavese*, Bologna 1982 (rist. dell'ed. or. Torino 1895).

<sup>69</sup> Cfr. la pur parziale panoramica delle Passioni italiane dell'Ottocento presentate come “viventi reliquie” in D'Ancona, cit., II, pp. 197-231. Studio di A. Bednarz, *Les mystères de la Passion en Europe au 20<sup>e</sup> siècle*, tesi di dottorato anno 1996, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III, in 4 voll.

cappella edificata in Gerusalemme dalla regina Elena»<sup>70</sup>. Le prove per far coincidere l'edificazione delle Cappelle con l'invenzione della rappresentazione risultano però labili. Si tratta di «cenni in manoscritti e diari locali, sia pure di scarso valore storico» e di «taluni costumi usati nelle rappresentazioni sino al 1962 di foggia seicentesca». Alcuni autori locali sostenevano che *La Giudaica* venisse nei primi due secoli recitata «secondo un antico canovaccio anonimo andato smarrito»<sup>71</sup>.

Giuseppe Caterini considera l'anno di inizio de *La Giudaica* il 1832, facendo riferimento ad una testimonianza del parroco lainesese Bernardo Gioia che scriveva nel suo diario: «1832 a 20 aprile venerdì santo. Questa mattina si è fatta la prima volta la Memoria della Passione di G. C. con somma divozione e con gran pianto di ogni cetto di persone anche forestiere». Caterini si sofferma sull'annotazione “la prima volta” che non intende in senso assoluto, ma riferita al ministero del parroco. Desume comunque dal documento che «quasi certamente da quell'anno venne seguita nelle recite la riduzione adattata alle esigenze sceniche e facilitata per la cultura degli interpreti tratta dalla *Rappresentazione della passione di N. S. Gesù Cristo* del Morone, Dia ed altri autori (edizioni 1791 e 1820)». In verità non è assolutamente chiaro in che cosa consistesse la *Memoria della Passione* del 1832, poiché la mattina del venerdì santo era obbligatoria una “memoria della passione” per tutte le chiese, case e congreghe religiose dell'epoca e si svolgeva in molti modi, liturgici, paraliturgici, teatrali. La “memoria” del 1832 era *La Giudaica*? Certamente nel corso dell'Ottocento si stabilì la tradizione della Passione per le strade di Laino Borgo unendo un testo scritto per il teatro, come appare dalle didascalie, dalle mutazioni di scena e soprattutto dalle “apparizioni”, a immagini e azioni processionali. Il divieto di rappresentare a Laino la Passione da parte del vescovo di Cassano del 1892 è in proposito illuminante quando proibisce all'arciprete di far uscire «qualche sacra immagine o arredo sacro» o alle confraternite di prestare «degli oggetti sacri o delle sacre immagini»<sup>72</sup>:

È venuta a Nostra conoscenza che sarà rappresentato per le vie di Laino Borgo, nel venerdì santo, il dramma della passione di N. S. G. C. Ad evitare irriverenze verso l'augusta e santa Persona di N. S., essendosi nei popoli generalmente affievolito lo spirito della fede, e non avendo più tali rappresentanze lo scopo e gli effetti dei tempi primitivi, noi col presente ufficio intendiamo proibito inesorabilmente, e V. S., quale Nostro rappresentate in cotesto paese, avrà la compiacenza di rendere a tutti nota la Nostra volontà<sup>73</sup>.

Le ricerche di Giuseppe Caterini hanno permesso non solo di identificare gli autori e le edizioni dei testi che formano il copione de *La Giudaica* di Laino Borgo, ma anche di risolvere una piccola questione legata alle rappresentazioni calabresi della settimana santa. Apollo Lumini nell'Ottocento dava conto di tre edizioni a stampa dei drammi della Passione in Calabria. Il primo testo, lungamente descritto dal Lumini, è esattamente quello del Morone, Dia e altri che si usa per *La Giudaica*. L'elenco dei personaggi, delle nove apparizioni e delle sei “mutazioni di scena” è identico<sup>74</sup>. Il Lumini ignorava chi fosse l'autore perché la copia in suo possesso era «una vecchia stampa da molto consunta, senza data né titolo, che serve da testo ufficiale a quei di Stilo che la rappresentano in teatro il Giovedì e il Venerdì Santo». Poiché il testo era conosciuto come il *Mortorio di Gesù Cristo*, nome comune dei drammi sulla Passione della Calabria e della Sicilia, Lumini lo considerava un rifacimento e una riduzione del celebre *Mortorio di Cristo* di Acireale<sup>75</sup>.

<sup>70</sup> G. Caterini, *Introduzione in La Giudaica. Processo a Gesù. Libera riduzione della «Rappresentazione della Passione del N. S. Gesù Cristo» del Morone, Dia ed altri autori (edizioni 1791-1820) eseguito saltuariamente all'aperto il venerdì santo in Laino Borgo da tempo immemorabile*, a cura di G. Caterini, Laino Borgo 1994, p. 13.

<sup>71</sup> Caterini, cit., p. 13.

<sup>72</sup> Caterini, cit., pp. 13-14

<sup>73</sup> Cit. da Caterini, p. 14.

<sup>74</sup> A. Lumini, *Le sacre rappresentazioni italiane dei secoli XIV, XV e XVI*, Palermo 1877, pp. 311-313.

<sup>75</sup> Lumini, cit, p. 311 e 318. Ad Acireale il *Mortorio di Cristo* «era solito rappresentarsi sin dal principio del secolo e nel Settecento fu “nominato da un capo all'altro del Regno” [...] per la grandiosa messa in scena e per lo sfarzo dei costumi. “Vi agivano centinaia di attori: le decorazioni, lo scenario, il macchinismo di massima spesa: la durata dello spettacolo un giorno; platea tutta la piazza, palchi



Un'altra utile rappresentazione di confronto per *La Giudaica* di Laino è *a' Pigghiata* di Gagliano, così come venne allestita nel 1884. Gli attori si servivano di una redazione «di prosa poetica, di fattura recente» e più popolare di un testo a stampa dal titolo *Opera della Passione di N.S.G.C. rappresentata in Gagliano l'anno 1824*. La rappresentazione durò sei ore, dalle 10 della mattina alle 4 pomeridiane e si svolgeva «in quattro luoghi diversi, alle due estremità del borgo e nelle due piazzette di esso: qui erano due tavolati larghi» quattro, cinque metri alti due. Sul palco salivano solo i personaggi principali e quando dovevano recitare, altrimenti come gli altri, «le turbe e i soldati, stavano giù torno a torno a guardar i compagni, a contenere la folla, a dar calci ai cani e a far mille piccoli servizi». Le donne «erano rappresentate da uomini sulla cinquantina, con la barba rasa, vestiti solo d'un ampio mantello nero»<sup>76</sup>. Su un palco era predisposta la scena dell'Ultima Cena.

Per la cattura di Gesù si va fuori il villaggio, ad un luogo che si figura sia l'Orto di Getsemani, e dove una bambina vestita da angelo, scendendo per una fune tesa tra due alberi, presenta a Gesù il calice. Si torna in piazza alla *fontana*, dove si assiste al processo e alla flagellazione; poi si va sopra un poggio (il Golgota) all'altro capo del villaggio; là erano già legati a due croci i due *tiranni*. Si toglie la tunica al Cristo, lo s'insacca in una camicia color carne, lo si solleva in croce; Longino gli dà la lanciata e da una vescica coperta dalla camicia sgorga sangue<sup>77</sup>.

Si potrebbe continuare all'infinito a cercare tracce e prestiti dalle forme rituali e drammatiche nel passato e nel presente della Calabria<sup>78</sup> e dintorni per capire quanto antica e originale sia *La Giudaica* di Laino Borgo. Ma non è il testo né la messa in scena che fanno di Laino Borgo un caso rilevante della drammaturgia sacra in Italia. Certamente il Santuario della Madonna dello Spasimo con le cappelle rievocanti il viaggio a Gerusalemme del concittadino Longo contribuisce a dare prestigio e notorietà alla cittadina e alle sue manifestazioni. Tuttavia l'unicità di Laino Borgo è data “dalla passione per la Passione”, una memoria viva di quanto avevano fatto gli avi, i nonni e poi i padri. *La Giudaica* costituisce un esempio forte di storia del vissuto e di costruzione processuale di una comunità. L'identità religiosa, culturale, teatrale, ambientale viene ad essere non solo un motivo di orgoglio, una fonte per il turismo, una matrice di risorse umane ed economiche, l'occasione per il protagonismo di tutti, ma un percorso e progetto di vita che permette la partecipazione e l'impegno di tutti per migliorare l'esistenza quotidiana, rinnovare l'effervescenza festiva, accrescere il patrimonio storico-ambientale, esprimere solidarietà verso gli altri, creare relazioni e comunità<sup>79</sup>. Come è sottinteso in ogni rappresentazione della Passione, come è evidente nel progetto di memoria della Terra Santa del pellegrino Domenico Longo, Gerusalemme è qui, la Terra Promessa è qui, e tocca a noi edificarla, custodirla, farne il centro della vita, della grazia, della pace e di quant'altro desideriamo, consapevoli che Gerusalemme o Laino può essere o diventare il luogo della violenza, del tradimento, dell'inganno, del dolore, della crudeltà. Quello che ne *La Giudaica* Caifa rimprovera a Pilato suona quanto mai attuale, forte, rivolto a tutti: «Udrà Roma i furti e le rapine che si fanno tutto dì. Diremo come oggi la ragion si tratta, co-

i circostanti palagi, galleria i tetti, coperta il cielo”. Il “Mortorio di Cristo” che si rappresentò in Aci Reale per oltre un secolo, fino al 1820, e di cui D'Ancona, che poté leggere una copia manoscritta, scrisse “che puzza di secentismo” è una raffazzonatura [...] dell'azione sacra: *L'amor deicida funerale del Cristo Redentore* (parte I). *Il cielo sotterra per la deposizione e sepoltura del morto Redentore* (parte II) del dott. Pietro Mancuso, autore drammatico [...] che negli ultimi del Seicento salì in molta risonanza in Sicilia quanto in Napoli». G. Policastro, *Musica e teatro nel Seicento nella provincia di Catania*, in *Rivista Musicale Italiana*, 55 (1953), p. 147.

<sup>76</sup> Torraca, cit., pp. 362-364.

<sup>77</sup> Torraca, cit., pp. 363.

<sup>78</sup> Esempio studio sull'intero ciclo di forme drammatiche e paraliturgiche della settimana santa di una località calabrese è la tesi di I. Giogà, *Riflessioni socio-antropologiche sulla religiosità popolare con particolare attenzione alla Settimana Santa ed alla “Ncrinata” di Dasà (Vibo Valentia)*, Università Cattolica di Milano, Facoltà di Lettere, relatore C. Lanzetti, a. a. 2004-2005.

<sup>79</sup> Si veda in merito *Pietà popolare e liturgia. Teologia, spiritualità, catechesi, cultura*, a cura di M. Sodi e G. La Torre, Città del Vaticano 2004, in particolare il saggio di G. La Torre, *Le immagini raccontano e testimoniano*, pp. 275-376, che offre anche una panoramica della pietà popolare nella diocesi di Mileto-Nicotera-Tropea.

me i favori e le sentenze e come gli uffici e i gradi si vendono, diremo come oggi amministri le mondane e le divine cose»<sup>80</sup>.

Ancora più realisticamente nel qui e ora di una regione, e forse di una nazione, in cui troppe sono le vittime del crimine organizzato e della ignavia degli amministratori la Terra Promessa è la liberazione dalla violenza e la speranza di riscatto per tutti. Nel dramma della Passione e nella ricostruzione del Santo Sepolcro si cerca il Cristo

modello di un'imitazione non più acquisitiva e violenta, di una mediazione interna finalmente innocente, quella dell'amore senza condizioni, quella del perdono verso il proprio fratello [...]. È questo il *logos* del prologo di Giovanni, un *logos* non più di violenza [...]. ma di amore, di pietà per la vittima. Il nuovo *logos* di Cristo può e deve raccogliere come l'antico in un gruppo (*logos* da *legein*, raccogliere), ma in nome dell'amore, in nome di quella pietà che la cultura greca aveva a sprazzi ammirevolmente intuito, ma senza ricavarne l'unica salvezza possibile: il rifiuto della vendetta, l'interruzione della catena mimetica della violenza, l'amore che non pone alcuna condizione<sup>81</sup>.

---

<sup>80</sup> *La Giudaica*, cit., p. 53.

<sup>81</sup> G. Fornari, *Fra Dioniso e Cristo. La sapienza sacrificale greca e la civiltà occidentale*, Bologna 2001, pp. 441-442.



Fig. 1. Porto Recanati, *Bara de notte*, processione del Venerdì Santo, 2007.



Fig. 2. Murcia, riproposizione della processione della Settimana Santa, novembre 2007.





Fig. 3. Sacro Monte di Varallo,  
*Salita al Calvario.*









Figg. 4a, 4b, 4c, 4d. Murcia, Raffigurazioni artigianali della Passione di Cristo, 2007.





Fig. 5. Noli,  
*Crocifisso*.





Fig. 6. Murcia, *Cristo cargato della croce*, riproposizione della processione della Settimana Santa, novembre 2007.



Fig. 7. Murcia, *Cristo nel giardino degli ulivi*, riproposizione della processione della Settimana Santa, novembre 2007.







Fig. 8. Murcia, *Cristo nel giardino degli ulivi*, riproposizione della processione della Settimana Santa, novembre 2007.





Fig. 9. Medole, *Compianto sul Cristo morto*, sec. XV, chiesa parrocchiale.

Fig. 10. Bologna, *Compianto*, Niccolò dell'Arca, sec. XV, chiesa di Santa Maria della Vita.





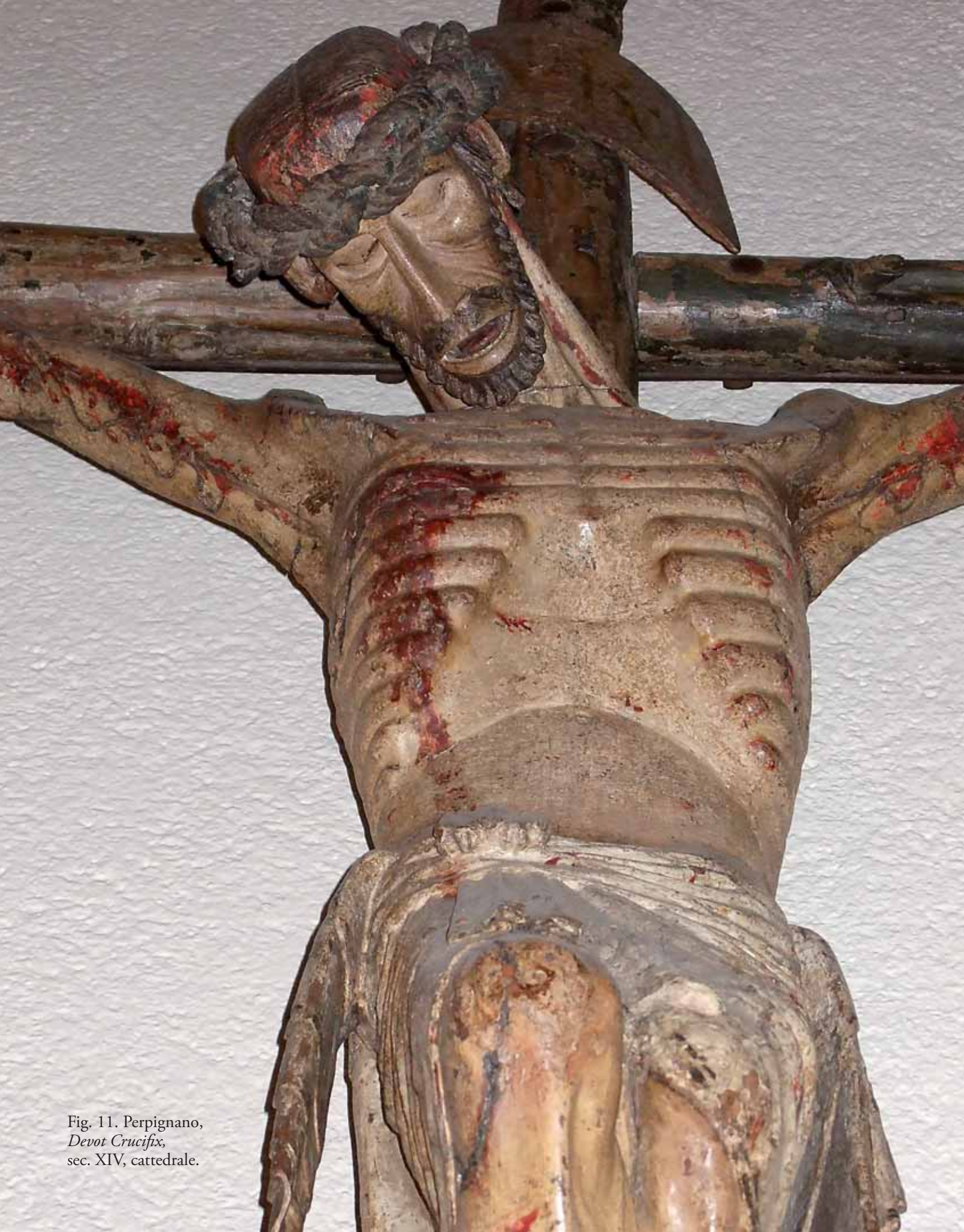


Fig. 11. Perpignano,  
*Devot Crucifix*,  
sec. XIV, cattedrale.



## I SACRI MONTI NELLA CULTURA ARTISTICA (secc. XVI-XVII)

Credo che il senso della mia presenza qui oggi, in una occasione che riunisce amici e colleghi tanto più esperti di me sull'argomento in questione, possa essere piuttosto quello di rendere un omaggio, da un contesto che per geografia e cultura è tanto eccentrico rispetto alla sua personalità, a Giovanni Testori, il grande studioso e scrittore lombardo scomparso a settant'anni nel 1993, al quale rimonta la vera e propria, consapevole riscoperta critica della tradizione figurativa dei Sacri Monti.

In un corpus di contributi fondamentali che si scalano dagli anni cinquanta in avanti, e che trovano un momento di speciale densità nel saggio dedicato nel 1965 al Sacro Monte di Varallo, *Il gran teatro montano*, Testori mostrava quanto profondamente l'arte lombardo-piemontese del Cinque e del Seicento fosse innestata nella cultura e nel mondo espressivo dei Sacri Monti dell'arco subalpino<sup>1</sup>. Sarebbe stata proprio questa sua presa di coscienza – che sempre volle insieme critica, storiografica, e fieramente “emozionale” – a permettere di riportare in luce una vicenda artistica di qualità altissima e sostanzialmente non recepitata al di fuori della dimensione degli studi locali e delle rade puntate d'interesse di qualche colto viaggiatore straniero (come per esempio il notevolissimo scrittore inglese Samuel Butler, 1835-1902, di cui qualcuno avrà forse letto l'opera più famosa in Italia, il romanzo *Così muore la carne*)<sup>2</sup>, e che copre una lunga stagione storica: parte dal tempo della sontuosa corte milanese degli Sforza – quando il frate francescano Bernardino Caimi, reduce da un pellegrinaggio in Terra Santa, sollecitava la comunità valesiana a chiedere a Ludovico il Moro il consenso per costruire un itinerario sacro ad imitazione dei luoghi della Passione di Gerusalemme – per giungere sino all'età dei Borromeo, che nella straordinaria forza evocativa e devozionale dei Sacri Monti videro un efficacissimo strumento da mettere a frutto per le strategie di comunicazione e di persuasione portate avanti dalla Chiesa controriformata nella vasta arcidiocesi ambrosiana, come pure spiega Amilcare Barbero.

Di quella grandiosa, plurisecolare e al tempo ancora poco esplorata tradizione figurativa, Testori ha caparbiamente rimesso a fuoco le personalità dei maestri, pittori e scultori, che ne erano stati artefici e protagonisti,

---

\* Università della Calabria.

Si presenta qui il testo della relazione tenuta nel 2005, con qualche integrazione bibliografica, e qualche puntualizzazione sollecitata dalle domande poste a caldo da alcuni studenti. L'impegnativo titolo assegnato al mio intervento nel programma del convegno promette ben più di quanto ci sia in effetti in queste brevi note. Esprimo un sentito ringraziamento agli amici e compagni di lavoro Cristiana Coscarella e Giuseppe Roma. Per vari consigli e suggerimenti bibliografici ringrazio Silvia Ginzburg e Cristina Terzaghi.

<sup>1</sup> Questo saggio, come gli altri che richiamo più avanti, è incluso nella raccolta di scritti testoriani *La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, a cura di P. C. Marani, Milano 1995, pp. 31-91. Per gli argomenti di cui discuto qui, è significativo tenere presente che in quello stesso anno (Milano 1965) Testori promosse una edizione del *Memoriale ai Milanesi* di Carlo Borromeo [Milano 1579], corredata da un apparato di tavole interamente dedicato al Tanzio, e introdotta da un suo contributo importante, *Il "Memoriale" e l'"estermínio"*, che avrebbe ben meritato di entrare in quella silloge postuma, anche in considerazione della sua ormai scarsissima reperibilità. Sul corpo a corpo dello scrittore con la tradizione figurativa lombarda si vedano ora i cataloghi delle mostre *Testori a Varese*, Cinisello Balsamo 2003, e *Testori a Varallo*, Cinisello Balsamo 2005.

<sup>2</sup> Al Sacro Monte di Varallo Butler dedicò il suo *Ex voto: studio artistico sulle opere d'arte del S. Monte di Varallo e di Crea*, pubblicato a Londra nel 1888 e presto tradotto in italiano (Novara 1894, lo conosco nella edizione anastatica uscita a Borgosesia nel 1985). Il romanzo di Butler qui citato, apparso postumo, circola in traduzione italiana (Torino, 1980), ed è una lettura significativa per capire l'intenso rapporto dell'autore con quel grande arsenale di apparizioni sacre e naturali. Mi fa piacere segnalare che tra le più precoci menzioni novecentesche dell'attività di Gaudenzio a Varallo, anche come plastificatore (e persino prima della recensione di Longhi giovane, nel 1917, al libro di Pietro Galloni sul Sacro Monte pubblicato tre anni prima, ora compresa in *Scritti giovanili 1912-1922*, Firenze 1956, I, pp. 372-373) ci sia l'elogio del naturalismo dell'artista lasciato da Julius von Schlosser nel suo articolo *Geschichte der Portraitbilderei in Wachs: ein Versuch*, in *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 29 (1910-1911), p. 224.

e in buona parte proprio a lui si deve se i loro nomi hanno cominciato a comparire, al posto che meritano, nei manuali di storia dell'arte.

Al cuore di questa operazione radicale di rilettura storiografica e interpretativa stanno le ricerche lungamente condotte dallo studioso sull'attività dell'amatissimo Gaudenzio Ferrari, «il calmo, dolce, concreto Gaudenzio»<sup>3</sup>, che dal principio del Cinquecento si impegnò a progettare e a creare il “teatro in figura” che si dispiega entro l'imponente costa boschiva del Monte varallino, e che egli inscenò con fondali dipinti ad affresco combinati all'azione drammatica di una folla di statue intagliate nel legno o modellate nella terracotta, statue policrome di estrema, tangibile verità naturalistica, che hanno la consistenza e la gravezza dei corpi umani e sono provviste persino di barbe, capelli, scarpe e vestiti.

Tra i maggiori episodi che videro Gaudenzio operoso al Sacro Monte di Varallo in veste al contempo di supremo pittore e plastificatore Testori individuava la “patetica bellezza” delle statue della cappella dell'Annunciazione<sup>4</sup> (figg. 1 e 2) e, più avanti nel tempo, ormai negli anni venti quel capolavoro assoluto della intera produzione dell'artista che è la cappella della Crocifissione<sup>5</sup> (fig. 3). Questa scena, che segna uno degli apici narrativi della storia sacra recitata, agita sul Monte da figure dipinte e scolpite, è anche uno dei momenti-chiave intorno a cui Testori elaborava la propria interpretazione della “poetica” dell'arte dei Sacri Monti, e credo valga la pena, davanti a questa immagine, richiamare le parole stesse che lo scrittore ha dedicato a questa impresa gaudenziana leggendo un passo del suo *Gran teatro montano* che fa capire bene quanto a fondo qui la tensione letteraria dell'autore sia visceralmente e magistralmente innestata nelle ragioni della ricerca storico-artistica:

[...] in questo capo d'opera, quale “punto di vista” egli [Gaudenzio] ci mostra? Le cose; le figure; i visi [...] Cuori che battono; apprensioni; paure; ingorde alterigie; menti appannate dal troppo avere; spaventi; orrori; presagi; improvvise tristezze; malinconie. E quel riflettersi, in tutti, dell'agonia di chi muore e dello strazio di chi assiste. Un respiro; veramente. Ma che sale da oltre ogni tempo. Un tremito lontano che si tramanda di generazione in generazione. Gli anni d'un paese; le antichità d'una valle; tempi e tempi di storia umana e dunque di sofferenza e di gioia, di letizia e di dolore.

Tutto v'affiora come per una lievitazione secolare. Il pittore accarezza quest'antica materia. La porta, da quelle vetuste radici, a una giovinezza incredibile. Un miracolo. La primavera più ardente cresce così, e si diffonde, sul più antico inverno. Le nubi bianche, gonfie e vaganti, sul limpido cielo della Valsesia [...] Quei verdi umidi di rugiada. Quei bruni boschivi. Quei gialli, tra oro e paglia. E soprattutto quei rosa. Indicibile colore. Rosa in ogni umana gradazione; la più impercettibile; l'infinitesimale. Guance; fronti; palpebre; mani. Carne; ecco. Non più che così: carne. Ma a lungo conosciuta; infinitamente accarezzata e amata<sup>6</sup>.

E ancora in un testo di vent'anni dopo, che si chiama *Le fibre lignee della “parlata” valsesiana*, del 1985, tornerà sulla cappella della Crocifissione per giudicare le statue gaudenziane dei due ladroni «con ogni certezza tra le opere più alte della scultura di tutto il Rinascimento»<sup>7</sup>.

In tutti i suoi contributi lo scrittore insisterà a sottolineare il ruolo di vero e proprio *genius loci* giocato dalla grandissima personalità artistica di Gaudenzio, capace di incidere ancora in modo radicale sul linguaggio di maestri operosi nel cantiere del Sacro Monte di Varallo ormai a Seicento avviato. È questo il caso del Mo-

<sup>3</sup> G. Testori, *Il gran teatro montano*, in G. Testori, *La realtà della pittura...*, 1995, p. 39.

<sup>4</sup> Sulle statue della cappella dell'Annunciazione riferite a Gaudenzio «con grande forza poetica» proprio da Testori, e sugli esordi dell'artista nel cantiere del Sacro Monte, si veda ora E. Villata, *Gaudenzio Ferrari. Gli anni di apprendistato*, in E. Villata, S. Baiocco, *Gaudenzio Ferrari Gerolamo Giovenone. Un avvio e un percorso*, Torino 2004, pp. 73-75 (la citazione è da p. 73).

<sup>5</sup> Sulla quale si veda il bel volume che raccoglie gli esiti del restauro recente, *Gaudenzio Ferrari. La Crocifissione del Sacro Monte di Varallo*, a cura di E. De Filippis, Torino 2006.

<sup>6</sup> G. Testori, *Il gran teatro montano*, in G. Testori, 1995, pp. 58-59.

<sup>7</sup> G. Testori, *Le fibre lignee della “parlata” valsesiana*, in G. Testori, 1995, pp. 99-100.



razzone, Pierfrancesco Mazzucchelli detto il Morazzone, un pittore lombardo che si era formato nella Roma di Clemente VIII, impregnandosi della cultura del manierismo internazionale, e che sin da quando risulta attivo al Sacro Monte di Varallo, al principio del Seicento, proprio a contatto con il modello di Gaudenzio sente il bisogno di modificare il proprio complesso, raffinato linguaggio figurativo e di renderlo più piano e accessibile, anche per rispondere meglio alle forti esigenze comunicative e didattiche che il Sacro Monte poneva. Il Morazzone diventerà in breve un protagonista dell'arte sacromontana, perché dopo la partecipazione al cantiere di Varallo passerà a lavorare al Sacro Monte di Orta, dedicato alle storie di San Francesco, e poi ancora al Sacro Monte di Varese, intitolato ai Misteri del Rosario, e questo mentre si andava imponendo come uno dei pittori di punta nella Milano "manzoniana" di Federico Borromeo<sup>8</sup>. Qui, nella cappella riservata alla scena intensamente drammatica dell'*Ecce Homo* (fig. 4), che risale al 1608-1610 circa, Morazzone esegue le parti di pittura, mentre le statue sono di mano di un altro grandissimo maestro di questa fase protoseicentesca, Giovanni d'Enrico, fratello del ben più celebre Tanzio da Varallo. In questa accoppiata di fratelli nati ad Alagna e diventati l'uno scultore, Giovanni, e l'altro pittore, Antonio detto Tanzio, sembra che si sia quasi reincarnata la duplice anima creativa di Gaudenzio. Tanzio, reduce da un viaggio nell'Italia centro-meridionale che lo aveva messo a contatto con le rivoluzionarie esperienze di Caravaggio, è al lavoro al Sacro Monte di Varallo dal 1617, e nei grandi cicli murali che lì esegue impianta quella straordinaria lezione di naturalismo sui valori della tradizione gaudenziana, in una pittura potentemente materica, e capace di lasciar percepire il rilievo, entro un dialogo strettissimo con le possibilità espressive della scultura, come accade in questa scena della cappella in cui Pilato si lava le mani, dove lo sgherro che introduce Barabba si trasforma in una figura tridimensionale all'atto di varcare la soglia (fig. 5). Nel bel saggio che ha dedicato nel 2000 alle opere del Tanzio per il Sacro Monte, Elena De Filippis ha spiegato molto bene come il maestro riesca a raggiungere questa pittura così convincentemente tridimensionale grazie all'uso di pennellate di biacca tanto corpose e spesse da produrre materialmente l'effetto del rilievo; sono proprio questi colpi di biacca a costruire le figure, come si vede in questo particolare della decorazione murale della cappella dove Cristo viene giudicato da Erode, e dove il soldato dipinto sembra fare a gara di plasticità con le statue che gli stanno accanto<sup>9</sup> (fig. 6). Testori era convinto che rispetto al Tanzio nessun pittore avesse «afferrato più dappresso [...] l'identità materica che è in Caravaggio tra carne e pittura»<sup>10</sup>. E del resto alcune delle fonti documentarie provvidamente raccolte e riproposte da Guido Gentile attestano come lo scambio fitto tra personaggi dipinti e personaggi scolpiti delle storie sacre fosse un elemento espressamente richiesto dalla fabbrica del Sacro Monte di Varallo, che reitera questo provvedimento con particolare sollecitudine nell'età di Carlo Borromeo e di Carlo Bascapè, il vescovo di Novara in carica tra 1593 e 1615, che fu uno zelante prosecutore dell'inflessibile pastorale borromaica<sup>11</sup>.

Le ricerche di Testori sull'arte e gli artisti dei Sacri Monti avevano preso corpo sulla scia di due mostre capitali che nella Milano del dopoguerra ebbero davvero un valore rifondativo, la celebre mostra su Caravaggio tenutasi a Palazzo Reale nel 1951, e quella che nella stessa sede fu organizzata nel 1953 su *I pittori della realtà in Lombardia*, dal Moroni al Ceruti, due mostre scaturite dal magistero di Roberto Longhi (1890-1970), con

<sup>8</sup> Si veda la ricostruzione del percorso del pittore fornita nella buona monografia di J. Stoppa, *Il Morazzone*, Milano 2003. A proposito delle prime tappe della vicenda dell'artista lombardo, penso che nel «Marco Tullio pittore» frequentato a Roma nel 1597 dal giovane Morazzone (il documento da cui si ricava la notizia è considerato a p. 25 del libro di Stoppa) si possa riconoscere il «misterioso Marco Tullio», messo a fuoco tempo fa da G. Previtali, *La fortuna dei primitivi da Vasari ai neoclassici*, [Torino 1964], Torino 1989, pp. 39-40, e la cui identità con Marco Tullio Onofrio anziché con il più tardo Marco Tullio Montagna, come invece si credeva, è stata ora dimostrata da C. Terzaghi, *Caravaggio, Annibale Carracci, Guido Reni tra le ricevute del banco Herrera & Costa*, Roma 2007, *ad indicem*.

<sup>9</sup> E. De Filippis, *Tanzio al Sacro Monte*, in *Tanzio da Varallo. Realismo fervore e contemplazione in un pittore del Seicento*, catalogo della mostra, Milano 2000, p. 55

<sup>10</sup> G. Testori, *Tanzio da Varallo*, [1959], in G. Testori, 1995, p. 235.

<sup>11</sup> Si vedano le riflessioni di E. De Filippis, 2000, pp. 51-59.

cui il giovane Testori stava allora compiendo la propria formazione<sup>12</sup>. Coerentemente con queste premesse, la campagna di studi valesiani avviata di lì a poco da Testori mirava a recuperare un tassello decisivo per intendere nelle sue ragioni espressive e nei suoi sviluppi storici quella peculiare vocazione realistica che impronta la tradizione figurativa lombarda e pedemontana dell'età moderna, immune da qualsiasi tentazione idealizzante o da cerebrali sofisticazioni di forma, e irrinunciabilmente inclinata invece al senso tangibile delle cose che si rappresentano; e tale vocazione realistica può declinarsi con organica varietà – come Testori ha spiegato – tanto nella poetica «rustica e solenne» di Gaudenzio, nella «ineffabile dolcezza della materia pittorica di Gaudenzio»<sup>13</sup>, quanto – in un'epoca ormai più avanzata e più plumbea – nel duro, talvolta persino feroce naturalismo del Tanzio.

In queste pionieristiche pagine dedicate ai maggiori maestri operosi nel cantiere del Sacro Monte di Varallo, Testori dichiarava l'urgenza di immettere questa linea di cultura figurativa, riconoscendone specificità e valori, nel quadro della grande storia artistica italiana ed europea. Quarant'anni fa, in apertura a *Il gran teatro montano* l'autore, riferendosi a Gaudenzio Ferrari, scriveva che l'intento del libro era quello di «muovere il più possibile d'amore per un maestro che solo la lunga e insensata genuflessione alle superbe mitologie rinascimentali trattiene ancora dall'entrare nel regno, da lui meritatissimo, dei più grandi artisti che l'Italia abbia avuto; e con l'Italia, l'intera Europa»<sup>14</sup>.

Il riferimento alle «superbe mitologie rinascimentali» contenuto nel passo che ho citato poco fa così come le continue allusioni che percorrono il testo ad un non più accettabile canone di «uomini d'oro» del Rinascimento sono puntate polemiche che richiedono di essere intese sullo sfondo del dibattito storico-artistico nell'Italia di quegli anni, quando ancora sull'orizzonte della discussione critica e della pratica della disciplina continuavano a gravare, come modello fossilizzato, o come cogente bersaglio polemico, gusti e gerarchie di Bernard Berenson (1865-1959). Riverito per decenni come un nume dai grandi collezionisti e mercanti d'arte d'Europa e d'oltreoceano (rendendosi peraltro responsabile della fuoriuscita dai confini italiani di una cospicua quantità di dipinti soprattutto tre e quattrocenteschi di scuola toscana), fin dai primi del Novecento Berenson aveva di fatto rivitalizzato e rimesso in circolo l'antico pregiudizio vasariano del primato di Firenze «culla del Rinascimento» (accanto a Venezia), a discapito di quella tanto più articolata comprensione della complessità storica e geografica della civiltà figurativa italiana che gli studi di estrazione risorgimentale avevano faticosamente tentato di promuovere – e qui il pensiero va naturalmente al grande Giovan Battista Cavalcaselle (1819-1897), vero «padre fondatore» della storia artistica nazionale e di una incisiva politica di tutela del patrimonio<sup>15</sup>. In un suo saggio sulle relazioni tra Berenson e Longhi, Cesare Garboli ha mostrato molto bene quanto ancora per la generazione di storici d'arte a cui apparteneva Testori, che era nato nel 1923 a Novate Milanese, fosse pressante l'istanza di «spezzare il cordone tra Firenze e Rinascimento»<sup>16</sup>.

Gaudenzio, «stendendo luce di sentimenti su ogni segno mentale» incarna la possibilità di una cultura

<sup>12</sup> Per un profilo biografico dello scrittore e studioso si veda G. Testori, *Opere 1943-1961*, introduzione di G. Raboni, a cura di F. Panzeri, Milano 1996, pp. XV-L. I saggi di Longhi contenuti nei cataloghi delle due mostre qui ricordate si possono ora leggere rispettivamente in R. Longhi, *Studi caravaggeschi*, in *Opere complete di Roberto Longhi*, XI, 1, Firenze 1999, pp. 59-69 e in R. Longhi, *Studi e ricerche sul Sei e Settecento*, in *Opere complete di Roberto Longhi*, XII, Firenze 1991, pp. 1-16.

<sup>13</sup> G. Testori, *Il gran teatro montano*, in G. Testori, 1995, p. 57.

<sup>14</sup> G. Testori, *Il gran teatro montano*, in G. Testori, 1995, p. 32.

<sup>15</sup> Per farsi un'idea della egemonia di Berenson nel mondo del commercio dell'arte è particolarmente suggestiva la biografia di S. N. Behrman del mercante Duveen, *Duveen. The Story of the Most Spectacular Art Dealer of All Time*, [1951-1952], New York 2003 (ora anche in traduzione italiana, Palermo 2005). Entro la folta bibliografia su Berenson, per il discorso qui toccato si veda P. Zambrano, in B. Berenson, *Amico di Sandro*, Milano 2006, pp. 9-70. Sulla figura di Cavalcaselle, D. Levi, *Cavalcaselle. Il pioniere della conservazione dell'arte italiana*, Torino 1988.

<sup>16</sup> C. Garboli, in B. Berenson - R. Longhi, *Lettere e scartafacci 1912-1957*, a cura di C. Garboli e C. Montagnani. Con un saggio di G. Agosti, Milano 1993, p. 43. Per tutto questo snodo della storiografia artistica sono illuminanti i contributi di Gianni Romano su Pietro Toesca e Roberto Longhi, ora compresi in G. Romano, *Storie dell'arte. Toesca, Longhi, Wittkower, Previtali*, Roma 1998, pp. 1-21 e 23-62. Altre considerazioni in questo senso si possono leggere in B. Toscano, *La riscoperta delle aree minori*, [1982], confluito adesso in B. Toscano, *Scritti brevi sulla storia dell'arte e sulla conservazione*, a cura di G. Saporì e P. Di Benedetti con la collaborazione di G. Capitelli, San Casciano Val di Pesa 2006, pp. 153-166.

alternativa al rovello formale che caratterizza il Rinascimento tosco-romano, e i suoi sommi «uomini d'oro», Leonardo, Michelangelo, Raffaello, che del Ferrari furono tutti e tre contemporanei. Ma le radici del linguaggio figurativo di Gaudenzio affondavano altrove, nella tradizione pittorica milanese di fine Quattrocento, nei valori di verità e affettuosa concretezza di Vincenzo Foppa e nel classicismo aspro del Bramantino, come pure nel linguaggio già moderno – eppure semplice e quasi malinconico – di Martino Spanzotti, il maestro piemontese che nella chiesa di San Bernardino ad Ivrea aveva lasciato un ciclo di affreschi sulle storie di Cristo che è importante per la formazione di Gaudenzio, per il quale aveva contato molto anche l'oltranza espressionista delle incisioni di Dürer.

Intorno alla metà degli anni cinquanta, quando Testori comincia a pubblicare uno dei capi d'opera della sua produzione propriamente letteraria, il ciclo dei “Segreti di Milano”, la sua strenua sperimentazione linguistica, alla ricerca di una lingua ibrida e massimamente espressiva, procede in parallelo sul versante della ricerca storica e della critica d'arte, e in questo senso il rapporto con il linguaggio dei maestri dei Sacri Monti assume allora per lo scrittore una funzione germinale. In apertura al catalogo della *Mostra del Manierismo piemontese e lombardo del Seicento*, che si tenne a Torino nel 1955, Testori definiva i Sacri Monti il «tema più popolare che mai l'arte, dai tempi del romanico, avesse tentato»<sup>17</sup>. E mentre presso Feltrinelli uscivano le storie dei “Segreti di Milano”, si susseguivano ad opera dello studioso altre mostre destinate a segnare un punto di svolta nella fortuna critica degli artisti coinvolti, come quella su Gaudenzio organizzata a Vercelli nel 1956, e quella torinese sul Tanzio del 1959<sup>18</sup>.

Mi sembra che proprio alla luce dell'irrevocabile ruolo creativo che Testori ha sempre attribuito all'osmosi fra letteratura e arti visive sia importante ricordare alle ragazze e ai ragazzi che sono qui oggi che da uno degli episodi dei “Segreti di Milano”, quello che si intitola *Il ponte della Ghisolfà*, e che uscì nel 1959, venne tratto l'anno successivo *Rocco e i suoi fratelli*, uno dei capolavori del cinema del neorealismo, con la regia di Luchino Visconti (e gli indimenticabili Annie Girardot e Alain Delon, giovani ed entrambi bellissimi).

Il nesso quasi fisiologico che per Testori saldava la dimensione visiva a quella dell'invenzione linguistica viene fuori in maniera molto esplicita proprio in un successivo contributo di argomento sacromontano, il densissimo saggio del 1969 che si chiama, e il titolo stesso è molto significativo, *Il dialetto “strangosciato” del Paracca*, e che è dedicato allo scultore tardo-cinquecentesco Giacomo Bargnola di Valsolda detto il Paracca; è lui, alla fine degli anni ottanta, l'artefice di una tra le più drammatiche cappelle del Sacro Monte di Varallo, quella che mette in scena la *Strage degli innocenti* (fig. 7), un episodio di cui il plastificatore piemontese dà una rappresentazione in chiave di efferato, sanguinario naturalismo, condotta con ritmi di febbricitante intensità<sup>19</sup>. La cappella della Strage a Testori appariva come una sorta di punto di svolta nella storia artistica del «gran teatro montano», allo snodo tra la persistente tradizione di matrice gaudenziana e la nuova stagione seicentesca, dominata dalle personalità dei due fratelli d'Enrico.

Mi fa piacere avere alle spalle il *Davide con la testa di Golia* di Tanzio (fig. 8), che sta nella Pinacoteca di Varallo e che è un vertice assoluto della sua pittura, mentre mi avvio a concludere con due ultime considerazioni.

La prima riguarda il raggio delle conseguenze che la grande impresa storiografica e critica di Testori ha avuto nel tempo, perché a fronte dei suoi meriti indiscutibili, che ho provato a delineare per sommi capi, va anche detto che proprio la validità e la coesione della lettura testoriana della storia dell'arte lombardo-piemontese hanno determinato nel prosieguo degli studi una sorta di lunga eclissi di altri aspetti di quella cultura figurativa tra Cinque e Seicento. Mi riferisco in particolare a tutto quel fervido crogiuolo di esperienze artistiche, dal carattere intrinsecamente manierista e profano, che ruota intorno alla figura del pittore e trattatista Giovan Paolo Lomazzo e che è stato recentemente ricostruito a partire dalle ricerche di Dante Isella, studioso

<sup>17</sup> G. Testori, *Mostra del Manierismo piemontese e lombardo del Seicento*, in G. Testori, 1995, p. 201.

<sup>18</sup> Su questi momenti dell'attività dello scrittore si veda G. Agosti, in *Testori a Varallo*, 2005, pp. 141-159.

<sup>19</sup> È raccolto in G. Testori, 1995, pp. 190-200.



che resta una bussola per gli studi sui rapporti tra arti e lettere nella storia della cultura lombarda<sup>20</sup>. Isella, e su questa linea si devono menzionare in parallelo i molti contributi di Alessandro Morandotti, ormai una quindicina d'anni fa ha davvero tirato fuori dal buio tutto un aspetto di quella congiuntura artistica che è al tempo stesso lontanissimo dalla dimensione dei Sacri Monti, e ad essa intrecciato: lontanissimo perché questa cosiddetta "Milano profana" di tardo Cinquecento illuminata da Isella, una Milano spagnola che vive a stretto contatto con la Torino splendida di Carlo Emanuele I<sup>21</sup>, raccoglie un ambiente di artisti e committenti che persino durante l'episcopato del terribile Carlo Borromeo riesce a mantenersi estraneo a preoccupazioni e finalità teologiche, e insiste a lasciar spazio di manovra alle più spericolate sperimentazioni stilistiche e tecniche; e al contempo intrecciato al mondo dei Sacri Monti perché c'è una stretta contiguità tra le scelte della fabbrica di Varallo e quelle della più spregiudicata, sensuosa e sofisticata committenza milanese. Lo mostra bene il caso di una famiglia di affermati scultori come quella dei Prestinari: il padre Michele, dopo le esperienze compiute nella bottega di Leone e Pompeo Leoni, uno degli epicentri del manierismo in Lombardia, negli ultimi anni del Cinquecento risulta attivo nel cantiere di Varallo, dove viene pagato per la fattura delle statue di Adamo ed Eva della cappella della Creazione (in seguito trasferite e reimpiegate nella cappella della Cattura di Cristo); e in quella stessa fase suo figlio Marco Antonio è uno dei protagonisti della profanissima decorazione scultorea del ninfeo allestito a Lainate da Pirro Visconti Borromeo, il mecenate e collezionista milanese indissolubilmente legato al giro del Lomazzo<sup>22</sup>.

L'ultima osservazione che tengo a fare è destinata in particolare alle persone più giovani che sono presenti qui oggi; per gli studenti, che non hanno conosciuto questo tratto del passato recente, credo sia infatti utile chiarire che questa rivendicazione della importanza da riconoscere, negli svolgimenti della storia dell'arte moderna, alle specificità della tradizione lombardo-piemontese, questa rivendicazione che Testori ha condotto con tanta coerenza e accanimento – una spinta certo avvertita diversamente ma in qualche modo specularmente a quella degli interventi di Giovanni Previtali (1934-1988) sulla «questione meridionale nella storia dell'arte»<sup>23</sup> – cadeva in anni in cui nulla lasciava presagire che il recupero delle culture figurative regionali avrebbe finito per essere distorto, tra mille fraintendimenti e forzature, in un argomento al servizio delle recenti spinte di disgregazione della coscienza unitaria, come si è invece visto accadere, quantomeno nell'Italia padana, in tempi più vicini a noi<sup>24</sup>.

<sup>20</sup> Il punto di partenza per il ritorno in piena luce di questa diversa *facies* della cultura artistica milanese in età borromaica è stata l'edizione critica curata da Dante Isella (Torino 1993) dei *Rabisch*, una raccolta di componimenti pubblicata a Milano nel 1589 da Giovan Paolo Lomazzo e da altri membri della Accademia della Val di Blenio. Di qui ha preso avvio un nuovo ciclo di ricerche e iniziative che hanno profondamente inciso sulla comprensione di quella stagione, e che debbono moltissimo anche alle indagini ultraventennali di A. Morandotti, il cui ricco bilancio sta ora nel suo *La Milano profana di Pirro Visconti Borromeo*, Milano 2005. Ho provato a ripercorrere il decorso di questi ultimi dieci anni di studi sull'argomento in B. Agosti, *Draghi nella Milano di San Carlo*, in *Prospettiva*, 113-114 (2004), pp. 162-166. Si veda ora la raccolta di scritti di D. Isella, *Lombardia stravagante. Testi e studi dal Quattrocento al Seicento tra lettere e arti*, Torino 2005.

<sup>21</sup> Per l'ambiente artistico torinese di quel momento una lettura che ha davvero aperto nuove strade di ricerca è *Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*, a cura di G. Romano, Torino 1995. Molti punti di contatto e interferenze con la coeva cultura lombarda erano evidenziati nelle recensioni al volume di B. Agosti, in *Prospettiva*, 81 (1996), pp. 83-86, e di G. Agosti, in *Studi Piemontesi*, XXV (1996), pp. 133-144.

<sup>22</sup> Sulla fisionomia e l'attività dei Prestinari, vedi S. Zanuso, *Marco Antonio Prestinari scultore di Federico Borromeo*, in *Nuovi Studi*, 5 (1998), pp. 85-109. Il pagamento a Michele Prestinari da parte della fabbrica del Sacro Monte di Varallo (1594-1595) «a conto delle statue di Adamo et Eva» era già segnalato da Testori, *La cappella della Strage. Il dialetto "strangosciato" del Paracca*, in G. Testori, 1995, p. 192; cfr ora E. De Filippis, in *Gaudenzio Ferrari. La Crocifissione*, 2006, p. 77 e p. 87 nota 33. Questo episodio è acutamente analizzato da A. Morandotti, 2005, pp. 102-103.

<sup>23</sup> Penso soprattutto ai suoi dirompenti articoli *Il Vasari e l'Italia meridionale*, in *Il Vasari storiografo e artista. Atti del Congresso internazionale nel IV centenario della morte. Arezzo-Firenze 2-8 settembre 1974*, Firenze 1976, pp. 691-699; *Teodoro d'Errico e la 'Questione meridionale'*, in *Prospettiva*, 3 (1975), pp. 17-34, e al suo gran libro *La pittura del Cinquecento a Napoli e nel vicereame*, Torino 1978.

<sup>24</sup> Uno strumento importante per la riflessione su questi temi resta a mio parere il saggio di F. Bologna, *La coscienza storica dell'arte d'Italia*, Torino 1982.



Fig. 1. Gaudenzio Ferrari,  
*Angelo annunciante*,  
Varallo, Sacro Monte,  
Cappella dell'Annunciazione,  
particolare, circa 1510.



Fig. 2. Gaudenzio Ferrari,  
*Vergine annunciata*, Varallo,  
Sacro Monte,  
*Cappella dell'Annunciazione*,  
particolare, circa 1510.







Figg. 4a, 4b. Morazzone (dipinti murali) e Giovanni d'Enrico (statue), *Cappella dell'Ecce Homo*, Varallo, Sacro Monte, particolare, circa 1608-1613.





Fig. 3. Gaudenzio Ferrari,  
*Cappella della Crocifissione*,  
Varallo, Sacro Monte, particolare,  
circa 1510.







SPOR





Fig. 5. Tazio da Varallo,  
decorazione murale della  
*Cappella di Pilato*,  
Sacro Monte di Varallo,  
particolare.





Fig. 6. Tazio da Varallo, dipinti murali della *Cappella di Cristo al tribunale di Erode*, Varallo, Sacro Monte, particolare, circa 1628-1629.







Figg. 7a, 7b. Giacomo Paracca, statue della  
*Cappella della Strage degli Innocenti*,  
Varallo, Sacro Monte, particolare, circa 1587.







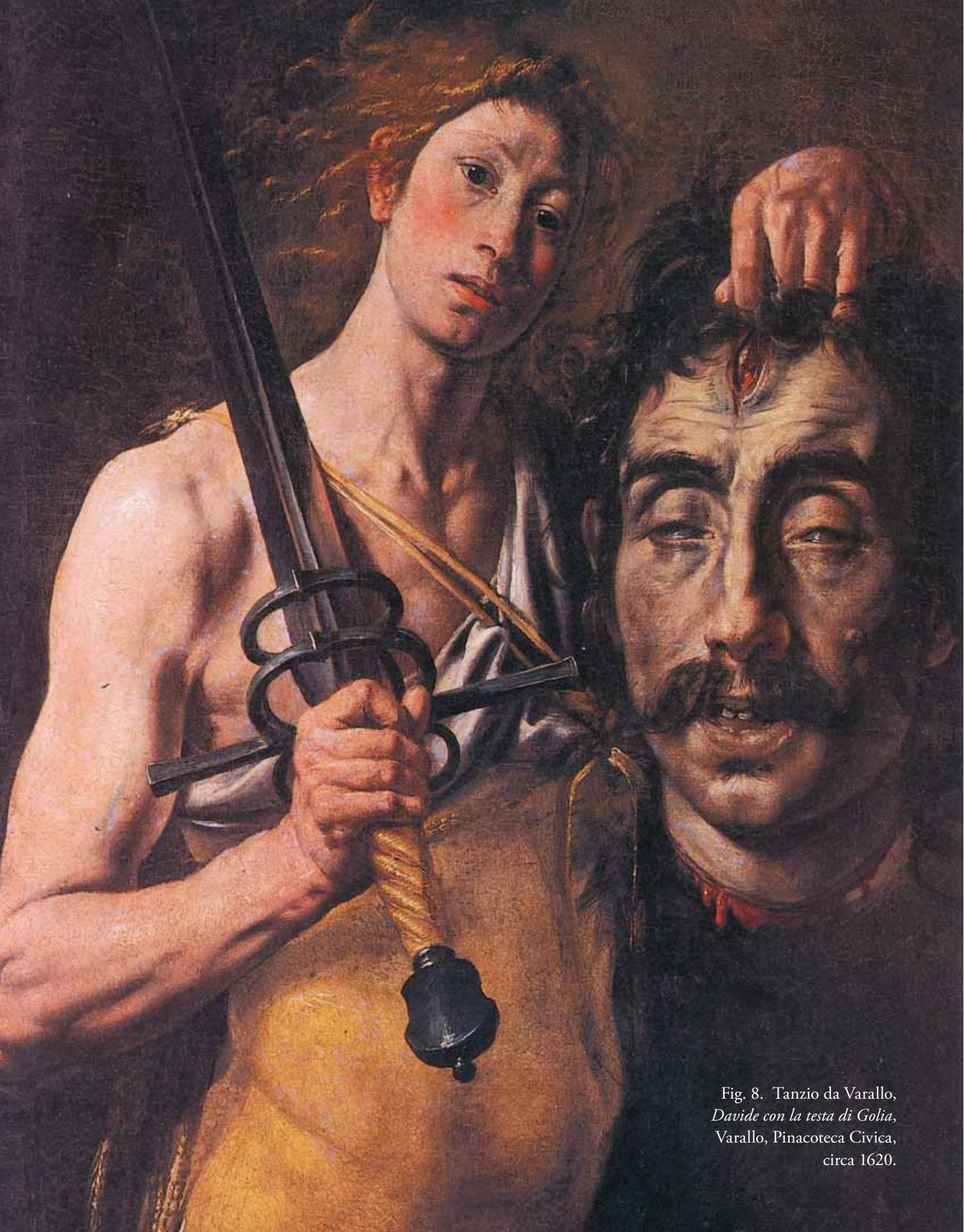


Fig. 8. Tanzio da Varallo,  
*Davide con la testa di Golia*,  
Varallo, Pinacoteca Civica,  
circa 1620.



## LA GERUSALEMME DI LAINO BORGO

Laino Borgo è un centro abitato che sorge al confine tra la Calabria e la Basilicata (fig. 1-2), all'interno dei confini del Parco Nazionale del Pollino, servito da un comodo svincolo dell'autostrada Salerno-Reggio Calabria<sup>1</sup>.

A poca distanza dal centro abitato, su un colle in aperta campagna, sorge il *complesso delle Cappelle*, unica ed eccezionale espressione di quel fenomeno cinquecentesco che va sotto il nome di *Sacri Monti* e che interessò estese aree italiane ed europee<sup>2</sup>.

Il fenomeno nacque dall'esigenza di riproporre, in zone più accessibili di quanto lo fosse la Terra Santa nel XVI secolo<sup>3</sup>, una meta di pellegrinaggio sostitutiva, che consentisse a quanti non potevano raggiungere la Palestina di farsi un'idea dei Luoghi Santi e di meditare sugli eventi narrati dai Vangeli<sup>4</sup>.

Il *Sacro Monte* offre, infatti, la possibilità di svolgere in un solo sito il percorso devozionale, visitando fisicamente dei luoghi e soffermandosi, tappa per tappa, a meditare sui significati delle immagini e dei simboli che si incontrano<sup>5</sup>. Si propone, quindi, come riferimento devozionale e come tale veniva percepito dai fedeli che si recavano in visita per lucrare indulgenze<sup>6</sup>. Il desiderio di un pellegrinaggio in Terra Santa viene, per così dire, surrogato dal pellegrinaggio al Sacro Monte.

Il complesso di Laino, denominato *Santuario di S. Maria dello Spasimo o delle Cappelle*, rappresenta l'unico esempio di *Sacro Monte* non solo in Calabria, ma in tutto il territorio italiano centro-meridionale (fig. 3). Esso sorge in un contesto paesaggistico ricco di vegetazione, a circa due chilometri di distanza dal centro abitato di Laino Borgo. Il nome di *Santuario delle Cappelle* gli deriva dalle semplici costruzioni fatte edificare, a partire dal 1557, da Domenico Longo, cittadino di Laino, di ritorno dalla Terra Santa<sup>7</sup> (fig. 4). Le *cappelle* rievocano, anche attraverso raffigurazioni pittoriche, i principali luoghi santi di Gerusalemme.

Domenico Longo, come tanti della sua epoca, spinto verso la Terra Santa dal desiderio di visitare i luoghi della passione e della morte di Cristo, si era formato spiritualmente frequentando gli operosi e colti frati domenicani del monastero fondato a Laino nel 1540. In veste di frate elemosiniere parte per la Palestina il 20 febbraio del 1556 dove giunge dopo un viaggio di ben sette mesi<sup>8</sup>. Visita i luoghi santi in undici giorni e fa

---

\* Università della Calabria

<sup>1</sup> I. G. M., *Laino Borgo*, 1:10.000.000, F. 221, IV NO, sez. D

<sup>2</sup> Della copiosa bibliografia prodotta negli ultimi anni sul tema, cfr. *La Gerusalemme di San Vivaldo e i Sacri Monti in Europa*, Atti Convegno (San Vivaldo 11-13 sett. 1986), Montaione 1989; *Medioevo in cammino: l'Europa dei pellegrini*, Atti Convegno di studi (Orta San Giulio, 2-5 sett. 1987), 1989; *Conservazione e fruizione dei Sacri Monti in Europa*, Atti Convegno (Domodossola 15-16 ottobre 1992), Torino 1995; *Atlante dei Sacri Monti, Calvari e Complessi devozionali europei*, a cura di A. Barbero, Novara - Ponzano Monferrato 2001.

<sup>3</sup> F. Braudel, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Paris 1966, vol. II, pp. 379-385.

<sup>4</sup> F. Cardini, *La devozione a Gerusalemme in Occidente e il "caso" Sanvivaldo*, in *La Gerusalemme di San Vivaldo e i Sacri Monti in Europa...*, cit., pp. 55-102.

<sup>5</sup> G. Ferri Piccaluga, *Il "Monte Sacro" dei filosofi e la pratica del "pellegrinaggio della conoscenza"*, *ibidem*, p. 112.

<sup>6</sup> A. Innocenti, *Il francescanesimo e i sacri monti*, *ibidem*, p. 236. Anche a Laino è plausibile che ci fosse la consuetudine di compiere pellegrinaggi a giudicare da una scritta che compare all'interno della porta d'ingresso della *Sepoltura di Maria*: «Io Domenico Longo peregrino in Gerusalemme dico che qualsivoglia persona tanto cittadina quanto forestiera sia franca venendo a visitare questi Santi Luoghi non facendo però danno. 1595».

<sup>7</sup> G. Caterini, *Laino antichissima comunità calabrese*, Cosenza 1977, pp. 12ss.

<sup>8</sup> A. Campolongo, *Un diarista calabrese del '500: Domenico Longo pellegrino a Gerusalemme*, in *Calabria Sconosciuta*, XIV, 51 (1991), pp. 41ss.



ritorno a Laino il 18 febbraio del 1557 con disegni dei principali edifici sacri di Gerusalemme, come si evince da un manoscritto su pergamena<sup>9</sup>. Il manoscritto su pergamena fu inserito in una platea compilata nel 1891 dal sacerdote lainese Giuseppe Gioia, come egli stesso riferisce<sup>10</sup>.

Del diario di viaggio di Domenico Longo restano purtroppo frammentarie citazioni. Il sacerdote Pietro Ricca, rettore e curato della chiesa parrocchiale di S. Spirito di Laino e scrupoloso compilatore di una platea, ci fornisce, a sua volta, altre notizie sul viaggio del Longo<sup>11</sup>. Domenico Longo morì il 31 gennaio del 1606 a Laino<sup>12</sup>.

### *Le cappelle*

Al suo ritorno dalla Terra Santa, Domenico Longo costruì nel 1557, in un suo fondo non lontano dal centro abitato, le prime cinque cappelle che furono dedicate rispettivamente: al *S. Sepolcro*, alla *Natività a Betlemme* (fig. 5), alla *Buca della SS. Croce sul Calvario*; alla *Pietra dell'Unzione*; all'*Ascensione di Gesù sul Monte degli Ulivi* (fig. 6). Per edificare i piccoli edifici Domenico Longo scelse un'altura dominante, al centro del suo podere.

Nel 1595 e nel 1598 vengono edificate altre due cappelle dedicate alla *Sepoltura di Maria SS.ma* e a *S. Maria dello Spasimo* (fig. 7). Le altre sette cappelle vengono costruite successivamente, com'è possibile derivare dalle scritte esplicative all'interno dei piccoli edifici.

Nel corso del XIX secolo, viene inglobata nella costruzione di un più ampio edificio, che ne eredita il nome, la cappella di *S. Maria dello Spasimo*. L'edificio, oggi frequentato santuario mariano, ha un disegno planimetrico molto semplice: a unica navata, privo di transetto e di coro, concluso dall'originaria cappella di *S. Maria dello Spasimo* incorporata nella parte retrostante l'altare maggiore (fig. 8).

Tra XVII e XVIII secolo il complesso devozionale andò incontro a fasi di ampliamento e restauro<sup>13</sup>. Il primo e più importante intervento di restauro avvenne nel 1751, allorché «...mense Maii A.D.SI. Piorum Elemonsinis, omnes Cappellae tam in pictura quam in fabbrica fuerunt ab integro renovata».

<sup>9</sup> «I.H.S. Io Domenico Longo di Laino Peregrino nella S.ta Città di Gierusalem per visitare il santiss.o Sepolcro, et tutti li altri luochi et santi misterij di N.S. Giesu Cristo dentro e fuori della Santa Città sincome mi porto il padre Guardiano del s.mo Sepolcro da la cui fede appare quale per andare à visitare detti s.ti luochi mi partetti di Laino al dì vinti di Febbraio 1556. Arrivai nella s.ta Città di Gierusalemme al di sidici di Settembre, et avendo finita la visita di tutti i luochi santi mi partetti dalla s.ta Città alli vinti setti di Settembre, arrivai con gr.a del s.or Jddio in Laino alli dieci et otto di Febraro 1557 dalla quale s.ta Citta, et s.ti luochi portai molte cose, et petre, et pater noster di Terra Santa, et volendo, dette petre pater noster, et agnus dei di terra santa siano notificati a tuttj et reveriti io ho voluto fare una Santa Croce dove vi ho posto l'Jnfrascritti santi misterij, et primo, vi sono sessanta Pater noster, et dui Agnus dei di terra santa quali meli donò il patre Guardiano del s.mo Sepolcro, et sonno affissi in detta croce – Dalla parte di [destra] vi è una petra santa [parte] l'ho pigliata [nella] Grotta di Betthelem, - Dalla parte sinistra, et destra di detta Croce vi ho posti i due agnus dei come di sopra ho detto e sonno di terra Santa – Nel mezzo, vi è una petra grande lavorata sincome appare et pure ei di terra Santa qual' la comprai dentro la Chiesa del Santis.o Sepolcro da un Preyte Greco – Appresso, vi è una petra picciola; ei della porta Aurea dela s.ta Citta – Piu sotto vi è un'altra petra Santa; l'ho pigliata dal Monte Calvario – L'ultima petra Santa ei pure del Monte Calvario – Le quale petre l'ho pigliate io Dom.co longo con le mie proprie mani da detti santi luochi et l'ho poste nel modo p.tto in detta Croce, della qual cosa mi faccio piena et indubitata fede, et vera testimonianza – La qual Croce voglio sia consegnata alla Madre Ecclesia di Santo Spirito del burgo di Laino à laude, et gloria di Nostro Signore Giesù Cristo, et dela Beatisi.a Vergine Maria – et ad honore della detta Santa Città di Gierusalem et di tutto il Clero, et Populo di Laino». Laino, Arch. Parrocchiale, *Platea del Santuario della Madonna dello Spasimo Filiale della Chiesa Matrice di Santo Spirito in Laino Borgo, Da Giuseppe Abb. Gioia Paroco - Arciprete compilata*, 1891.

<sup>10</sup> G. Gioia, *Santuario della Madonna dello Spasimo filiale della Matrice Chiesa di S. Spirito in Laino Borgo (Calabria Citeriore)*, Torino 1892, p. 14: «In una elegante platea ho messo un foglio memoriale scritto (da Longo) di suo proprio pugno: e sulle pagine di essa lascerò trascritto quel che resta del suo itinerario ed ogni altra notizia che mi è riuscito di poter raccogliere intorno al Santuario».

<sup>11</sup> A. Campolongo, *Un diarista calabrese...*, cit., p. 42: «Dominicus Longo alias Testa Peregrinus apud Sanctam Civitatem Hyerusalem de anno 1556 post sum (sic!) regressum in hac eius Patria Layni de anno 1557 consignavit Paro.li Eccl.iae S.ti Sp.us Crucem una lineam auro linitam, posuitque in ea sexaginta globulos, et duo Agnus Dei de terra Sancta, lapidem unum de Cripta Bethlem, alterum lapidem de t.ra Sancta depictum, alterum de Porta Aurea eiusd. S. Civit., et duos alios lapides de Monte Calvario in quo fuerunt completa Mysteria Redemptionis nostrae mortuo Redemptore, cui honor, et gloria, in saecula saecul., et redemptis eius prezioso sanguine in ipsa aeterna gloria perfuit. Amen».

<sup>12</sup> G. Gioia, *Santuario della Madonna dello Spasimo...*, cit., p. 16.

<sup>13</sup> Le date si ricavano dalle scritte che compaiono dipinte all'interno delle cappelle.

Fu restaurata nel 1751 la cappella dedicata alla *Buca della Croce sul Calvario*. Nel 1752 l'intervento di restauro interessò il gruppo di cappelle fondate direttamente da Domenico Longo, che di nuovo, insieme a un'altra dedicata a *Gesù che prega nell'Orto dei Getsemani*, nel 1788 furono restaurate su committenza di Caterina Perrone, come si evince dall'iscrizione tracciata all'interno della cappella dedicata alla *Discesa dello Spirito Santo*<sup>14</sup>.

Tra il 1820 e il 1822 l'arciprete d. Giuseppe Donato fece eseguire lavori di restauro nella cappella maggiore e in quelle dedicate alla *Buca della Croce sul Calvario*, alla *Discesa dello Spirito Santo* e, forse, in quella del *S. Sepolcro*. Ancora nel 1890 le cappelle vengono restaurate e poi, dopo il terremoto del 1982, furono gli stessi cittadini a finanziare il restauro del complesso, che nel 1995 interessò anche la sistemazione esterna di tutta l'area circostante.

### *Struttura e decorazione del complesso devozionale*

In origine le costruzioni del complesso erano state realizzate con muratura a secco, in conci lapidei irregolari a faccia vista, e con copertura a travature lignee con coppi. I restauri successivi hanno in qualche modo stravolto l'originaria impostazione dei piccoli edifici, che conservano al loro interno decorazioni pittoriche che illustrano scene tratte dai testi sacri. Le opere pittoriche sono da attribuire ad autori diversi e a diverse epoche. Nella cappella di *S. Maria dello Spasimo*, che con il suo ampliamento e la trasformazione in Santuario mariano ha denominato tutto il complesso, la decorazione pittorica, più volte restaurata, illustra episodi avvenuti lungo la *Via Crucis* con le soste compiute da Cristo.

La raffigurazione centrale rievoca la IV stazione, detta dello Spasimo, in quanto raffigura la Madre Adolorata, sorretta dalle pie donne, mentre si accascia sopraffatta dal dolore<sup>15</sup>. Sulla parete sinistra della stessa cappella è dipinto *Cristo fra i due ladroni* e una scritta illustrativa. Sulla parete di destra è raffigurata al centro la *Veronica* tra Domenico Longo, fondatore del complesso devozionale di Laino e s. Elena, fondatrice di diversi Santuari in Terra Santa (fig. 9).

I restauri ottocenteschi hanno pesantemente "reintegrato" l'affresco che raffigura la *Nascita di Gesù nella Grotta a Betlemme* nell'omonima cappella, dove è raffigurata, in maniera decentrata, l'immagine della *Madonna della Schiavonea*, replica convenzionale e popolare di antichi prototipi<sup>16</sup>. L'immagine della *Madonna* è centrale rispetto ad altri due affreschi con le scene di un probabile *S. Girolamo* e dell'*Adorazione dei Magi* al di sopra della quale si legge: «Grotta di Gesù nato, la quale è lungi dalla città di Gerusalemme quattro miglia, e la Grotta è fuori di Betlemme su una collina, e nella collina la stessa Grotta è circondata da una gran Chiesa; non vi è altro mistero se non come vedete qua e come canta S. Chiesa. Rinnovata P.E. 1752».

Negli affreschi restaurati o eseguiti *ex novo* nell'intervento di restauro intorno al 1780 si incontra l'opera di un pittore, attivo tra la Calabria e la confinante Basilicata: Genesio Galtieri da Mormanno<sup>17</sup>.

Questo pittore, che si forma presso la scuola di Angelo Galtieri<sup>18</sup> (1692-1739) aveva già lasciato traccia di sé

<sup>14</sup> «... Caterina Perrone di questa terra ha restaurati questi santi luoghi tanto in fabbriche quanto in pitture, avendo fatto di pianta questa cappella, l'Atrio della cappella Maggiore, S. Anna, S. Gioacchino, S. Giuseppe e S. Caterina e tutto questo l'ha fatto mediante l'aggiunta di questa Miraculosissima Madonna dello Spasimo e delli fedeli devoti di questi Santi Luoghi. Oggi 9 Maggio 1788».

<sup>15</sup> Un altro viaggiatore calabrese, Aquilante Rocchetta, alla fine del XVI secolo così descrive i resti dell'edificio palestinese: «... si lascia la strada Maestra, la quale viene dalla porta di Effraim, e si piglia a man destra verso Levante, e si cammina da 66 passi in circa salendo, ma non è troppo montuosa la strada, e trovansi li vestiggi d'una Chiesa a man destra tutta rovinata che si chiamava, *Spasmus Virginis Mariae*, dove la Vergine in compagnia d'alcune pie e devote donne per la vista del figliolo con la Croce in spalla spasmando cascò». Cfr. *Don Aquilante Rocchetta, Peregrinatione di Terra Santa e d'altre Provincie*, a cura di G. Roma, Pisa 1996, p. 95.

<sup>16</sup> A. Campolongo, *Il culto della Schiavonea nella Valle del Mercuri – Lao*, in *Calabria Letteraria*, XXIV, 1-3 (1976), p. 12.

<sup>17</sup> L. Paternostro, *Mormanno un paese... nel mondo. Carrellata storica artistica su opere e uomini di chiesa*, Castrovillari 1999.

<sup>18</sup> Di questo pittore si conservano diverse opere tra cui un *retablo* dipinto per la chiesa di S. Maria delle Vergini di Laino Castello, una *Circoncisione* nella chiesa di S. Maria della Consolazione di Altomonte, gli affreschi con scene dell'Antico Testamento nella chiesa di S. Leone a Saracena, i *Quattro Evangelisti* nei pennacchi della cupola della chiesa del Rosario a Maratea, un *Crocefisso con le Pie Donne* proveniente dalla ex chiesa del Purgatorio di Morano Calabro. Cfr. G. Trombetti, *Angelo e Genesio Galtieri, due pittori ai confini calabro-lucani*, in *Archeologia Arte e Storia alle sorgenti del Lao*, a cura di P. Bottini, Matera 1988, pp. 387ss.



a Laino in una *Crocifissione* su tela eseguita nel 1772 per la chiesa dello *Spirito Santo*. Si possono attribuire a questo pittore, che ebbe frequenti contatti con l'ambiente artistico napoletano, gli affreschi con scene di *Gesù Cristo che piange sulla futura sorte di Gerusalemme* e *l'Ascensione di Gesù sul monte degli Ulivi* nell'omonima cappella, l'unica a pianta rotonda, con l'immagine dell'*Ascensione di Cristo al Cielo*<sup>19</sup> (fig. 15). Sul pavimento di quest'ultima cappella vi è l'impronta del piede del Redentore impressa su una pietra, come è illustrato anche da una scritta: «Questa cappella è sulla sommità del Monte Oliveto, e non vi è altro che la pedata del Salvatore nostro. Renovata P.E. 1752». Ai lati dell'affresco compaiono altre due iscrizioni in latino (fig. 10).

I luoghi che vengono raffigurati negli affreschi sono quelli della Terra Santa così come sono descritti nei diari di viaggio dell'epoca come, per esempio, quello di don Aquilante Rocchetta, cittadino di S. Fili che alla fine del XVI secolo compie un viaggio nei Luoghi Santi. A proposito dell'impronta del piede nella cappella dell'*Ascensione*, per esempio, scrive Don Aquilante: «... c'ingenocchiammo tutti nel mezzo di detta Cappella, dove è una pedata di N. Signore perché l'altra l'hanno di là cavato i Turchi, e posta dentro il Tempio di Salomone»<sup>20</sup>.

Genesio Galtieri eseguì anche le scene del *Battesimo di Cristo* e di *Gesù che prega nell'Orto di Getsemani*, nell'omonima cappella in cui compare anche la scritta:

Domenico Longo Pellegrino Lainese a Gerusalemme partì da Laino il 20 Febbraio 1556 giunse nella Città Santa il 16 Settembre ne partì il 27 rientrato a Laino il 18 Febbraio 1557 incominciò la fondazione del Santuario. Morì il 31 Gennaio 1606.

La mano del Galtieri è evidente anche nella raffigurazione dei Magi, nella cappella della *Nascita di Gesù nella Grotta di Betlemme* e in alcune parti della *Discesa dello Spirito Santo*, nell'omonima cappella. Quest'ultima rappresentazione fu probabilmente ridipinta nella parte centrale da Raffaele Aloisio (1815-1890), pittore di Aiello Calabro<sup>21</sup>.

Nella stessa cappella compare anche il ritratto, attribuito al Galtieri, di Caterina Perrone committente degli interventi di restauro del 1788. Non è da attribuire invece al Galtieri la pittura che decora il piano della sepoltura della cappella dedicata al *Santo Sepolcro* con l'immagine di Gesù risorto<sup>22</sup>. All'esterno di questa cappella, sull'arco di ingresso, compare un'iscrizione in latino<sup>23</sup>.

Priva di affreschi è invece la cappella dedicata alla *Pietra dell'Unzione*, all'interno della quale si osserva una lastra lapidea con una croce incisa e un'iscrizione<sup>24</sup>. La cappella dedicata alla *S.S. ma Croce sul Calvario* è decorata da una Croce con la misura della buca della S. Croce, come illustra la scritta<sup>25</sup>.

Ad altra mano sono da attribuire le decorazioni pittoriche dei piani di sepoltura delle cappelle dedicate rispettivamente a *Maria SS.ma*, a *S. Giuseppe*, a *S. Giocchino*, a *S. Anna* e a *S. Caterina d'Alessandria*. Gli elementi decorativi superstiti, degli *angioletti* (fig. 11), si possono attribuire a Genesio Galtieri<sup>26</sup>.

La figura rappresentata all'interno della cappella di *S. Caterina* (fig. 12) è da identificare, in base a una iscrizione e agli attributi iconografici (la palma del martirio e la spada della decapitazione) con la martire di

<sup>19</sup> M. Mele, P. Martucci, G. Trombetti, *Laino Borgo e il Santuario "Delle Cappelle"*, Castrovillari 1996, pp. 25ss.

<sup>20</sup> Don Aquilante Rocchetta, *Peregrinatione di Terra...*, cit., p. 114.

<sup>21</sup> M. Mele, P. Martucci, G. Trombetti, *Laino Borgo e il Santuario...*, cit., p. 30.

<sup>22</sup> G. Trombetti, *Angelo e Genesio Galtieri...*, cit., pp. 387ss.

<sup>23</sup> «Et erit sepulchrum eius gloriosum hoc ad Gerosolimitani instar sepulchri per Dominicum Longo erectum est 20 febb. 1556 - 18 febb. 1557».

<sup>24</sup> «Questa è la vera misura della Pietra sopra la quale fu posto il benedetto corpo di Gesù, dopo schiodato dalla croce, ed ivi fu unto ed involto nel linteo».

<sup>25</sup> «Questa è la forma del pertugio, dove fu piantata la croce del nostro Salvatore: è di questa larghezza, mondezza e fondo. Rinovata P.E. 1751».

<sup>26</sup> G. Trombetti, *Angelo e Genesio Galtieri...*, cit., pp. 387ss.

Alessandria sepolta sul monte Sinai e non con Elena, madre dell'imperatore Costantino, come è stata opinione comune finora, complice un'epigrafe marmorea posta all'esterno della cappella<sup>27</sup>.

La cappella dedicata a *Maria SS.ma*, contrariamente alle altre, presenta diverse iscrizioni<sup>28</sup>. All'interno della cappella, al di sopra del piano di sepoltura dove compare l'immagine della Vergine, sono ritratte due figure, di cui una maschile con un mantello e un copricapo, e un'altra femminile con un libro nella mano sinistra. Entrambe le figure sostengono una Croce con la mano destra. Probabilmente i due personaggi potrebbero raffigurare *Elena e Costantino imperatore* (fig. 13). La scritta che compare recita:

Seoltura della Madre di Cristo in Getsemani nella Valle di Giosafat, dentro una chiesa nominata S. Maria, ed è lungi dall'orto dove orò e fu preso il Salvatore un tiro di pietra, lontano da Gerusalemme mezzo miglio in circa; la sua morte fu dentro la città sul monte Sion, e detta cappella è così come la vedete con queste due portelle. Rinovata P.E. 1752.

La cappella riproduce l'esemplare palestinese, così come conferma anche un passo della *Peregrinatione* di don Aquilante Rocchetta<sup>29</sup>.

Nel complesso le pitture delle Sepolture, per la monumentalità e la resa frontale, rientrano nella tipologia dei "ritratti" assimilati a reliquie con potere di operare dei miracoli<sup>30</sup>. Il loro linguaggio, per la rigidità della linea dei contorni, è abbastanza arcaico, espressione di una cultura locale, molto semplice, di gusto popolare.

Il Santuario delle Cappelle è un complesso devozionale ancora poco indagato, ma che presenta aspetti ancora più interessanti anche per la sua collocazione geografica e la sua conformazione planimetrica particolare, che suggerisce nella successione dei piccoli edifici il senso dell'ascesa, di un ordine altimetrico, con la cappella dell'*Ascensione*, che occupa la sommità del colle e il *Sepolcro di Cristo* in basso (fig. 14).

Il ricordo che rimane, dopo aver visitato il complesso devozionale di Laino, è la sensazione di un luogo carico di atmosfere e significati profondi, dove lo spazio angusto delle cappelle obbliga i visitatori a entrare singolarmente all'interno di esse e restare soli con se stessi davanti al mistero...

<sup>27</sup> M. Mele, P. Martucci, G. Trombetti, *Laino Borgo e il Santuario...*, cit., pp. 21-23.

<sup>28</sup> Sulla porticina d'ingresso compare la scritta già citata alla n. 6. Sulla porta laterale si legge: «Io Domenico Longo della Città di Laino Peregrino della Santa Città di Gerusalemme fo fine alli Misteri ed anco alla mia vita, ad onore di Dio e di sua Madre».

<sup>29</sup> «... Nel mezzo del Coro è il sepolcro della Vergine, il quale è in quadro di fuori, & è palmi dodici per lato, di dentro e palmi sei & un quarto largo, & otto e tre quarti lungo, e intagliato nella rupe in forma d'un Oratorio quadrato, di lunghezza, larghezza, & altezza da cinque braccia. Ove ardono continuamente 18 lampade, è ornato dalla parte di dentro di finissimo marmo bianco, & ha due entrate, o porte quali sono alte palmi sei e mezzo l'una verso Occidente per dove si suole entrare, e l'altra verso Aquilone, sopra il luogo dove giaceva il Sacratissimo Corpo, e un Altare di finissimo marmo attaccato alla muraglia alto dal suolo palmi quattro...». Cfr. *Don Aquilante Rocchetta, Peregrinatione di Terra...*, cit., p. 99.

<sup>30</sup> L. Réau, *Iconographie de l'Art Chrétien*, I, *Le culte des reliques*, Paris 1955 (rist. Nedeln 1974), pp. 391-409.







Fig. 1. Laino Borgo.









Fig. 2. Laino Castello.







Fig. 3. Laino Borgo, il complesso devozionale.



Fig. 4. Laino Borgo, *Domenico Longo in veste di Pellegrino*.



Fig. 5. Laino Borgo, *Cappella della Natività*.



Fig. 6. Laino Borgo, *Cappella dell'Ascensione*.



Fig. 7. Laino Borgo, *Santuario di S. Maria dello Spasimo*.



Fig. 8. Laino Borgo, *la Madonna dello Spasimo*.



Fig. 9. Laino Borgo, *La Veronica e Domenico Longo*.



Fig. 10. Laino Borgo, iscrizione in latino.



Fig. 11. Laino Borgo, *Angeli*.



Fig. 12. Laino Borgo, *Santa Caterina d'Alessandria*.



Fig. 13. Laino Borgo, *Elena e Costantino imperatore (?)*.



Fig. 14. Laino Borgo, *Cristo morto*.





Fig. 15.  
Laino Borgo,  
*Ascensione  
di Cristo*

L'ORATORIO DEI BEATI BECCHETTI  
*Un'iconografia della passione del primo '400  
a Fabriano*

Si deve all'acceso misticismo di due monaci agostiniani fabrianesi, i beati Pietro e Giovanni Becchetti, l'edificazione di un curioso oratorio, sullo stimolo fervente di un pellegrinaggio da essi intrapreso in Terra Santa sullo scorcio del XIV secolo. Scrive lo storico fabrianese Romualdo Sassi: «Sorse così per cura dei due frati, presso la chiesa grande di Sant'Agostino, un tempietto minore ch'essi intitolarono al Santo Sepolcro. Vi eressero cinque altari: il primo, al quale si saliva per dodici gradini, dedicarono al Crocifisso chiamandolo il monte Calvario; il secondo, detto della valle di Giosafat, ricordava lo spasimo della Vergine quando incontrò il Divin Figliolo tratto al supplizio; il terzo, il più basso degli altri, cui si giungeva scendendo dieci gradini, era consacrato alla Madonna del Pianto in memoria delle lagrime sparse dalla Vergine quando teneva in grembo Cristo deposto dalla Croce; nel quarto era venerata la Madonna delle Grazie; il quinto, eretto più tardi, custodì poi i corpi dei due fondatori. Ai due lati del monte Calvario erano due cappelline, una delle quali riproduceva il sepolcro nelle stesse dimensioni di quello di Gerusalemme, l'altra la tomba della Vergine circondata da alcune statue di legno dorato rappresentanti le Marie»<sup>1</sup>.

L'intento dei beati Becchetti era quello di offrire al misticismo popolare, attraverso la messa in scena di questa sacra rappresentazione lignea, la suggestione e il dramma dell'ascesa di Cristo al Calvario. Non è possibile oggi seguire lo sviluppo originario del racconto liturgico, né individuare l'esatta disposizione dei gruppi plastici, a causa delle gravi manomissioni subite dall'Oratorio in epoche successive, tra le quali spicca il discutibile intervento di restauro del 1854, attuato in occasione del riconoscimento e dell'approvazione del culto cittadino dei beati Becchetti (fig. 1). La figura del Cristo dominava, in ogni caso, la scena dall'alto, appesa alla parete proprio al centro del *Lignum Vitae* affrescato da Lorenzo Salimbeni. *Giovanni Evangelista* e la *Madonna* dolenti dovevano fargli da presso corona, anche se quest'ultima, a detta del Sassi, doveva occupare una posizione intermedia sulla via del Golgota<sup>2</sup>.

Ma chi erano questi beati Becchetti? Diffuse notizie del loro percorso terreno ci sono pervenute grazie alle ricerche del Sassi<sup>3</sup>, il quale tuttavia non ha potuto dirimere il quesito connesso al grado di parentela che li legava. L'unica cosa certa è che non erano tra loro fratelli. È assai probabile che i due agostiniani fossero cugini e che Pietro risultasse di qualche anno più anziano dell'altro. In considerazione del fatto che il 19 gennaio 1388 Pietro è nominato visitatore al convento di Rimini, e che per tale ufficio erano di norma richiesti non pochi anni di pratica monastica, si può ipotizzare che egli dovette vedere i natali attorno alla metà del secolo. Dopo aver conseguito il dottorato a Perugia, «si dedicò con singolare passione alla sacra eloquenza e predicò con successo in molti luoghi d'Italia». Le notizie che lo riguardano si interrompono il 20 febbraio 1421.

Maggiore il grado e l'autorità raggiunti da Giovanni Becchetti, la cui fama di teologo e di filosofo varcò i confini del paese. Dal 1385 al 1392 si trasferì in Inghilterra, dove fu lettore all'Università di Oxford e a Londra, e ospitato con grande considerazione dalle autorità dell'Ordine. Rientrato in Italia si stabilisce a Fabriano, beneficiando per la sua posizione di speciali privilegi. Dopo il 1420 anche di lui non si ha più memoria.

---

\* Critico d'arte.

<sup>1</sup> R. Sassi, *I BB. Pietro e Giovanni Becchetti e il loro culto in Fabriano nel quinto centenario della morte*, Fabriano 1923, p. 12.

<sup>2</sup> Vedi anche le recenti precisazioni di G. Gentile, *Sacri Monti e Viee Crucis: storie intrecciate*, in Amedée (Teetaert) da Zedelgem, *Saggio storico sulla devozione alla Via Crucis*, a cura di A. Barbero e P. Magro, Ponzano Monferrato 2004, p. 33, n. 6.

<sup>3</sup> R. Sassi, 1923, p. 18.



Quando nel 1393 Pietro Becchetti era lettore nel convento di Venezia, ebbe licenza di recarsi in Terra Santa. Il pellegrinaggio a Gerusalemme produsse grande impressione nell'animo fervente dei due monaci, al punto che al loro ritorno sentirono il bisogno di riprodurre in patria il ricordo tangibile della passione di Cristo.

Per l'aspetto cronologico, un preciso termine *post-quem* è dunque offerto dal 1393, anno al quale le fonti fanno risalire la partenza dei due agostiniani fabrianesi alla volta della Palestina. Il che induce a prospettare alla fine del Trecento o nei primi anni del secolo seguente la realizzazione delle sculture<sup>4</sup>. Sotto il profilo eminentemente stilistico le figure si presentano sbazzate secondo un modulo formale improntato a rude vena narrativa. La stessa ritmica delle pieghe che scavano rigidamente le vesti di *Giovanni* e della *Vergine* sembra rispondere a una esigenza di modellato semplice e schematica. Ne risulta tuttavia intensa la resa plastica, con effetti di vivace e popolaresco arcaismo (figg. 2-3).

Ed è proprio l'aspetto arcaizzante sfoggiato dallo sconosciuto artefice a colpire in modo essenziale la nostra attenzione, quasi che il filone culturale dal quale egli aveva tratto alimento addentrasse le proprie radici in una fase di primo gotico anziché in quella più avanzata, alle soglie ormai dello sviluppo "cortese". È tuttavia da tenere nel debito conto che l'attività di questi "facitori" di sacre rappresentazioni fu a quei tempi assai intensa e prevedibilmente uniforme. I loro intagli, creati per soddisfare le esigenze devozionali di un pubblico vasto, si differenziavano scarsamente l'uno dall'altro. L'insistente ripetitività di uno schema figurativo collaudato dall'uso finiva per generare un prodotto sempre più logoro sotto il profilo creativo e svuotato di contenuti spirituali e poetici.

In queste botteghe di devozione popolare l'arte si trasformava presto in mestiere, chiuso negli schemi di una consuetudine espressiva e stilistica che escludeva ogni nuovo suggerimento, ogni nuova idea che affluiva dai centri artisticamente e culturalmente più evoluti. La "specializzazione" in gruppi lignei che sviluppavano i temi più diffusi della Crocifissione, della Deposizione o dell'Epifania, tendeva dunque a far ripercorrere agli autori la traccia di uno schema formale che il trascorrere degli anni non scalfiva nelle sue canoniche impaginazioni se non per labili segni. Non a caso il gruppo fabrianese del *Calvario*, pur nei suoi diversi intendimenti formali, si richiama ad altri prodotti similari che è dato rintracciare tra la Toscana, l'Umbria e l'Emilia, compreso quello ben noto di San Miniato al Monte a Firenze.

Per quanto attiene al repertorio figurativo, il *Cristo Crocifisso* (fig. 4) appare di impianto sobrio e schematico. Una morte serena ne distende i dolci lineamenti del volto. Una pacatezza di racconto dai toni sommessi, profondamente umani, contribuisce all'aria di struggente devozione che avvolge l'imponente figura. Pur se l'anatomia propone più di un dettaglio risolto in chiave realistica, essa non presenta alcunché di scientifico, né si lega a nessun canone di bellezza. Le braccia e le gambe sono gracili e stentate, e sotto la pelle tesa del torace affiora la gabbia del costato, la cui ritmica incisiva trova il suo controcanto nello scandito piegheggiare del perizoma. Il restauro recente ha posto in luce la fine lumeggiatura in blu e oro che attraversa il panno in verticale, oltre alle striature minuscole e ordinate dei peli e la cruda sequenza dei lividi sulle braccia e sulle gambe del Martire.

In aperto contrasto con la pacatezza espressiva di questa immagine, assume ben altra intensità patetica la posa accorata di *Giovanni*, le mani congiunte strettamente al petto, il volto reclinato sulla spalla. La solida tornitura del collo e la pesantezza del corpo conferiscono al personaggio una impronta di rude fisicità. La forma angolata del volto, rozzamente sbazzata nel tronco, mostra innestato nel largo impianto delle gote un naso robusto e disegnata una bocca minuscola, dalle labbra lunghe e serrate.

Con salda vivezza, il gruppo costituito dalla *Pietà* e dalla *Vergine dolorosa* (fig. 5) esercita un ruolo di forte presenza devozionale in seno alla articolata rappresentazione scenica. Nel riproporre un campionario iconografico fornitogli, con tutta probabilità, dalla tradizione locale, con tono spesso trascurato l'autore usa un rilievo marcato, sotto il quale cerca di dissimulare la sua scarsa capacità inventiva e la stereotipia dei gesti

<sup>4</sup> M. Marcucci, *Opere d'arte restaurate a Urbino 1979/80*, catalogo della mostra, Urbino 1980-81, Firenze 1980, pp. 20-21; Eadem, *Il Santo Sepolcro. L'Oratorio dei Beati Becchetti nella chiesa di Sant'Agostino di Fabriano*, in *I Legni Devoti*, catalogo della mostra, a cura di G. Donnini, Fabriano 1994, pp. 46-57.

e degli affetti. Ciò malgrado egli riesce ad attrarre per il vigore fresco e genuino del racconto, di facile presa popolare, dove suggestione e pietà abilmente si congegnano.

A ben guardare, il timbro di marcata severità formale che connota i manufatti, più che ai mezzi plastici è imputabile all'opera congiunta del pittore, che con tanto austera e sin lugubre intenzionalità ha rivestito le superfici sbazzate dalla sgorbia di una uniforme compagine cromatica. Le figure di *Cristo* e della *Vergine* morti, adagate sul nudo catafalco, più delle altre hanno subito le offese del tempo, forse a causa della loro prolungata giacenza nel locale sotterraneo dell'Oratorio, dove si è rivelata inesorabile l'azione dell'umidità. Se non la Vergine, risolta in guisa di sarcofago intagliato, certo il volto del Cristo è segnato da tratti eleganti, non privi di forza plastica e di grande intensità espressiva<sup>5</sup>.

Parrebbe dunque conforme alla situazione della scultura tardo trecentesca nel Fabrianese immaginare come l'autore del *Calvario* dei beati Becchetti abbia desunto dalle correnti umbro-toscane il suo gusto ruvido ma spiccato, chiaramente espressionistico, volto ad una modellazione vigorosamente plastica e compatta. La schietta immediatezza con cui si accosta a certe abbreviazioni formali induce a credere che egli non sia rimasto insensibile ai suggerimenti che potevano giungergli anche dalle esperienze plastiche che si erano in loco in precedenza manifestate. Non può del tutto negarsi, infatti, l'esistenza di una pur flebile continuità linguistica che lega alcuni aspetti di nitido risalto plastico e di qualità espressiva alla bottega del cosiddetto Maestro dei Magi di Fabriano<sup>6</sup>. Il che potrebbe dare ulteriore consistenza a un discorso critico che miri alla definizione di una corrente locale di scultura, che nella seconda parte del '300 viene ad affiancarsi alla scuola pittorica di Allegretto Nuzi.

Merita un'attenzione particolare l'affresco condotto sulla parete centinata che fa da sfondo all'altar maggiore dell'Oratorio. La pittura, sulla quale è ancora visibile il gancio infisso nell'intonaco che sosteneva in origine la statua lignea del Cristo, raffigura il *Lignum Vitae* (fig. 6) eseguito con una terretta marrone, quasi a monocromato, e condotto con eleganza a punta di pennello. L'artista ha delineato i lunghi racemi e le ampie volute floreali con abile senso ornativo, concludendole con una serie di dodici medaglioni, sei per lato, entro i quali campeggiano su fondo blu (oggi virato in verde) *Profeti* e *Dottori* della Chiesa a mezzo busto. In alto, conchiuso entro due araldici girari, si sporge il pellicano con la sua nidata.

Nel pubblicare il singolare e qualitativo reperto, ne fornivamo una lettura in sintonia col più schietto e fiammeggiante gotico di corte marchigiano, assai prossimo ai modi di Lorenzo Salimbeni da San Severino<sup>7</sup>. In seguito è stato Alberto Rossi a proporre esattamente il nome di quell'artefice, fondando il proprio assunto sulle forti corrispondenze tipologiche e grafiche intercorrenti tra le figurette dell'Oratorio e alcune tipiche creazioni salimbeniane<sup>8</sup>. L'intervento pittorico va messo, naturalmente, in stretta contiguità con la realizzazione della struttura architettonica e con la collocazione *in situ* del gruppo plastico, nel corso dei primissimi anni del XV secolo.

Dal medesimo luogo di culto, e con probabilità dall'aula che ospitava le statue distese di Cristo e della Vergine morti, proviene il cassone funerario del beato Pietro Becchetti (fig. 7). La sua schematica struttura è ingentilita dall'immagine dipinta del corpo giacente del venerato personaggio, condotta sul coperchio della cassa con sintetico approccio, nonché da quattro storiette della sua vita, vivaci per tono e per brio narrativo.

<sup>5</sup> Il Molajoli (*Guida Artistica di Fabriano*, Genova 1968<sup>2</sup>, pp. 94-95) riteneva il loro rude espressionismo di origine transalpina e li classificava come opere di «arte tedesca della seconda metà del sec. XIV».

<sup>6</sup> Su Giovanni di Bartolomeo, fecondo e abile intagliatore “de lignamine laborato et depicto”, attivo a Fabriano tra il 1365 e il 1399, si libra ancora la congiura di una deprimente situazione di incompatibilità tra le opere e i documenti. Sino a quando il suo nome non potrà essere collegato direttamente alle prove plastiche conservate in terra fabrianese dovremo continuare a chiamarlo Maestro dei Magi di Fabriano. Sullo scultore vedi in special modo E. Neri Lusanna, *Il gruppo ligneo della Natività di San Nicola a Tolentino e la scultura marchigiana*, in *Arte e spiritualità degli ordini mendicanti*, Atti del Convegno di Tolentino, settembre 1991, Tolentino 1992, pp. 105-124; Eadem, *Invenzione e replica nella scultura del Trecento: il “Maestro dei Magi di Fabriano”*, in *Studi di Storia dell'Arte*, III (1992), pp. 1-9; G. Donnini, *Giovanni di Bartolomeo e gli scultori fabrianesi*, in *La scultura nelle Marche*, Firenze 1993, pp. 243-248.

<sup>7</sup> G. Donnini, *Schede di pittura marchigiana. Una ignorata memoria gotico-cortese a Fabriano*, in *Antichità viva*, 5 (1977), pp. 6-9.

<sup>8</sup> A. Rossi, *Un nuovo reperto di Lorenzo Salimbeni*, in *Notizie da Palazzo Albani*, VII (1978), pp. 34-38.



Di inconfondibile timbro eugubino, esse sono state riferite alla mano di Ottaviano Nelli <sup>9</sup>. Vi sono illustrati eventi miracolosi che hanno visto Pietro protagonista: nell'atto di benedire un lebbroso; assieme a un compagno benedice un infermo; scende dal cielo in favore di una donna giacente a letto in due diverse varianti. Percorsi da garbata ironia, questi temi devoti vivono essenzialmente del tono coinvolgente e popolare del racconto, finendo per assumere il sapore di squisiti ex-voto. Se non sussistono dubbi sulla loro assegnazione alla mano del caposcuola eugubino, è sul momento esecutivo che la carenza di documenti impedisce di approdare a una soluzione sicura.

Il procedimento ufficiale di beatificazione dei due agostiniani fabrianesi fu avviato solo allo scadere del XVI secolo e pertanto non offre connessioni di sorta col nostro tema. È più logico pensare che il fervore popolare abbia indotto a una venerazione in effigie del beato Pietro assai in anticipo sui passi ufficiali dell'Ordine. Ed è a questo impulso di devozione cittadina che dovrebbe risalire la realizzazione del cassone istoriato, il quale, in base al suo mordente stilistico, mostra di appartenere agli anni compresi fra il terzo e il quarto decennio del Quattrocento.

---

<sup>9</sup> F. Todini, *La pittura umbra. Dal Duecento al primo Cinquecento*, Milano 1989, p. 234.



Fig. 1. Veduta dell'interno dell'Oratorio dei beati Becchetti.





Fig. 2. Scultore marchigiano del XV secolo, *S. Giovanni Evangelista*, Fabriano, Pinacoteca Comunale.



Fig. 3. Scultore marchigiano del XV secolo, *Maria addolorata*, Fabriano, Pinacoteca Comunale.



Fig. 4. Scultore marchigiano del XV secolo, *Cristo Crocifisso*, Fabriano, Pinacoteca Comunale.

Fig. 5. Scultore marchigiano del XV secolo, *Pietà*, Fabriano, Pinacoteca Comunale.









Fig. 6. Lorenzo Salimbeni, *Lignum Vitae*, Oratorio dei beati Becchetti.



Fig. 7. Ottaviano Nelli, *Cassone funerario del beato Pietro Becchetti*, Fabriano, Pinacoteca Comunale.

UN LUOGO DI PELLEGRINAGGIO SOSTITUTIVO:  
LA “GERUSALEMME” DI SAN VIVALDO IN TOSCANA

Quando si parla di pellegrinaggio – benché il termine pellegrino abbia assunto una serie complessa e anche contraddittoria di significati: da quello di straniero a quello di semplice viaggiatore – il pensiero corre spontaneo ad un viaggio compiuto verso una meta predeterminata per motivi devozionali: per sciogliere un voto, per scontare una penitenza, voluta od imposta. Ma il pellegrinaggio è determinato anche dal desiderio di conoscere i luoghi che furono teatro della vita dei fondatori o profeti delle varie religioni. Anzi, nella sua lunga avventura semantica, la parola si è arricchita di valenze simboliche o anagogiche fino ad assumere il significato di un viaggio intrapreso alla ricerca del sacro con lo scopo di entrare in contatto con le tracce storiche della presenza terrena di Dio (o di un santo), onde trarne impulso alla propria perfezione interiore<sup>1</sup>.

In questo senso il pellegrinaggio – come ci insegna Réginaud Grégoire<sup>2</sup> – è un fenomeno comune a tutte le religioni e a tutte le civiltà e le sue mete sono molteplici. Fra quelle che scandiscono la storia della spiritualità cristiana un ruolo particolare ha sempre assunto la Terrasanta, soprattutto come la terra in cui il Cristo ha lasciato la sua impronta terrena. In posizione privilegiata si colloca Gerusalemme, divenuta assai presto *civitas sancta* per antonomasia, in cui si riconoscevano tutte le confessioni cristiane<sup>3</sup>. Essa fu perciò, fin dall’età apostolica, meta di pellegrinaggi che si andarono intensificando col tempo.

I pellegrinaggi, però, come pratica di massa, presupponevano una grande mobilità collettiva, tranquillità politica e grande capacità di sopportazione del rischio, condizioni che erano già cessate alla fine del XIII secolo: l’una grazie allo sviluppo dell’agricoltura, che richiedeva una vita sedentaria; l’altra a causa delle guerre che caratterizzarono la politica europea di quel secolo; la terza in conseguenza dei miglioramenti del tenore di vita che distoglieva da avventure rischiose. Tutto ciò provocò una crisi del pellegrinaggio, che si andò accentuando ancor più alla fine del Quattrocento. L’espansione del dominio ottomano nel Mediterraneo e nel Vicino Oriente, infatti, ostacolando i buoni rapporti tra il mondo cristiano e il sultano d’Egitto che controllava ancora la Terrasanta<sup>4</sup>, rese sempre più ardui tali pellegrinaggi, che del resto, a causa degli alti costi del viaggio<sup>5</sup>, erano stati da sempre inibiti alle grandi masse di *pauperes* che i francescani sentivano particolarmente vicine perché ad esse aveva guardato con simpatia il fondatore del loro Ordine.

Non è quindi un caso che siano stati proprio due minori osservanti, fra Bernardino Caimi e fra Tommaso da Firenze ad avere l’idea di impiantare, tra la fine del ’400 e i primi del ’500, rispettivamente a Varallo in Valsesia e a San Vivaldo in Valdelsa, due nuove “Gerusalemme” come luoghi, appunto, di pellegrinaggio sostitutivo.

\* Direttore del Centro Internazionale di studi *La “Gerusalemme” di San Vivaldo*.

<sup>1</sup> A. Dupront, *Pèlerinages et lieux saints*, in *Méthodologie de l’histoire des sciences humaines. Mélanges en l’honneur de F. Braudel*, II, Toulouse 1973, pp. 199-206.

<sup>2</sup> R. Grégoire, *Manuale di agiologia. Introduzione alla letteratura agiografica*, Fabriano 1987, p. 353.

<sup>3</sup> Fra Niccolò da Poggibonsi, *Libro d’Oltramare (1346-1350)*. Testo di A. Bacchi della Lega riveduto e annotato da p. B. Bagatti a ricordo del sesto centenario, Gerusalemme 1945, cap. XI, p. 10. Vedi anche *Pellegrini scrittori. Viaggiatori toscani del ’300 in Terrasanta*, a cura di A. Lanza e M. Troncarelli, Firenze 1990, pp. 33-158.

<sup>4</sup> Cfr. F. Cardini, *Le stagioni sanvivaldine*, in *Gli abitanti immobili di San Vivaldo, il Sacro Monte della Toscana*, Firenze 1987, p. 21.

<sup>5</sup> Sui costi si vedano F. Cardini, *I costi del viaggio in Terrasanta di Mariano di Nanni, prete senese*, in *Studi di storia economica toscana nel Medioevo e nel Rinascimento in memoria di Federigo Melis*, Pisa 1983, pp. 85-102 e, con più ampia casistica, G. Pinto, *I costi del pellegrinaggio in Terrasanta nei secc. XIV e XV (dai resoconti dei viaggiatori italiani)*, in *Toscana e Terrasanta nel Medioevo*, saggi raccolti e ordinati a cura di Franco Cardini, Firenze 1982, pp. 257-284.



Che questa fosse la loro intenzione ce lo attestano inoppugnabilmente due documenti. Uno è l'iscrizione posta nel 1491 sul sacello del Sepolcro del Sacro Monte di Varallo, nella quale si legge che il Caimi «Sacra huius Montis excogitavit loca ut hic Jerusalem videat qui peragrarare nequit»<sup>6</sup>. L'altro è la lettera del 19 febbraio 1516 con la quale il cardinale di S. Maria in Portico, Bernardo Dovizi da Bibbiena, notificava le indulgenze che Leone X concedeva ai devoti visitatori delle cappelle di S. Vivaldo, nella quale si parla di «quam plurime ecclesiuncule sive capelle ad instar locorum humanitatis Christi Terre Sancte» e di «fidelium turme ex devocione attracte [que] continue fere concurrunt»<sup>7</sup>. Dalla lettura incrociata dei due testi si evince chiaramente la volontà di riprodurre per così dire in casa (*hic*) una immagine di Gerusalemme il più possibile fedele (*ad instar*) e di farlo per appagare, appunto con un pellegrinaggio sostitutivo, il desiderio di visitare, non solo simbolicamente, la città santa per eccellenza che continuava ad essere meta agognata di ogni cristiano.

Immagini dei luoghi santi e in particolare di Gerusalemme, a scopo devozionale, liturgico e anche spettacolare si erano, è vero, riprodotte da tempo in tutto l'Occidente cristiano: ora sotto forma di dedizioni di chiese a Gerusalemme o di intere città al Santo Sepolcro (si pensi alla cittadina di San Sepolcro in provincia di Arezzo); ora sotto forma di *memoriae* (e penso, da toscano, alla Piazza dei Miracoli a Pisa) o addirittura di riproduzioni parziali di Gerusalemme stessa come il complesso ormai antico di Santo Stefano a Bologna o, per tornare alla mia Toscana, all'edicola albertiana nella chiesa di San Pancrazio a Firenze, edificata nel 1467 per conto di Giovanni Rucellai, reduce dalla Terrasanta, il quale avrebbe inviato a Gerusalemme (ma la cosa è ora messa in dubbio) degli incaricati per misurare accuratamente l'edicola del Santo Sepolcro. Senza contare le molte riproduzioni di vario tipo sparse in diverse parti d'Italia e in altri paesi europei fin dall'VIII secolo<sup>8</sup>.

A Varallo e a San Vivaldo, però, si ha un netto salto di qualità nel senso che qui prevale l'idea di una riproduzione complessiva di Gerusalemme, compresa quella che i pellegrini chiamavano la "cerca", ossia il circuito delle visite rituali. Si trattava quindi di trovare, oltre un monte o comunque un'altura come rappresentazione della sacralità che Gerusalemme esprimeva in assoluto, anche uno spazio adeguato a ripristinare un'immagine il più possibile topograficamente fedele, magari in miniatura. Il che si verificò appunto a Varallo e nel "Bosco Tondo" della selva di Camporena nel comune di Montaione<sup>9</sup>.

Per capire come si sia giunti ad impiantare in questa selva, che aveva idealmente suggestioni di culti precristiani, una Gerusalemme traslata occorrerà ripercorrere, sul filone puramente devozionale<sup>10</sup>, alcune tappe

<sup>6</sup> L'iscrizione è riportata per intero in S. Stefani Perrone, *La "Gerusalemme" delle origini nella secolare vicenda edificatoria del Sacro Monte di Varallo*, in *Sacri Monti. Descrizione arte e cultura della Controriforma*, a cura di L. Vaccaro e F. Ricardi, Milano 1992, p. 31.

<sup>7</sup> Per il testo integrale: F. Ghilardi, *Sulle cappelle di San Vivaldo. Un documento di Leone X*, in *Miscellanea Storica della Valdelsa* (d'ora in poi *MSV*), XXIX (1921), fasc. 1-2, pp. 1-26. Per precisazioni di carattere diplomatico, vedi G. Gualdo, *La lettera di notificazione delle indulgenze di Leone X (19 febbraio 1516)*, in *Una "Gerusalemme" toscana sullo sfondo di due giubilei: 1500-1515*. Atti del convegno di studio, San Vivaldo, Montaione, 4-6 ottobre 2000, a cura di S. Gensini, Firenze 2004, p. 123.

<sup>8</sup> Su questo fenomeno esiste una vasta bibliografia. Qui basterà ricordare D. Neri, *Il Santo Sepolcro riprodotto in Occidente*, Gerusalemme 1971; G. Bresc-Bautier, *Les imitations des Lieux Saints. Sépulcre de Jérusalem (IX<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles)*. *Archéologie d'une dévotion*, in *Revue d'histoire de la spiritualité*, L (1974), pp. 319-341; F. Cardini, *La devozione al Santo Sepolcro, le sue riproduzioni in Occidente e il complesso stefaniano. Alcuni casi italiani*, in *7 colonne e 7 chiese*, Bologna 1984; F. Cardini, *La devozione a Gerusalemme in Europa e il "caso sanivaldino"*; A. Bonnet Correa, *Sacromontes y calvarios en España, Portugal y America latina*; G. Bresc-Bautier, *Les chapelles de la mémoire: souvenir de la Terre Sainte et vie du Christ en France (XV<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles)*; tutti e tre in *La "Gerusalemme" di San Vivaldo e i Sacri Monti in Europa*, (Firenze-San Vivaldo, 11-13 settembre 1986), a cura e con presentazione di S. Gensini, Pisa 1989, rispettivamente alle pp. 55-102, 173-213, 215-239; G. Zarri, *I Medici e la "Gerusalemme" bolognese*, in *Una "Gerusalemme" toscana*, 2004, pp. 57-67. Per i soli casi toscani, P. Aebischer, "Sancta Hierusalem", in *Bollettino Storico Lucchese*, XI (1939); P. Sampaolesi, *La piazza dei miracoli: il Duomo, il Battistero, il campanile, il camposanto di Pisa*, Firenze 1949; P. Sampaolesi, *Il duomo di Pisa e l'architettura romanica delle origini*, Pisa 1975; A. A. Di Paco Triglia, *La chiesa del Santo Sepolcro di Pisa*, Pisa 1986. Ora anche R. Pacciani, *La Cappella Rucellai a San Pancrazio*, in *Leon Battista Alberti e l'architettura*, a cura di M. Bulgarelli, A. Calzona, M. Ceriana, F. P. Fiore, Catalogo della mostra, Mantova, Casa del Mantegna, 16 settembre 2006 - 14 gennaio 2007, Cinisello Balsamo - Mantova, 2006, pp. 368-373.

<sup>9</sup> Si veda la voce *Camporena* in E. Repetti, *Dizionario geografico fisico storico della Toscana*, 6 voll., Firenze 1833-1846, vol. I, pp. 433-434.

<sup>10</sup> Per un quadro più ampio, comprendente anche aspetti di altra natura, si rinvia a S. Gensini, *La "Gerusalemme" di San Vivaldo tra agiografia e storia*, in *Sacri Monti*, 1992, pp. 65-84.

di un plurisecolare itinerario, documentato fin dalla fine del XII secolo<sup>11</sup>, al centro del quale si collocano la figura e il culto dell'eremita Vivaldo, che ne diverrà il santo eponimo.

La tradizione agiografica, iniziata da fra Mariano da Firenze<sup>12</sup>, ci dice che egli era nativo di San Gimignano e terziario francescano come il suo maestro spirituale, Bartolo Bompedoni, dopo la morte del quale (12 dicembre 1300) si sarebbe ritirato nella Selva di Camporena per condurvi vita da anacoreta. Secondo la suddetta tradizione, ripresa da tutta la cronachistica e dalla letteratura ad essa ispiratasi, alla sua morte le campane della chiesa di Montaione, «nullo mortalium trahente», come scrive Arturo da Munster<sup>13</sup>, ne annunciarono il trapasso, cessando di suonare soltanto quando un cacciatore riferì che, guidato dai latrati dei suoi cani, aveva trovato un uomo «ad orantis modum in cavea castanea mortuum», come scrive l'irlandese Wadding<sup>14</sup>.

I montaionesi accorsero allora sul posto, raccogliendo come reliquie frammenti del grosso castagno che gli era servito da cella, ne trasportarono il cadavere nella loro chiesa di S. Bartolomeo, dove lo seppellirono sotto l'altar maggiore, eleggendolo a loro patrono<sup>15</sup>. Circa la data della sua morte, gli autori oscillano fra il 1301 e il più probabile 1320, ma tutti concordano sul giorno: il primo maggio, che diventerà la data ufficiale della sua festa<sup>16</sup>.

In questa sede, comunque, non interessa precisare i dati biografici del nostro eremita quanto, piuttosto, sottolineare come si andò formando intorno a lui un alone di leggenda sulla base dei miracoli che gli furono subito attribuiti: «Statimque miraculis corruscare coepit», scrive Francesco Gonzaga, Ministro Generale dell'Ordine dei Minori<sup>17</sup>.

Oltre a quello legato al rinvenimento del suo corpo, fra Mariano da Firenze (che dice di avere appreso ciò che riguarda la vita di Vivaldo dal quasi centenario frate carmelitano Andrea da Firenze, che ne aveva letta la "legiendia" nel suo convento di Pisa) ne racconta altri due avvenuti ai suoi tempi. Uno si riferisce ad un certo «Giovanni da Foligno, cittadino pisano, et habitante nella terra di Cigoli» (vicino a San Miniato) salvato da sicura morte per intercessione congiunta di s. Francesco e di Vivaldo, al quale ultimo in particolare la moglie aveva raccomandato Giovanni (ed è significativo, vedremo alla fine perché, che fra Mariano rappresenti Vivaldo in veste di terziario francescano!). L'altro miracolo è quello della guarigione dalla peste di un sacerdote volterrano, un tal Gabriello Narducci, cappellano della comunità genovese del Cairo<sup>18</sup>.

Fu così che, fin dalla sua morte e, quindi, quasi due secoli prima che i francescani prendessero possesso del romitorio di Camporena e quasi sette prima che la Sacra Congregazione dei Riti ne sancisse nel 1908 il culto ufficiale<sup>19</sup>, Vivaldo fu proclamato santo a furor di popolo e intorno alla sua figura, storicamente piuttosto

<sup>11</sup> Il primo edificio sicuramente attestato è la chiesetta di S. Maria in Camporena, della quale, coi rispettivi beni appartenenti alla diocesi di Volterra, Urbano VIII, nel 1185, investiva i Fratres de Cruce de Normandia provenienti dal piano di Firenze. Cfr. D. Pulinari, *Cronache dei Frati Minori della Provincia di Toscana secondo l'autografo d'Ognissanti edite dal p. Saturnino Mencherini*, Arezzo 1913, p. 495; A. Angelelli, *Memorie storiche di Montaione in Valdelsa, seguite dagli statuti di detto comune*, Firenze 1875, p. CCXXXI; F. Ghilardi, *La Chiesa e le Cappelle di S. Vivaldo (Spigolature)*, in *MSV*, XVI (1908), fasc. 1, doc. III, p. 48; M. Cavallini, *Gli antichi ospedali della diocesi volterrana*, in *Rassegna Volterrana*, XIV-XV-XVI (1942), p. 11; S. Isolani, *La Selva di Camporena proprietà del Comune di Castelfiorentino*, in *MSV*, XXXVI (1928), fasc. 2-3, p. 129.

<sup>12</sup> Per questo vedasi F. Ghilardi, *San Vivaldo e la sua bibliografia. Cenni preliminari*, in *MSV*, XVII (1909), fasc. 2, pp. 91-122.

<sup>13</sup> A. da Munster, *Martirologium franciscanum*, Parisiis 1653<sup>2</sup>, p. 193.

<sup>14</sup> L. Wadding, *Annales Minorum seu Trium Ordinum a S. Francisco Institutorum*, tomus V (1276-1300), Ad Claras Aquas (Quaracchi) prope Florentiam 1931<sup>3</sup> (1<sup>a</sup> ediz. Lugduni 1625), pp. 479-480.

<sup>15</sup> L'elezione a patrono da parte dei montaionesi è attestata, fra gli altri, da papa Benedetto XIV (Prospero Lambertini) nel suo *De Servorum Dei Beatificatione et Beatorum canonizatione*, Prato 1847, l. IV, c. 14, n. 3 con queste parole: «Beatus Vivaldus ab oppido Montaione in Etruria electus est in patronum».

<sup>16</sup> Per la data della morte e i relativi problemi: S. Gensini, 1992, p. 67.

<sup>17</sup> F. Gonzaga, *De origine Seraphicae Religionis*, II, Romae 1587, p. 251. Arturo da Munster (*Martirologium franciscanum* 1653, p. 19, par. 12) scrive che presso la sua tomba «multis miraculis a Deo exornatur».

<sup>18</sup> *Del beato Vivaldo heremita da Sancto Geminiano*, in M. D. Papi, *Il trattato del Terz'Ordine ovvero «libro come Sancto Francesco institui et ordinò el Tertio Ordine de Frati et Sore di Penitentia et della dignità et perfectione o vero Sanctità Sua» di MARIANO DA FIRENZE*, Roma 1985, pp. 527-528.

<sup>19</sup> *Decretum confirmationis cultus Sancto Vivaldo ex Tertio Ordine S. Francisci ab immemorabili praestito*, in *Acta Ordinis Fratrum Minorum*, XXVII (1908), fasc. 3, pp. 91-93.



sfuggente, si vennero imponendo la centralità e la sacralità del luogo del suo ritiro e del suo transito, che sono ampiamente documentate: sia dal sorgere e dal costante sviluppo degli edifici sacri<sup>20</sup>; sia dalla presenza di eremiti che si succedettero nella custodia del luogo, attestata per quasi tutto il secolo XV<sup>21</sup>; sia, infine, da forme di devozione se non addirittura di fanatismo. Per le prime valga la frequenza del nome Vivaldo nelle famiglie montaionesi, che prevale su quello stesso di s. Regolo, titolare della parrocchia, come risulta da un esame degli appartenenti alle compagnie del Comune, una delle quali a lui intitolata<sup>22</sup>. Per le seconde basti ricordare la deliberazione del 7 giugno 1478 con la quale il Comune di Montaione stabiliva di inviare ogni anno sul luogo una guardia di 40 uomini armati per difendere dalla violenza dei popoli vicini, desiderosi di impadronirsene, le reliquie del “santo” che si soleva portarvi in processione il giorno della sua festa<sup>23</sup>.

È in questo clima di fervore religioso che si arriva all’impianto della “Gerusalemme”. Il Comune di Montaione, che ne aveva allora il patronato, decise, infatti, con delibera del 2 maggio 1497, di affidare la custodia del romitorio ai minori osservanti. I quali, nel capitolo provinciale, riunito a S. Lucchese di Poggibonsi il 14 aprile 1499, accettarono l’offerta, decidendo di farne il 42° luogo della Provincia toscana sotto il titolo di San Vivaldo<sup>24</sup>. Finalmente, dopo altri indugi dovuti a motivi diversi<sup>25</sup>, l’accordo definitivo col Comune di Montaione fu raggiunto il 24 marzo 1500 e i frati ne presero solennemente possesso nel giorno tradizionalmente dedicato alla festa del “santo”, il primo maggio successivo<sup>26</sup>. Lo scrive il Gamucci e lo attesta la lapide di terracotta invetriata, ideata dal cronologo fra Mariano da Firenze o da altri padri dopo il 1513 e murata sopra la porta del convento<sup>27</sup> (ora è all’interno) che nel frattempo – stando al racconto dello stesso fra Mariano ripreso dal Pulinari – era stato portato a termine<sup>28</sup>.

Intanto era sicuramente iniziata anche la costruzione della “Gerusalemme”, visto che il 10 settembre del suddetto anno, nel concedere 100 giorni di indulgenza ai loro visitatori e benefattori, il cardinale Niccolò Fieschi ricorda come «existentes» sette tra «Ecclesiae et oratoria» e precisamente: *Sepulcrum Christi, Montis Cal-*

<sup>20</sup> Cfr. *Ricordi cronologici* di Messer Ugolino di Gasparri Gamucci da Montaione, scritti tra il 1600 e il 1624, in F. Ghilardi, *San Vivaldo eremita di Camporena e il suo culto*, in *MSV*, XIV (1906), fasc. 2, doc. II, pp. 113-114 e nota 1; V. Coppi, *Annali memorie ed huomini illustri di Sangimignano*, Firenze 1695 (rist. an. Sala Bolognese 1976); *Huomini illustri sangimignanesi*, p. 50; Angelelli, 1875, pp. XXIss.

<sup>21</sup> P. Berti, *Camporena e le dispute pel suo territorio fino verso la metà del sec. XVI*, in *MSV*, IV (1896), fasc. 1, pp. 46-47; Angelelli, 1875, pp. CCXXII-CCXXIII; Ghilardi in *MSV*, 1908, doc. II, p. 47, doc. III, p. 49, doc. IV, p. 52.

<sup>22</sup> Angelelli, 1875, statuto del 1411 (st. fior.), pp. 60-62. Una compagnia dedicata a s. Vivaldo si trovava già tra le quattro dello statuto del 1408-1409 (st. fior.), alle cc. 46-47 di un codice pergameneo conservato presso l’Archivio storico comunale di Montaione. Vedi *Archivio storico del Comune di Montaione (1383-1955)*, a cura di S. Gensini e F. Capetta, Firenze 2002, (Provincia di Firenze. Collana Cultura e Memoria, 24), p. 18

<sup>23</sup> Angelelli, 1875, pp. CI-CII e nota 1. Di grande concorso di popolo parla anche Scipione Ammirato, *Vescovi di Firenze, di Volterra e di Arezzo con le aggiunte di Scipione Ammirato il Giovane e nel finire i cataloghi e tavole*, Firenze 1637 (rist. anast. Sala Bolognese 1976), p. 132. Il passo che ci interessa fa parte delle aggiunte di Scipione Ammirato il Giovane. Egli (Cristoforo del Bianco, nato a Montaione nel 1582 da un muratore, Francesco, e da Susanna Marchi, e qui sepolto nella chiesa parrocchiale da lui fatta restaurare nel 1635) aveva visitato nel 1605 il convento di S. Vivaldo consultandone l’archivio e copiandone alcuni documenti, come si legge in Angelelli 1875 (p. CCXXIII), che alle pp. CCII e nota 2 e CCIII ci fornisce le notizie biografiche sullo stesso Scipione Ammirato il Giovane. Per queste si veda anche R. De Mattei, *Scipione Ammirato “Il Vecchio” e Scipione Ammirato “Il Giovane”*, in *Archivio Storico Italiano*, CXIX (1961), pp. 63-76.

<sup>24</sup> Angelelli, 1875. Per la data del capitolo di Poggibonsi cfr. Pulinari 1913, p. 76 e nota 6 e p. 77. Sbaglia quindi il Ghilardi (in *MSV*, 1906, p. 115, doc. III) quando, riferendo il passo del Pulinari, indica la data del 4 aprile: errore forse dovuto a un refuso in cui incorre anche nel successivo articolo in *MSV*, 1908, p. 36. Quanto meno poco chiaro è poi l’Angelelli che a p. CCXXV pare riferire il detto capitolo all’anno 1497.

<sup>25</sup> Si veda in proposito Gensini, 1992, p. 71 dove, insieme ad alcune considerazioni, si dà conto anche dei discordi pareri degli storici.

<sup>26</sup> Pulinari, 1913, p. 493 e Angelelli, 1875, p. CCXXV, nel riferire la data la riportano però, in base al calendario ecclesiastico, alla festa dei ss. Jacopo e Filippo.

<sup>27</sup> Cfr. ancora i *Ricordi cronologici* del Gamucci, dove si legge: «1500. Solennemente, in gran numero e con solennità, vi si introdussero formiter» e il testo della lapide, in Ghilardi, 1906, doc. II, p. 114. Per l’insediamento cfr. anche D. Neri, *La “Nuova Gerusalemme” di San Vivaldo in Toscana*, parte I<sup>a</sup>, in *MSV*, XLVIII (1940), fasc. 3, p. 119; A. Paolucci, *Guida di San Vivaldo*, Poggibonsi s.d. (ma 1976), p. 61. Per l’epigrafe, vedi Ghilardi, 1908, p. 35 e 1909, p. 101 dove si legge: «Adesso è stata tolta, per paura che ladri notturni, avidi delle artistiche galanterie nostre, non ce la togliessero loro, come già avevano fatto di altri pregevoli oggetti, che fin dal Cinquecento erano rimasti indisturbati a decorare questi luoghi».

<sup>28</sup> Pulinari, 1913, p. 494; Angelelli, 1875, p. CCXXVI.

varie, *Sepulcrum Virginis, Montis Oliveti, Orti Christi, Unctionis Christi, et Vallis Josaphat*<sup>29</sup>. Tre anni dopo, i “luoghi” (talora comprendenti più di un edificio e che il Gonzaga chiama «perpulchra ac devotissima sacella») erano 34 e Leone X concedeva a chi vi recitasse un *Paternoster* ed un’ *Ave Maria* («dominicam orationem cum angelica salutatione») un’indulgenza vera (la precisazione tende a sottolineare l’uso illegittimo che talora si faceva di tale beneficio) *totiens quotiens*: di sette anni per i 16 luoghi principali, che ripetono le tappe più importanti della vita di Gesù, e di un anno per i 18 minori, come si legge nella già ricordata lettera di notificazione del cardinale Dovizi<sup>30</sup>. Lettera che ci offre il quadro completo dell’impianto originario: quello a cui si limita la mia relazione, che intende escludere sia i luoghi aggiunti più tardi, prima e dopo la morte di Tommaso, sia i successivi adattamenti liturgico-devozionali (Via Crucis e, forse, Misteri del Rosario), sia, ovviamente, quelli scomparsi<sup>31</sup>. Aggiungerò soltanto che la lettera del cardinale Cristoforo Numai del 18 novembre 1517, in cui si notificano altre indulgenze di Leone X, indica già cinque luoghi in meno<sup>32</sup>.

Fra Tommaso, dunque, colui che la lettera del cardinale Dovizi definisce “inventor” di questo eccezionale complesso, avendo rilevato a S. Vivaldo una quasi perfetta corrispondenza topografica coi luoghi santi di Gerusalemme («etenim colles et valles huius loci similes sunt illis Hierosolimitanis», conferma il Wadding negli *Annales Minorum*, t. XV, p. 376), volle farvi erigere queste cappelle, come si è detto all’inizio, a somiglianza dei luoghi della vita di Cristo: luoghi che doveva conoscere, se è vero ciò che si legge nella citata lettera del cardinale Fieschi e cioè che «devotione inductus [...] ipsa loca peregrinando visitavit»; probabilmente quando, prima del 1500, era stato per tre anni guardiano nell’isola di Candia<sup>33</sup>. Da qui, infatti, avrebbe potuto recarsi facilmente in Palestina, dati anche gli stretti contatti che i francescani dell’isola avevano con la Custodia di Terrasanta, affidata ai confratelli<sup>34</sup> fino dai primi anni del XIV secolo col favore degli Angioini che aspiravano al trono di Gerusalemme<sup>35</sup>.

Egli, inoltre, potrebbe aver avuto scambi di idee in proposito con Bernardino Caimi, incontrandolo sia durante uno dei viaggi che questi effettuò in Toscana (uno dei quali sul finire del 1480 a Siena, dove deve essersi fermato a lungo perché sappiamo che nel convento di questa città studiò con Bernardino de Bustis il trattato *De Immacolata Conceptione* di Bernardino da Siena)<sup>36</sup>; sia proprio in Oriente quando Caimi, dopo essere stato

<sup>29</sup> Se ne veda, nell’Archivio della Provincia Toscana dei Frati Minori presso il Convento di S. Francesco a Firenze (d’ora in poi A.P.T.FF.MM.Fi), la trascrizione, non sempre corretta, dei padri Angelico Luci e Gaudenzio Giannini, che assicurano di aver visto l’originale nella biblioteca del convento di S. Vivaldo. In calce una annotazione dell’archivista p. Vito Boddi: «non esiste più».

<sup>30</sup> Vedi *supra* nota 7. I luoghi dotati di indulgenza settennale sono: 1. *Ecclesia presepii*, 2. *Templum Domini*, 3. *Locus Quarantane*, 4. *Ecclesia Montis Sion, ubi Christus coenam fecit cum suis discipulis*, 5. *Caverna in valle Josaphat, ubi Christus oravit*, 6. *Ecclesia, ubi fuit captus*, 7. *Domus Pilati*, 8. *Domus Herodis*, 9. *Domus Anne*, 10. *Domus Caiphe*, 11. *Capella Sancte Marie de Spasmo*, 12. *Mons Calvarie*, 13. *Sepulcrum Domini*, 14. *Capella Ascensionis*, 15. *Capella Spiritus Sancti*, 16. *Capella sepulcri beate Virginis*. Quelli dotati di indulgenza annuale: 1. *Locus, ubi pausabat Virgo Maria*, 2. *Ubi Christus docuit apostolos orare*, 3. *Ubi Judicium venturum predixit*, 4. *Ubi simulbulum ediderunt apostoli*, 5. *Ubi Christus discipulis in Galilea apparuit*, 6. *Ubi flevit super Jerusalem*, 7. *Ubi reliquit octo discipulos*, 8. *Ubi reliquit alios tres discipulos quando ivit orando*, 9. *Domus sancte Anne*, 10. *Domus sancte Veronice*, 11. *Capella carceris Cristi prope montem Calvarie*, 12. *Capella Resurrectionis*, 13. *Spelunca sive Capella sancte Elene, ubi inventa fuit sancta Crux*, 14. *Ecclesia, ubi apparuit tribus Mariis*, 15. *Ecclesia, ubi fuit decollatus sanctus Jacobus*, 16. *Cella beate Virginis*, 17. *Capella sancti Thome*, 18. *Sepulcrum David*.

<sup>31</sup> Per tutto ciò si rinvia a F. Cardini - G. Vannini, *San Vivaldo in Valdelsa. Problemi topografici e interpretazioni simboliche di una “Gerusalemme” cinquecentesca in Toscana*, in *Religiosità e società in Valdelsa nel basso Medioevo*. Atti del convegno di San Vivaldo, 29 settembre 1979, Castelfiorentino 1980, (Biblioteca della *Miscellanea storica della Valdelsa*, diretta da S. Gensini, n. 3) pp. 54-57.

<sup>32</sup> Anche per quanto riguarda la trascrizione di questa lettera v. quanto detto *supra* alla nota 29. Nello stesso A.P.T.FF.MM.Fi, alla filza I, 380<sup>b</sup> (vecchia segnatura D.1), *Relazione dei Conventi Osservanti della Provincia Toscana*, parte I<sup>a</sup>, vol. II, il passo che qui ci interessa è riprodotto testualmente alla c. 461<sup>v</sup>, subito dopo la trascrizione della lettera di notificazione del Bibbiena. Cfr. anche S. Gensini, *Clemente VII difensore dei diritti dei frati nella Selva di Camporena*, in *Una “Gerusalemme” toscana*, 2004, pp. 157-158 e nota 53.

<sup>33</sup> A. Tognocchi da Terrinca, *Genealogicum et Honorificum Theatrum Etrusco-Minoriticum*, Florentiae 1682, p. 173, XI.

<sup>34</sup> F. Suriano, *Trattato di Terra Santa e dell’Oriente*, a cura di G. Golubovich, Milano 1900, pp. 248-249.

<sup>35</sup> Cfr. E. G. Léonard, *Gli Angioini di Napoli*, Varese 1967, pp. 154-155. Per il possesso dei luoghi santi da parte dei francescani, si veda anche G. Golubovich, *Biblioteca bibliografica della Terra Santa e dell’Oriente francescano*, t. III (1300-1332), Quaracchi presso Firenze 1919, p. 312 e t. IV (1333-1345) Quaracchi presso Firenze 1923, p. 1.

<sup>36</sup> Neri, *La “Nuova Gerusalemme” di San Vivaldo in Toscana*, parte II<sup>a</sup>, in *MSV*, XLIX (1941), fasc. 1-3, pp. 92-93.



superiore in Terrasanta nel 1478 e nel 1487<sup>37</sup>, fu nominato vicario in vari luoghi fra cui Candia<sup>38</sup>. Le analogie fra i due complessi sono molte e di varia natura; sarebbe, tuttavia, arbitrario ritenere la “Gerusalemme” sanvivaldina una filiazione diretta di quella di Varallo, poiché molte sono anche le differenze<sup>39</sup>.

D'altronde, suggerimenti indiretti potevano venire a fra Tommaso, che visse in gran parte nell'ambiente fiorentino ed era uomo di grande levatura culturale, dai resoconti dei viaggi fatti in Palestina (i cui codici già circolavano al suo tempo), alcuni dei quali recavano puntuali citazioni perfino metronomiche.

Penso, ad esempio, al viaggio dei fiorentini Lionardo di Niccolò Frescobaldi, Simone di Gentile Sigoli e Giorgio Gucci, che si recarono in Palestina fra il 1384 e il 1385; a quello del sacerdote secolare Mariano da Siena, compiuto nel 1431; a quello effettuato tra il 1474 e il 1475 dal domenicano Alessandro Rinuccini, il quale fece anche una lunga sosta a Candia, nonché a quello che fra il 1346 e il 1350 aveva compiuto fra Niccolò da Poggibonsi, che proveniva dallo stesso convento di S. Lucchese dove era avvenuta l'accettazione del romitorio di San Vivaldo<sup>40</sup>. È inoltre tutt'altro che da escludere un qualche rapporto di Tommaso col confratello Francesco Suriano, più volte guardiano del convento di Monteripido presso Perugia e di quello della Porziuncola, il quale della sua lunga esperienza di Terrasanta (fu segretario del convento di Monte Sion a Gerusalemme nel 1483<sup>41</sup> e guardiano dello stesso convento nel 1493 e nel 1512<sup>42</sup>) ci ha lasciato un *Trattato di Terrasanta e dell'Oriente* che «probabilmente costituì uno dei canovacci sui quali lavorarono Tommaso e i costruttori delle cappelle di San Vivaldo», come scrive Franco Cardini. Il quale non esclude neppure che Tommaso abbia potuto vedere le xilografie del Reuwich<sup>43</sup> che illustravano il testo delle *Peregrinationes in terram Sanctam* di Bernard von Breydenback, canonico della cattedrale di Magonza, pubblicato in edizione latina nel 1485.

Ma fra questi autori ce n'era uno il cui resoconto poteva, più di altri, offrire lo spunto a fra Tommaso per l'idea che lo aveva ispirato. Era Niccolò da Poggibonsi il quale, dopo aver compiuto il ricordato viaggio in Terrasanta, aveva scritto il *Libro d' Oltramare*, pubblicato per la prima volta a Bologna nel 1500 sotto altro titolo, con l'intento dichiarato che servisse di guida anche a chi poteva compiere soltanto un pellegrinaggio ideale: «E la ragione perché di questo mi affaticava [cioè di un racconto tanto dettagliato] si è questa: prima, che molti, che ànno grande volontà di visitare le sante luogora, a molti nuoce la povertà, e altri lasciano per troppa fatica, e chi per non poter avere licentia, che si debbe avere, dal Papa»<sup>44</sup>.

Nel disegno di fra Tommaso, secondo Damiano Neri, furono presi in particolare considerazione tre gruppi di santuari collegati con Gerusalemme, ossia «quelli del Monte Oliveto con le sue pendici fino al Getsemani e alla Valle di Giosafat; quelli del Monte Sion; e quelli collocati lungo la Via Dolorosa» senza escluderne, però, alcuni che sono lontani dalla città. Fra questi, quello del Presepio «perché liturgicamente connesso con gli altri santuari gerosolimitani» e che conserva anche a S. Vivaldo (dove è collocato all'interno della chiesa) la stessa posizione rispetto alla città, e quello della Quarantena perché «in grande venerazione presso i pellegrini palestinesi»<sup>45</sup>.

<sup>37</sup> G. Golubovich, *Serie cronologica dei reverendissimi Superiori di Terra Santa*, Gerusalemme 1898, pp. 32-34.

<sup>38</sup> Wadding, *Annales Minorum...*, tomus XV (1492-1515), Ad Claras Aquas (Quaracchi) prope Florentiam 1933<sup>3</sup>, p. 109.

<sup>39</sup> Per i rapporti tra Varallo e San Vivaldo, vedi Neri, 1941, pp. 90ss.; R. Rusconi, *Gerusalemme nella predicazione popolare quattrocentesca tra millennio, ricordo di viaggio e luogo sacro*, in *Toscana e Terrasanta*, 1982, pp. 295-296.

<sup>40</sup> Per questi viaggi e la “fortuna” dei loro resoconti si vedano Giorgio Gucci, *Viaggio ai Luoghi Santi*, in *Viaggi in Terrasanta*, di S. Sigoli, L. Frescobaldi, G. Gucci, a cura di C. Gargioli, Firenze 1862; Lionardo Frescobaldi, *Viaggio in Terrasanta*, in L. Frescobaldi, S. Sigoli, *Viaggi in Terrasanta*, a cura di C. Angelini, Firenze 1944, pp. 37-167; Simone Sigoli, *Viaggio al Monte Sinai*, in *Viaggi in Terrasanta*, 1944, pp. 169-269; *Del viaggio in Terrasanta fatto e descritto da ser Mariano da Siena*, a cura di D. Moreni, Firenze 1822 e Parma 1843 e il più recente Mariano da Siena, *Viaggio al Santo Sepolcro 1431*, a cura di P. Pirillo, Pisa 1991, (Corpus Peregrinationum Italicarum, 1); A. Calamai, *Il viaggio in Terrasanta di Alessandro Rinuccini nel 1474*, in *Toscana e Terrasanta*, 1982, pp. 235-256 e ora Alessandro di Filippo Rinuccini, *Sanctissimo Peregrinaggio del Santo Sepolcro 1474*, a cura di A. Calamai, Pisa 1993, (Corpus Peregrinationum Italicarum, 2). Per Fra Niccolò da Poggibonsi v. *supra* nota 3

<sup>41</sup> Suriano, 1900, p. XXXVII.

<sup>42</sup> A. Arce, *Miscelanea de Tierra Santa*, III, Jerusalem 1975, pp. 173ss.

<sup>43</sup> Cardini, 1987, p. 21.

<sup>44</sup> Vedi cap. XII, p. 13 dell'edizione citata a nota 3.

<sup>45</sup> Neri, 1940, pp. 124, 121-123. Cfr. anche Cardini - Vannini, 1980, pp. 35-36.

Quel che è certo – e lo dimostrano soprattutto i luoghi minori – è che la loro topomimesi rispetto all'impianto sacrale ed urbanistico di Gerusalemme quale appariva ai pellegrini del XV secolo, è tale che, oltre a riprodurre con elevato grado di fedeltà la planimetria della città santa (il "borro ai frati" sanvivaldino, ad esempio, corrisponde alla Valle di Giosafat), ne riproduce anche, in qualche caso, l'aspetto esteriore; in qualche altro, alcuni elementi simbolici; quasi sempre lo scenario, salvo un diverso orientamento, dovuto alla necessità di adattamento alla topografia del luogo, per cui ciò che a Gerusalemme va in direzione Nord-Sud seguendo il *cardo maximus* della romana *Aelia Capitolina*, a S. Vivaldo va in direzione est-ovest, ma permette ugualmente una lettura parallela. Anche i rapporti spaziali e di dislivello risultano congrui, anche se non sempre perfettamente in scala, né avrebbero potuto permetterlo i mezzi allora disponibili; senza contare che l'intenzione dei promotori non era archeologico-filologica, ma liturgico-devozionale. Tuttavia, talora la fedeltà si rispecchia nei minimi particolari: la Via Dolorosa forma, come a Gerusalemme, una curva a Z nel punto in cui la Madonna sviene alla vista del figlio sotto il peso della croce e sanguinante da ogni parte, mentre all'esterno della cappella del Calvario è riprodotto perfino il segno del terremoto del venerdì santo<sup>46</sup>.

Tutto questo allo scopo, appunto, di fornire ai fedeli non solo un supporto visivo a quello che il Délaruelle chiama *pèlerinage intérieur*<sup>47</sup>, bensì una forma di pellegrinaggio reale, che richiamasse anche fisicamente la Gerusalemme terrena ma che, pur essendo ugualmente lucrativo di indulgenze, sia pure proporzionali (settennali e annuali a San Vivaldo; plenarie e settennali a Gerusalemme), fosse facilmente accessibile a tutti.

Ora, nel contesto storico in cui la crisi del pellegrinaggio a Gerusalemme si era ancora più acuita per le ragioni indicate all'inizio, l'idea fu davvero felice. Un progetto del genere doveva poi esercitare una grande attrattiva in una zona come la Valdelsa dove il "mito" di Gerusalemme era vivo da quattro secoli e mezzo grazie ad alcune di quelle *memoriae* di cui abbiamo parlato.

A Casale, presso Certaldo, era la chiesa di San Giorzolè ricordata, in un computo di collette di decime del 12 giugno 1299, come *Ecclesia S. Viti de Yerusalem* insieme alla *Plebes S. Yerusalem* a S. Donnino, tra Barberino Val d'Elsa e Certaldo<sup>48</sup>, la quale ultima era già ricordata in un rogito del 24 dicembre 1192 come Pieve di S. Giovanni Battista in Jerusalem<sup>49</sup>. Lo Schneider a sua volta cita un documento del 1034 che ricorda un monastero «in loco Fonte Pintiaria, in onore s. Sepulchri et s. Marie sito Cellore», ossia la Badia a Elmi presso il castello di Pulicciano, tra Certaldo e Gambassi, fondato da Adelmo di Suppo in quell'anno<sup>50</sup>. Si tratta, in tutti i casi citati, di quelle dedizioni che l'Aebischer definisce appunto «vénérables témoins de l'attraction exercée en Italie par les Lieux Saints»<sup>51</sup>. A Poggibonsi esisteva un Hospitale Sancti Johannis, fondato poco dopo il Mille, donato dopo il 1140 al Monastero di S. Michele di Marturi e dedicato anch'esso a Gerusalemme<sup>52</sup>. E, sempre a Poggibonsi, non si era ancora spenta la memoria del Marchese Ugo di Toscana che nel

<sup>46</sup> Tutto ciò si può constatare visitando attentamente il complesso sanvivaldino. Un lettura parallela è poi resa possibile dalla visita alla Mostra allestita al centro del complesso o leggendo la relativa guida, Comune di Montaione, *La "Gerusalemme" di San Vivaldo in Valdelsa*, a cura di R. Pacciani e G. Vannini, Corazzano (Pi) 1998. È in allestimento anche una sala multimediale in cui saranno disponibili tutti i materiali fin qui prodotti.

<sup>47</sup> E. Délaruelle, *Le pèlerinage intérieur au XV<sup>e</sup> siècle*, in *La piété populaire au moyen âge*, Torino 1975.

<sup>48</sup> G. Lami, *Sanctae Ecclesiae Florentinae Monumenta*, t. I, Florentiae 1758, pp. 537 e 538. Nel IV tomo dell'opera, alle pp. 88-89, sono indicate varie altre chiese con la stessa intitolazione che l'autore attribuisce alla presenza in esse di frammenti della croce di Cristo recati da Gerusalemme.

<sup>49</sup> Per un'esatta ricognizione del caso si confrontino, congiuntamente, le voci *Donnino (Pieve di S.)* e *Semifonte*, in Repetti, *Dizionario*, rispettivamente vol. II, p. 37, 1<sup>a</sup> colonna e vol. V, p. 243, 1<sup>a</sup> colonna.

<sup>50</sup> F. Schneider, *Regestum volaterranum. Regesten der Urkunden von Volterra. 778-1303*, Romae 1907, p. 44, n. 119; F. Schneider, *L'ordinamento pubblico nella Toscana medievale. I, I fondamenti dell'amministrazione regia in Toscana dalla fondazione del regno longobardo alla estinzione degli Svevi (568-1268)*, a cura di F. Barbolani di Montauto, Firenze 1975, p. 270, n. 233, tit. orig. *Die Reichsverwaltung in Toskana von der Gründung des Longobardenreiches bis zum Ausgang der Staufer (568-1268)*, Ester Bande, *Die Grundlagen*, Roma 1914. Cfr. Anche P. Cammarosano - V. Passeri, *Città, borghi e castelli dell'area senese-grossetana. Repertorio delle strutture fortificate dal medioevo alla caduta della Repubblica senese*, Siena 1984, pp. 165-166 e A. Duccini, *Il castello di Gambassi. Territorio, società, istituzioni (secoli X-XIII)*. Introduzione di O. Muzzi, Castelfiorentino 1998 (Biblioteca della *Miscellanea Storica della Valdelsa* diretta da S. Gensini, n. 14), p. 45.

<sup>51</sup> Aebischer, 1939, p. 92.

<sup>52</sup> A. Neri, *Castello e Badia di Poggio Marturi presso Poggibonsi*, in *MSV*, III (1895), p. 206. Cfr. anche F. Pratelli, *Storia di Poggibonsi*,



993 aveva donato alla basilica di Gerusalemme, anche «ad usum peregrinorum qui vadunt et reveniunt ad Sanctum Sepulcrum Domini», alcuni rilevanti possessi amministrati dalla chiesa di Acquapendente dedicata al Santo Sepolcro<sup>53</sup>. L'intera Valdelsa, infine, era attraversata da San Genesio (San Miniato) a Badia a Isola (Monteriggioni), da quella Via Francigena che – almeno fino alla fine del XIII secolo, prima cioè che preferissero imbarcarsi a Venezia anche se provenienti dall'Italia Centrale – i pellegrini percorrevano fino a Roma per raggiungere poi, attraverso la Puglia, il porto di Brindisi e, attraversato l'Adriatico, proseguire per la Via Egnazia fino a Gerusalemme.

Anche per tutto questo il progetto di fra Tommaso fu accolto con grande entusiasmo. Lo dimostrano alcuni fatti. In primo luogo, le già ricordate «fidelium turme ex devotione attracte [que] continue fere concurrunt», che fecero temere a fra Tommaso che i frati – come si legge ancora nella lettera del cardinale Bibbiena – «causa visitationis supradictorum locorum a mulieribus infestentur» fino ad indurlo a chiedere la scomunica *late sententie* per le zelanti visitatrici che avessero violato la clausura, penetrando «infra septa silve», e per gli stessi frati che ve le avessero introdotte fuori dei giorni consentiti, ossia: «Feria sexta Majoris Ebdomade [cioè il Venerdì Santo]/ Et solemnitate resurrectionis cum duobus sequentibus diebus/, In solemnitate Pentecostes cum duobus diebus immediate sequentibus/, In festo assumptionis Beate Virginis/, In festo Santi Francisci/, Et in festo Sancti Vivaldi, videlicet prima maii». Poi il concorso dei confratelli fiorentini<sup>54</sup>, il contributo di nobili e ricche famiglie fiorentine (Alamanni, Bardi, Gaetani, Mannelli, Salviati)<sup>55</sup> e pisane (i Lambardi ad esempio<sup>56</sup>), ma soprattutto l'accorrere di gente di ogni età ed estrazione sociale (nei giorni di festa si parla anche di tremila persone) compresi i Podestà di Castelfiorentino, Sangimignano, Palaia e Peccioli e i Vicari di Certaldo e di San Miniato, che si recavano al torrente Egola per raccogliere pietre e portarle sul cantiere di lavoro. Si rinnovava così, in una chiave nuova, l'entusiasmo popolare che, due secoli prima, si era manifestato in occasione del ritrovamento del cadavere di Vivaldo. Un entusiasmo che il Pulinari descrive con toni enfatici che rasentano l'epopea<sup>57</sup>, riprendendo e integrando il racconto di fra Mariano da Firenze<sup>58</sup>.

Il nome di fra Mariano richiama una serie di dati della sua biografia che inducono ad una considerazione conclusiva. Sappiamo che egli fu sicuramente a S. Vivaldo nel 1515, come ci fa capire egli stesso alla fine del racconto dei due miracoli di Vivaldo sopra ricordati, dei quali, dopo aver detto che sono «ad me manifesti et certi» precisa che essi «acchadano circha alli anni del Signore mille cinquecento quindici».<sup>59</sup> Sappiano inoltre

Poggibonsi 1990<sup>2</sup>, p. 29 e I. Moretti, *L'«Hospitale Sancti Johannis de Podioboniççi»*, in L. De Fila - G. Merlini - I. Moretti, *La chiesa di San Giovanni in Jerusalem alla Magione di Poggibonsi*, Siena 1986, pp. 24-25.

<sup>53</sup> P. Riant, *La dévotion de Hugues marquis de Toscane au Saint Sepulcre et les établissements latins de Jerusalem au X<sup>e</sup> siècle*, extrait de *Mémoires de l'Académie des inscriptions et belles lettres*, XXX, 2<sup>e</sup> partie, Paris 1884, pp. 151-195. Il documento è trascritto alle pp. 14-16 dell'estratto, entro le quali è inserito un quaterno che lo riproduce in eliocopia; A. Falce, *Il marchese Ugo di Toscana. Ricerche*, Firenze 1921 (Pubblicazioni dell'Istituto di Studi Superiori e di perfezionamento in Firenze. Sezione di Filologia e Filosofia. N. S. vol. II), cap. V, *Regesti del marchese*, n. 25.

<sup>54</sup> Ghilardi in *MSV*, 1921, pp. 1-5, dove l'autore ipotizza che tra i confratelli fiorentini vi fossero alcuni artisti, mentre nella *Guida al Santuario di San Vivaldo*, Castelfiorentino 1936, p. 3 rileva la presenza anche di artisti domenicani venuti da Firenze e da Siena; notizia non so quanto attendibile, vista la perdurante tensione dei rapporti fra i rappresentanti dei due ordini dopo il non lontano "cimento del fuoco" del febbraio 1498 per il quale vedi Z. Lazzeri, *Istoria del Cimento del fuoco*, in *Studi Francescani*, 12 (1914-1915), pp. 402-412, 449-469; 13 (1915-1916), pp. 12-28.

<sup>55</sup> A cominciare da quel Piero di Bocatino Alamanni che con atto del 31 luglio 1501 si impegnò a versare 25 fiorini l'anno per quattro anni per costruire il coro della chiesa e la cappella del Sacramento. Cfr. Ghilardi in *MSV*, 1908, doc. V, pp. 52-53. Vedi anche R. Pacciani, *La "Gerusalemme" di San Vivaldo e le informazioni sull'architettura dell'antica Gerusalemme nel primo '500*, in *Sacri Monti*, 1992, p. 197; R. Pacciani - G. Vannini, 1998, p. 26.

<sup>56</sup> F. Ghilardi, *Vivaldo eremita del Terz'Ordine Franciscano. Ricordi agiografici*, Firenze 1908, p. 109.

<sup>57</sup> *Cronache*, 1913, pp. 494-496; Angelelli, 1875, p. CCXXVI, dove sono citati anche i Bollandisti e la *Vita dei Santi e Beati toscani* di Silvano Razzi.

<sup>58</sup> Tale tradizione – sia pure in forma simbolico-devozionale, che ricorda quella penitenziale dei "costruttori di cattedrali" – è continuata fin quasi ai nostri giorni col "portare il sasso a S. Vivaldo" il giorno dell'Ascensione.

<sup>59</sup> *Del beato Vivaldo eremita...*, in Papi, 1985, pp. 527- 528. C. Cannarozzi, *Ricerche sulla vita di fra Mariano da Firenze*, in *Studi Francescani*, serie III<sup>a</sup>, II (1930), p. 61 conferma la sua presenza a S. Vivaldo nel 1515 e alle pp. 57-58 rileva le oscillazioni del Ghilardi a questo proposito.

che nel 1510 era nel convento di Empoli, nel 1513 in quello dell'Osservanza di Siena<sup>60</sup> (dove, per le ragioni che abbiamo indicato, non poteva essere ignorata l'impresa sanvivaldina) e che nel 1516 era a Roma dove, praticando la corte pontificia, frequentata dai fiorentini, potrebbe anche aver favorito la concessione delle indulgenze di Leone X<sup>61</sup>. Sappiamo ancora che quasi tutte le opere di fra Mariano che contengono la Vita del beato Vivaldo risalgono agli anni in cui si andava edificando la nostra "Gerusalemme"<sup>62</sup>.

Da tutte queste coincidenze non è difficile dedurre che la tradizione che vuole il luogo e lo stesso Vivaldo appartenuti da secoli al Terz'Ordine francescano e che abbiamo visto risalire a lui e al periodo della fondazione gerosolimitana, sia stata quanto meno ridefinita proprio allora, con l'occhio rivolto al nascente complesso tommasiano, da questo grande celebratore del proprio Ordine<sup>63</sup>. Un'operazione che, mediante l' "arruolamento" all'Ordine stesso del santo eponimo, si richiamava ai principi che avevano ispirato la "trovata" (come la chiama Cardini<sup>64</sup>) del confratello Tommaso (e che Mariano doveva conoscere per essere convissuto con lui nel convento di S. Salvatore al Monte di Firenze dal 1498 al 1503-1504<sup>65</sup>) e cioè: da un lato, inserire – con un procedimento di ripresa-obliterazione, tipico della organizzazione cristiana dello spazio sacro – la nuova proposta della "Gerusalemme" traslata sul ceppo di una antica tradizione radicata nelle popolazioni della Valdelsa e dei territori limitrofi; dall'altro lato, valorizzare, in nome della devozione a Gerusalemme, la nuova presenza francescana a San Vivaldo, sovrapponendola al vecchio culto che forse stava declinando e che ora veniva ricollegato alla fondazione tommasiana.

Dei 34 "loci" leonini del 1516, che, come scrive Antonio Paolucci, «erano sensibilmente superiori per numero e per varietà e complessità, ai 28 che un'edizione anonima del 1514 ricorda nel Sacro Monte di Varallo Sesia», ne restano oggi soltanto 17 con una trentina di gruppi plastici, i cui caratteri, sempre secondo Paolucci, presentano molti punti di contatto con le opere di Giovanni della Robbia e di Benedetto Buglioni, ma rivelano anche la presenza di altre maestranze di livello diverso<sup>66</sup>. Anche così ridotto, tuttavia, il complesso merita ancora la massima attenzione per due buoni motivi. Intanto perché, avendo conservato sostanzialmente l'impianto originario, rappresenta, come osserva Cardini, «un documento archeologico di grande valore in sé che acquista valore ulteriore proprio in quanto può aiutarci a farci intendere che cosa fosse la Varallo originaria»<sup>67</sup>; poi perché, secondo il compianto Eugenio Battisti, costituisce, insieme alla prima fase di Varallo, «un *unicum*, non solo nella storia della devozione, ma in quella *tout court* della cultura»<sup>68</sup>.

<sup>60</sup> Cannarozzi, 1930, pp. 59-60; Papi, 1985, pp. 272-273.

<sup>61</sup> Z. Lazzeri, *Fra Mariano da Firenze. Appunti bio-bibliografico-cronologici*, in *Studi Francescani*, serie II<sup>a</sup>, 8 (1922), p. 377; F. Cardini, *Le stagioni sanvivaldine*, in *Gli abitanti immobili*, 1987, p. 22.

<sup>62</sup> Tali opere sono il *Fasciculus Chronicarum Seraphici Ordinis Minorum*, già compilato nel 1503, poi andato perduto ma che fu la fonte principale degli *Annales* del Wadding e a cui attinsero i Bollandisti; la *Brevis Chronica Provinciae Tusciae*, scritta secondo il Lazzeri fra il 1510 e il 1515, secondo il Cannarozzi «probabilmente fra il 1515 e il 1516», andata anch'essa perduta ma ampiamente utilizzata dal Pulinari nelle sue *Cronache*; il *Tractatus de Origine, Nobilitate et de Excellentia Tusciae ad fratrum Franciscum Cinum*, realizzata durante il soggiorno romano del 1516-1517. Agli anni 1521-1522 risalgono le altre due, il *Compendium Chronicarum*, sintesi aggiornata del precitato *Fasciculus* e pubblicato dai padri di Quaracchi, fra il 1904 e il 1911, in *Archivum Franciscanum Historicum* e il ricordato *Trattato del Terz'ordine...*, rimasto incompiuto e forse l'ultima delle opere di Mariano essendo l'autore morto il 20 luglio 1523 come sostiene il Cannarozzi con convincenti argomenti. Per le suddette notizie si vedano, nell'ordine: Papi, 1985, pp. 271, 286, 294, 287, 297- 298 e, sempre nell'ordine, Cannarozzi, 1930, pp. 61 e 67-71.

<sup>63</sup> Per la fama di fra Mariano, vedi Da Terrinca, 1682, pp. 208ss. Per la storia della dipendenza degli altri autori da fra Mariano e per quella della sua "fortuna", vedi Papi, 1985, pp. 280ss.

<sup>64</sup> F. Cardini, *La Gerusalemme di San Vivaldo. Un caso archeologico palestinese in Toscana*, in *Archeologia Viva*, I, n. 6, settembre 1982, p. 33.

<sup>65</sup> Papi, 1985, pp. 266, 269-270.

<sup>66</sup> Paolucci, 1976, pp. 21-22. Sui gruppi plastici si veda anche L. Lorenzi, *Le terre cotte policrome di San Vivaldo. Precisazioni in margine ad alcune sculture del complesso gerosolimitano*, in *Una "Gerusalemme" Toscana*, 2004, pp. 109-120

<sup>67</sup> F. Cardini, *Nota su San Vivaldo*, in *Terra Santa e Sacri Monti*. Atti della giornata di studio. Università Cattolica, Aula Pio XI - 25 novembre 1998, a cura di M. L. Gatti Perer, Milano 1999, p. 122.

<sup>68</sup> E. Battisti, *I presupposti culturali*, in *Gli abitanti immobili*, 1987, p. 16.







Fig. 1. San Vivaldo, Montaione.







Fig. 2. San Vivaldo, Montaione.



Fig. 3. San Vivaldo, Montaione.





Fig. 4. San Vivaldo, Montaione.



Fig. 5. San Vivaldo,  
*Cappella del Santo Sepolcro.*





Fig. 6. San Vivaldo. La chiesa.



Fig. 7. San Vivaldo. Il convento.



Fig. 8. San Vivaldo, *Cappella del pretorio di Pilato, L'incoronazione di spine.*



Fig. 9. San Vivaldo, *Cappella della casa di Anna, interno: Cristo davanti ad Anna.*



Fig. 10. San Vivaldo, *Cappella del pretorio di Pilato, L'incoronazione di spine.*





Fig. 11. San Vivaldo, *Cappella del pretorio di Pilato. L'Ecce Homo.*



Fig. 12. San Vivaldo, *Cappella dell'Andata al Calvario.*



Fig. 13. San Vivaldo, *Cappella dello spasimo di Maria.*



Fig. 14. San Vivaldo, *Cappella dell'Andata al Calvario.*



Fig. 15. San Vivaldo, *Cappella dello spasimo di Maria.*



Fig. 16. San Vivaldo, *Cappella dello spasimo di Maria.*



Fig. 17. San Vivaldo, Montaione.



## LA VIA CRUCIS DI DOBBIACO IN ALTO ADIGE

La Via Crucis di Dobbiaco venne eretta nel 1519 ed è pertanto la più antica dell'Alto Adige<sup>1</sup> e anche l'unica pre-controriformistica.

La sua ubicazione nel piccolo centro dell'Alta Pusteria, posto proprio sullo spartiacque alpino<sup>2</sup>, non è casuale e, anzi, direttamente intrecciata alla posizione geografica e alle vicende storiche del tempo.

Dobbiaco si trovava, infatti, sul percorso della Via di Alemagna<sup>3</sup> che collegava i paesi tedeschi del Centro Europa con Venezia. Il tracciato, per quanto non costantemente univoco e soggetto a variazioni locali, fu, almeno fino alla fine del Quattrocento, anche la via privilegiata percorsa dai pellegrini tedeschi che si imbarcavano per la Terra Santa dal porto della Serenissima.

Fino al 1500 il paese di Dobbiaco con gran parte della Pusteria faceva parte della contea di Gorizia. In quell'anno, alla morte senza eredi del conte Leonardo, viene annesso da Massimiliano d'Asburgo al Tirolo, trovandosi quindi, pochi anni più tardi, coinvolto nella guerra contro Venezia che tentava di rivendicare a sé i territori di pertinenza "italiana" della contea di Gorizia<sup>4</sup>, all'interno di un complesso quadro di equilibri europei.

La guerra tra Massimiliano e Venezia (1508-1516), città che, oltretutto, impediva all'Asburgo di recarsi a Roma per essere incoronato imperatore del Sacro Romano Impero a tutti gli effetti, si rivela molto impegnativa e dall'esito incerto.

Con la conquista del castello di Peutelstein nel 1511, Massimiliano riesce però a consolidare la sua presenza nell'Ampezzano e a "mettere al sicuro" la Pusteria e quindi anche Dobbiaco.

Quale ringraziamento per questa importante conquista, nel 1514 chiede e ottiene dal Papa Leone X le indulgenze per una Via Crucis da erigere a Dobbiaco.

Da un documento di Peter Santer del 1801, che riporta l'iscrizione che si trovava nella distrutta cappella di Sant'Andrea della parrocchiale di Dobbiaco<sup>5</sup>, punto di partenza della Via Crucis, ricaviamo preziose indicazioni sulla tipologia della stessa e sul tenore della bolla papale del 19 marzo 1514: la Via Crucis doveva misurare 1200 passi e raffigurare sei scene della Passione comprese tra un punto iniziale – la cappella nella chiesa parrocchiale – e un punto di arrivo, il Santo Sepolcro a Lerschach. Chi visitava questi due luoghi durante la

---

\* Ufficio Servizi Museali e Storico-Artistici del Comune di Bolzano.

<sup>1</sup> Per una visione d'insieme sulle Via Crucis e i Santi Sepolcri in Alto Adige vedi E. A. Steinmair, *Heiliggrab-Denkmäler in Südtirol. Ursprung-Geschichte-Zusammenhänge*, Brixen 1993 e anche, in modo più riassuntivo, L. Andergassen, *La chiesa del Santo Sepolcro sul Virgolo a Bolzano. Progetto architettonico e programma d'affrescatura in relazione alle Vie Crucis dell'Alto Adige*, in *Bolzano nel Seicento. Itinerario di pittura*, catalogo della mostra di Bolzano a cura di S. Spada Pintarelli, Milano 1994, pp. 51-64.

<sup>2</sup> Vi nascono la Rienza, affluente dell'Isarco e quindi, dell'Adige e la Drava che confluisce nel Danubio.

<sup>3</sup> In generale sulla Via di Alemagna cfr. E. Demo, *Traffici e mercanti lungo la strada di Germania, in 1500 circa*, catalogo della mostra di Bressanone, Milano 2000, pp. 467-471 e *A nord di Venezia. Scultura e pittura nelle vallate dolomitiche tra Gotico e Rinascimento*, catalogo della mostra di Belluno, a cura di A. M. Spiazzi, G. Galasso, R. Bernini, L. Majoli, Cinisello Balsamo 2004.

<sup>4</sup> Sull'argomento cfr. E. Egg, W. Pafundler, *Kaiser Maximilian und Tirol*, Innsbruck 1969, pp. 42-46; M. Pizzinini, *La guerra di Massimiliano I contro Venezia, in 1500 circa*, catalogo della mostra di Bressanone, Milano 2000, pp. 202-203 e soprattutto S. Cavazza, *La formazione della contea asburgica, in Divus Maximilianus. Una contea per i goriziani 1500-1619*, catalogo della mostra di Gorizia a cura di S. Cavazza, pp. 129-141.

<sup>5</sup> La cappella, che era il punto di partenza della Via Crucis, venne distrutta durante i lavori di barocchizzazione della chiesa, iniziati nel 1765. La trascrizione completa del testo si trova in Steinmair, 1993, p. 234.



settimana santa, rispettivamente il sabato santo, pentito e confessato, riceveva l'indulgenza plenaria; mentre chi si recava negli stessi giorni alle cappelle intermedie e recitava, in ginocchio, un'Ave Maria e un Padrenostro riceveva 100 giorni di indulgenza alla prima, 200 alla seconda, 300 alla terza e 400 alla quarta. L'eguale devozione riservata al *Cristo crocifisso tra i dolenti* "valeva" 1000 giorni di indulgenza.

La Via Crucis così delineata non viene però costruita da Massimiliano stesso ma, nell'anno della sua morte, il 1519, provvedono alla sua erezione i fratelli Kaspar e Christof Herbst, con le mogli, Elena Frangipane e Regina Gruber.

I fratelli Herbst, la cui ricca famiglia era originaria della Craina (attuale Slovenia), appartenevano, per quanto con diverse modalità, allo stretto entourage di Massimiliano<sup>6</sup>.

Kaspar fu, tra il resto, camerario dell'imperatore, e responsabile degli uffici amministrativi, della dogana e del giudizio di Monguelfo (che aveva sede a Dobbiaco). Era anche uomo di cultura; a lui si deve parte della stesura di una storia del matrimonio tra Massimiliano e Maria di Borgogna (1477), che, oltretutto, ne attesta la presenza al seguito dell'Asburgo nel suo viaggio in Borgogna e nelle Fiandre. Christof, invece, si distinse soprattutto come valente militare, partecipando come capitano alla guerra contro Venezia e alla presa di Peutelsstein.

La Via Crucis partiva dunque dalla cappella di Sant'Andrea. La prima stazione tuttora esistente si trova presso il cimitero parrocchiale. Entro una semplice cappelletta su colonnine è compreso un rilievo in arenaria policroma raffigurante *Pilato che si lava le mani e l'Ecce Homo* (fig. 1). Inferiormente i fratelli Herbst inginocchiati ai lati dello stemma di famiglia. La seconda scena comprende episodi diversi: sullo sfondo della porta di Gerusalemme, che reca la data 1519 e gli stemmi Frangipane, Herbst e Gruber, e, sulla destra, del Golgota con due croci già erette, si trovano centralmente Cristo che porta la croce aiutato dal Cireneo, quindi, sulla sinistra, alcune donne, un soldato con bastone, la Madonna svenuta sorretta da san Giovanni, la Veronica con il velo impresso. Sulla destra alcuni soldati sospingono i due ladroni, un uomo aiuta Cristo a sollevare la croce mediante una corda, mentre un personaggio inginocchiato tiene in mano un cesto di vimini intrecciato contenente gli strumenti per la crocifissione.

D'effetto il particolare con i due ladroni: a sinistra quello buono, con i capelli ricci e biondi; a destra quello cattivo, di esplicite fattezze turche, con grandi baffi, a ricordare che il pericolo turco era in quegli anni e in queste zone tutt'altro che accademico (fig. 2).

La scena successiva è ancora incentrata sulla caduta di Cristo sotto il peso della croce: attorno a lui si affollano soldati brutali e persone compassionevoli. Compare nuovamente il Cireneo, mentre un altro personaggio sorregge Cristo prendendolo per mano. Superiormente si ripete l'immenso dolore della Madonna, mentre la scena continua nello sfondo con i due ladroni che si avvicinano al Golgota, i soldati che stratonano Cristo per le vesti e l'erezione di altre due croci in cima alla montagna (fig. 3).

L'ultima scena, compresa in una cappella su colonnine, raffigura Cristo seduto sulla croce (*Christus in der Rast*), secondo un'iconografia diffusa nei paesi di lingua tedesca già dal XIV secolo e di grande fortuna fino a tutto l'Ottocento, almeno a livello di devozione popolare. Due sgherri preparano il braccio orizzontale della croce: uno sta praticando con un succhiello il buco per il chiodo, l'altro impugna il martello (fig. 4). Anche in questo caso la scena è affollata di personaggi: sulla sinistra i soldati si dividono la veste di Cristo, vinta ai dadi, litigando furiosamente; compare nuovamente la Madonna assistita da san Giovanni; la Maddalena alza le braccia in un gesto esplicito di dolore. Un personaggio reca la tavoletta con l'iscrizione INRI (e la data 1519). Anche in questo caso abbiamo a sinistra lo stemma Herbst e a destra quello Frangipane (con scritta dedicatoria).

Da quest'ultima cappella si sale leggermente per raggiungere l'imponente *Crocifissione*. Tre statue a tutto tondo, sempre in arenaria policroma, erano situate su tre pilastri, originariamente liberi in cima all'altura. La cappella che ora li protegge è una costruzione settecentesca (fig. 5).

<sup>6</sup> Per notizie dettagliate sui fratelli Herbst, ma anche in generale sulla Via Crucis di Dobbiaco, vedi E. Egg, *Ältester Kreuzweg Tirols in Toblach*, Bruneck 1988, in partic. pp. 11-17. Successivamente alla stesura di questo intervento, il testo di Egg, ampliato con contestualizzazioni storiche, viene tradotto e pubblicato da G. Boccher, *Dobbiaco all'alba del XVI secolo. La "via dolorosa". La prima via crucis dell'antico Tirolo*, s.l. 2006.

Da qui si raggiunge, per un sentiero in piano, la cappella del Santo Sepolcro, costruita in località Lerschach sulla cosiddetta *Viktoriabühel* – collina della vittoria – così chiamata a ricordo della vittoria conseguita dai Baiuvari sugli Slavi nel VII secolo d. C (fig. 6).

La cappella, a pianta circolare, con campaniletto, custodisce all'interno il Santo Sepolcro di Cristo. La tomba di Cristo in muratura, con arcatele a sesto leggermente ribassato su colonnine, sormontata dall'*Anastasis* (rifatta nel Novecento), è priva dell'*Engelsraum* (camera dell'angelo)<sup>7</sup> (fig. 7). Si accede pertanto direttamente all'interno tramite una porta a sesto acuto e scendendo due gradini: nel vano è esposta una statua lignea di Cristo morto, di difficile datazione (fig. 8). Nonostante i tratti arcaicizzanti, dovrebbe essere opera del XVII-XVIII secolo.

La tipologia della tomba di Cristo si allinea pertanto alla consuetudine, nella variante delle arcatele (quasi) a tutto sesto, riportata dall'*Itinerarium* di Joannes Cotovicus<sup>8</sup>.

L'interno della cappella era, al momento della costruzione, privo di decorazione pittorica. La volta era movimentata dal fitto intrecciarsi delle nervature, in un decoro squisitamente architettonico, mentre il Percorso Doloroso trovava compimento nella raffigurazione della *Deposizione dalla Croce*<sup>9</sup> eseguita dallo stesso artista cui si devono i rilievi lapidei della Via Crucis, ma, in questo caso, utilizzando come materia il più consueto legno policromo. Nel 1540, alla morte senza eredi di Christof Herbst, per sua disposizione testamentaria si provvide a dipingere tutto l'interno della cappella: le costolature della volta vennero così ad intrecciarsi con una elegante decorazione floreale (fig. 9), furono inseriti gli stemmi delle famiglie che si occuparono dell'esecuzione (in particolare Kindler e Sell), i ritratti dei committenti Christof Herbst e Regina Gruber, il ritratto del condottiero Enrico di Braunschweig e quello dell'imperatore Massimiliano, mentre nelle lunette trovarono posto gli episodi della vita di Cristo successivi alla *Crocifissione*, cioè la *Deposizione dalla Croce*, la *Discesa al limbo* (fig. 10), l'*Incontro con la Maddalena*, l'*Incontro sulla via di Emmaus*, la *Resurrezione* e il *Giudizio Universale*. Probabilmente proprio in quest'occasione il rilievo con la *Deposizione*, diventato un doppione, venne spostato nella vicina chiesa di San Silvestro/Wahlen, da cui poi passò dopo la prima guerra mondiale al museo di Regensburg. La presenza nella sua cornice dello stemma Herbst, ora perduto, rende del tutto plausibile questa ipotesi<sup>10</sup>.

La Via Crucis e la cappella del Santo Sepolcro qui descritte mostrano continui punti di contatto con le tipologie conosciute e diffuse nei primi decenni del Cinquecento<sup>11</sup>, nella disposizione del percorso, nella tipologia delle cappelle, della *Crocifissione* e del sepolcro di Cristo.

Per quanto riguarda le scelte operate nei rilievi della Passione, tranne quelle della prima cappelletta adiacente al cimitero cittadino, si nota nelle altre un'attenzione insistita verso la rappresentazione della *Caduta di Cristo*. Abbiamo per due volte Cristo oppresso dal peso materiale della Croce, mentre nell'ultima stazione, l'immagine scelta del *Christus in der Rast* rimanda al peso morale della croce stessa, con Cristo in assorta meditazione.

Pertanto, pur senza una corrispondenza dettagliata, è possibile ritenere che la Via Crucis di Dobbiaco sia influenzata dal percorso delle Sette Cadute, tipologia molto diffusa a partire dal XV secolo, ma esclusivamente nei paesi di lingua tedesca.

<sup>7</sup> Per la pianta e le misure esatte del Sepolcro cfr. Steinmair, 1993, pp. 229-232. Sui Santi Sepolcri nelle zone tedesche si veda anche D. G. Dalman, *Das Grab Christi in Deutschland*, (Studien über christliche Denkmäler), in *Neue Folge der archäologischen Studien zum christlichen Altertum und Mittelalter*, a cura di J. Ficker, 14. Heft, Leipzig 1922.

<sup>8</sup> Andergassen, 1994, p. 52.

<sup>9</sup> Sulla croce di Cristo si legge la data 1520 che può essere quindi assunta come data conclusiva dell'intera Via Crucis.

<sup>10</sup> Egg, 1988, p. 23 e ill. p. 12. Recentemente Andergassen compie un'attenta analisi stilistica del rilievo, sottolineando la novità formale della cornice architettonica, andata perduta durante la seconda guerra mondiale. Vedi L. Andergassen, *Renaissancealtäre und Epitaphien in Tirol*, Schlern-Schriften 325, Innsbruck 2007, pp. 50-52.

<sup>11</sup> Al proposito, tuttora valido rimane lo studio di E. Kramer, *Kreuzweg und Kalvarienberg. Historische und Baugeschichtliche Untersuchung*, Strassburg 1957; si veda anche A. da Zedelgem, *Saggio storico sulla devozione alla Via Crucis*, recentemente riedito a cura di A. Barbero e P. Magro, Ponzano Monferrato 2004, accompagnato da una serie di saggi introduttivi e infine *Atlante dei Sacri Monti, Calvari e Complessi devozionali europei. Atlas of Holy Mountains, Calvaries and devotional Complexes in Europe*, a cura di A. Barbero, Novara - Ponzano Monferrato 2001.



Come è noto, i Vangeli non riportano l'episodio di una o più cadute di Cristo. Solo Matteo e Marco narrano dell'aiuto prestato dal Cireneo<sup>12</sup>, da cui se ne dedusse che Cristo fosse effettivamente caduto a terra. Questo particolare trova conferma nelle notizie riportate dai pellegrini di ritorno dal viaggio in Terra Santa che raccontano di aver visto a Gerusalemme il sasso che avrebbe fatto cadere Gesù. Così, ad esempio, Ritter von Harff nel 1493 e più tardi, nel 1619, lo stesso Cotovicus<sup>13</sup>.

Si formano in questo modo percorsi dolorosi che hanno, in ognuna delle sette stazioni, la rappresentazione di una caduta di Cristo: nel torrente Cedron, sulla strada da Erode a Pilato, sulle scale del palazzo di Pilato, dopo la Flagellazione, al momento della condanna a morte, quando Cristo viene inchiodato sulla croce e quando la croce viene innalzata.

In realtà esistono molte varianti locali nella scelta degli episodi e il termine "caduta" può venire esteso a tutto il percorso anche quando la raffigurazione vera e propria è una sola.

Il numero sette, numero di per sé carico di valenze religiose e simboliche, deriva probabilmente dalle sette chiese romane della Passione, ed è adottato per la prima volta nella Via Crucis eretta a Rodi dai giovanniti.

Tornando a Dobbiaco, le stazioni sono sette se si calcola anche il sepolcro finale, le cadute sono due più una (*Christus in der Rast*), a riprova di una libera adesione a questa particolare tipologia.

Dal punto di vista strettamente iconografico, invece, è molto probabile che alla base delle scelte rappresentative dei quattro rilievi vi siano incisioni a stampa che, soprattutto tra la fine del Quattrocento e i primi due decenni del Cinquecento, costituiscono il veicolo più veloce e largamente utilizzato per la diffusione delle immagini, soprattutto nel mondo tedesco.

Innumerevoli, infatti, sono gli altari a portelle (*Flügelaltäre*) in cui gli autori, pittori e intagliatori, ripropongono immagini mediate dalle incisioni di artisti, in particolare tedeschi e fiamminghi, per le sculture degli scrigni e i rilievi o i dipinti delle ante mobili, tanto da far divenire quest'uso un modo codificato della produzione artistica del periodo.

Per i rilievi di Dobbiaco non è stato ancora riconosciuto un preciso modello a stampa. Sicuramente però possono essere chiamate in causa alcune tra le più belle serie della Passione realizzate da Albrecht Dürer.

Il *Christus in der Rast* ha un corrispondente nel frontespizio della *Piccola Passione* xilografata, eseguita tra il 1509 e il 1511, che contiene anche il preciso dettaglio dell'uomo intento a praticare con il succhiello il buco nella croce e il cesto in vimini intrecciato con gli strumenti della crocifissione (foglio con *Christo inchiodato alla croce*, fig. 11) che compaiono rispettivamente nel quarto e nel secondo rilievo di Dobbiaco. Il gesto di disperazione della Maddalena, anch'esso rappresentato nel quarto rilievo di Dobbiaco, si trova anche nella *Deposizione* della *Piccola Passione* xilografata e nel *Compianto* della *Piccola Passione* incisa (1507-1512), per quanto Dürer stesso, in questo caso, dovrebbe aver fatto riferimento a prototipi italiani, nella fattispecie donatelliani, o aver recuperato, forse, il forte linguaggio emotivo ed espressivo dei *Compianti* padani del Quattrocento.

Infine, un precedente per la Via Crucis di Dobbiaco può essere ritrovato nella famosa Via Crucis di Norimberga per la quale Adam Kraft nel 1509 scolpisce i rilievi, posti su pilastri, con le *Sette cadute*, ora conservati presso il Germanisches Nationalmuseum<sup>14</sup>(fig. 12). Queste *Sette Cadute*, riproposizione di quelle, ora perdute, eseguite dallo stesso artista a Friburgo, ebbero molta fortuna in ambiente tedesco. Si caratterizzano per le scene affollate di personaggi con forte accentuazione espressiva, così come a Dobbiaco, mentre mancano, invece, i tratti popoleschi e anche l'ambientazione architettonica e paesaggistica del corrispondente tirolese.

Sul versante storico-artistico, l'autore dei rilievi è stato identificato in Michael Parth<sup>15</sup>, artista di origine

<sup>12</sup> Matteo 27,32 e Marco 15,21.

<sup>13</sup> Kramer, 1957, pp. 17-18.

<sup>14</sup> *Atlante dei Sacri Monti...*, 2001, pp. 124-125.

<sup>15</sup> E. Egg, *Gotik in Tirol. Die Flügelaltäre*, Innsbruck 1985, p. 215; Egg, 1988; S. Castri, *Botteghe sudtirolesi attive nei domini della Serenissima: un bilancio delle ricerche in corso*, in *La scultura lignea nell'arco alpino. Storia, stili e tecniche 1450-1550*, a cura di G. Perusini, Udine 1999, pp. 133-152, in partic. pp. 141-142.

bavarese che verso il 1508-1510 apre bottega a Brunico<sup>16</sup>. Dopo il 1525, anno della guerra dei contadini che fa precipitare l'Alto Adige in una grave crisi sociale, religiosa ed economica, con conseguente rarefazione della committenza artistica, Parth sposterà la propria attività nelle montagne venete e in Friuli, con evidenti influenti fino in Carinzia<sup>17</sup>. Ciò dimostra come l'ambiente pusterese fosse ancora principalmente orientato verso i territori dell'ex-contea di Gorizia, ma anche l'impossibilità reale di trovare sbocchi in territorio tirolese, per i motivi già indicati.

Sia il periodo di attività abbastanza lungo, sia l'ampia dislocazione geografica delle opere hanno fatto sì che sotto il nome di Parth si raccolga una produzione abbastanza eterogenea, spesso con evidenti sbalzi qualitativi. Sarebbe pertanto necessario procedere ad una attenta verifica del *corpus* attributivo dell'artista, anche se i più recenti studi sulla produzione artistica tirolese dei primi due decenni del Cinquecento hanno inequivocabilmente dimostrato che al nome dell'artista/imprenditore non sempre corrisponde una produzione stilisticamente coerente. Non solo variavano i collaboratori all'interno di una stessa bottega, ma i diversi imprenditori – quelli cioè che materialmente firmavano i contratti – si avvalevano della collaborazione di artisti “liberi” sulla piazza che, più o meno contemporaneamente, potevano prestare la loro opera a botteghe diverse.

In questo modo si possono spiegare anche le molte confusioni attributive tra opere di Hans Klocker, Andre Haller e Ruprecht Potsch, ad esempio, che arrivano a mostrare, in singole parti, innegabili tangenze<sup>18</sup>. In questa prospettiva possono trovare spiegazione anche gli scarti qualitativi tra le opere attribuite alla bottega di Parth.

Nei rilievi di Dobbiaco, però, l'attribuzione a Michael Parth trova sufficienti riscontri.

L'artista, come detto di origine bavarese, manifesta, soprattutto nelle sue prime opere, un chiaro influsso dell'ambiente di provenienza (contraddistinto da una forte espressività) e, soprattutto, dell'opera dell'intagliatore Hans Leinberger.

Ciò è particolarmente evidente nelle superstiti statue per l'altare maggiore della parrocchiale di Dobbiaco, ora conservate al Museo Diocesano di Bressanone, eseguite contemporaneamente alla Via Crucis, sempre su committenza Herbst. Per quanto in cattivo stato di conservazione, nell'impostazione monumentale mitigata dall'andamento sinuoso e dinoccolato delle figure, esse possono essere agevolmente confrontate con molte statue del Leinberger e in particolare con quelle dell'altare di Moosburg, eseguito tra il 1511 e il 1514<sup>19</sup>. Tale confronto si può estendere alla *Crocifissione* della Via Crucis di Dobbiaco, dove risulta evidente l'analogia con l'altare della stessa parrocchiale e la comune derivazione da quello di Moosburg.

Nei rilievi lapidei della Via Crucis questa dipendenza è meno palese, ma non totalmente superata: nel confronto con i rilievi dell'altare di Moosburg, quelli di Dobbiaco ne sembrano la declinazione vernacolare.

Del resto la caratteristica riconosciuta di Michael Parth è la propensione ad assumere linguaggi stilistici diversi nell'intento di creare opere di “facile consumo”, immediatamente comprensibili e gradite ad un vasto pubblico: cosa che gli riesce, vista l'ampiezza della sua produzione.

I rilievi di Dobbiaco non si sottraggono a questa logica: la rissa tra la soldataglia che si contende le vesti di Cristo (IV stazione) sconfinata nel grottesco con un soldato tirato per i capelli che afferra la lunga barba del suo antagonista (fig. 13), ma, contemporaneamente, l'acutezza fisionomica dei ritratti dei due fratelli Herbst (I stazione) (fig. 14), l'attenzione per il dettaglio realistico nella descrizione delle loro corazze o nei molti inserti di cultura materiale (le corde, il cesto di vimini) sono eredi del migliore tardo-gotico locale.

<sup>16</sup> Sulla figura di Michael Parth, oltre alla bibliografia indicata nella nota precedente, si veda *A nord...*, 2004, schede da p. 354 a p. 369.

<sup>17</sup> In particolare la Via Crucis di Dobbiaco sembra aver influito direttamente su una serie di opere carinziane, in particolare sul gruppo della *Crocifissione* di St. Veit an der Glan, i cui dolenti sembrano una riproposizione dei dolenti pusteresi, e sull'*Altare della Passione* dell'abbazia di Griffen, per gli espliciti rapporti con i rilievi di Dobbiaco. Cfr. O. Demus, *Die Spätgotischen Altäre Kärntens*, Klagenfurt 1991, pp. 565-571 e 576-581.

<sup>18</sup> Sull'argomento cfr. S. Spada Pintarelli, scheda sull'altare di Rocca Pietore di R. Potsch, in *A nord...*, 2004, pp. 332-337.

<sup>19</sup> Cfr. G. Lill, *Hans Leinberger, der Bildschnitzer von Landsbut*, München 1942, figg. pp. 45ss.



L'architettura della cappella di Lerschach trova anch'essa facile collocazione all'interno della produzione di Bartlme Viertaler, architetto di Innsbruck, figlio di Andre, costruttore anche della vicina chiesa di San Silvestro/Wahlen. La volta mossata da nervature eleganti e fitomorfe viene ripetuta in molte sue chiese, soprattutto tra il secondo e il terzo decennio del Cinquecento<sup>20</sup>.

L'autore dei dipinti, invece, è di più difficile identificazione sia per la cattiva conservazione degli stessi, eseguiti "a secco" e ridotti ad uno stato quasi larvale, sia per la difficoltà nell'istituire confronti con opere analoghe e contemporanee. Come già detto, verso il 1540 la produzione pittorica nella zona è molto rarefatta, in particolare sul versante religioso.

Mentre la proposta attributiva a Nicolò da Brunico è inconsistente e probabilmente scaturita solo perché questo pittore collabora spesso alla produzione parthiana, qualche confronto stilistico si può istituire con i dipinti profani, datati 1526, della *Trinkstube* di Brunico, sorta di circolo privato per la nobiltà e la borghesia della cittadina pusterese<sup>21</sup>. Questi dipinti sono opera certa di Ulrich Springenkle, anch'esso trasferitosi, come il Parth, dalla Baviera a Brunico e interprete "popolare" del primo rinascimento tedesco, sulla falsariga di Jörg Kölderer, pittore di corte dello stesso imperatore Massimiliano<sup>22</sup>.

Il ricordo dell'imperatore perdura comunque nei dipinti di Lerschach: il ritratto dipinto che campeggia sulla sinistra dell'altare riproduce uno dei moltissimi ritratti ufficiali di Massimiliano, che del resto aveva curato in modo particolare la trasmissione della propria immagine<sup>23</sup>. È possibile che l'artista abbia ripreso qui uno dei ritratti ufficiali eseguiti da Bernhard Strigel dove Massimiliano compare con le insegne del potere (spada, scettro, globo), circondato da un manto sontuoso e con al collo il toson d'oro. La corona che indossa, formata alla base da un cerchio metallico con fiori stilizzati e conclusa superiormente da una mitra vescovile ruotata di 90°, è la corona personale degli Asburgo<sup>24</sup>(fig. 15).

<sup>20</sup> Sugli architetti Viertaler cfr. E. Egg, *Kunst in Tirol. Baukunst und Plastik*, Innsbruck 1973, p. 106-107.

<sup>21</sup> Sulla *Trinkstube* di Brunico si veda in particolare P. Egger, *Die Trinkstube in Bruneck im Haus der Apotheke von Zieglauer. Ein Kulturbild aus dem frühen 16. Jahrhundert*, Bozen 1998.

<sup>22</sup> Sullo Springenkle cfr. E. Egg, 1985, p. 218.

<sup>23</sup> Sulla questione della ritrattistica massimiliana cfr. L. Madersbacher, *Massimiliano. Una nuova immagine di sovrano?*, in *1500 circa*, 2000, pp. 368-369 e K. Schütz, *Massimiliano I: immagini e simboli della sua idea imperiale*, in *Divus Maximilianus. Una contea...*, cit., pp. 35-49.

<sup>24</sup> K. Schütz, *Divus Maximilianus. Una contea...*, cit., in partic. pp. 39-40.



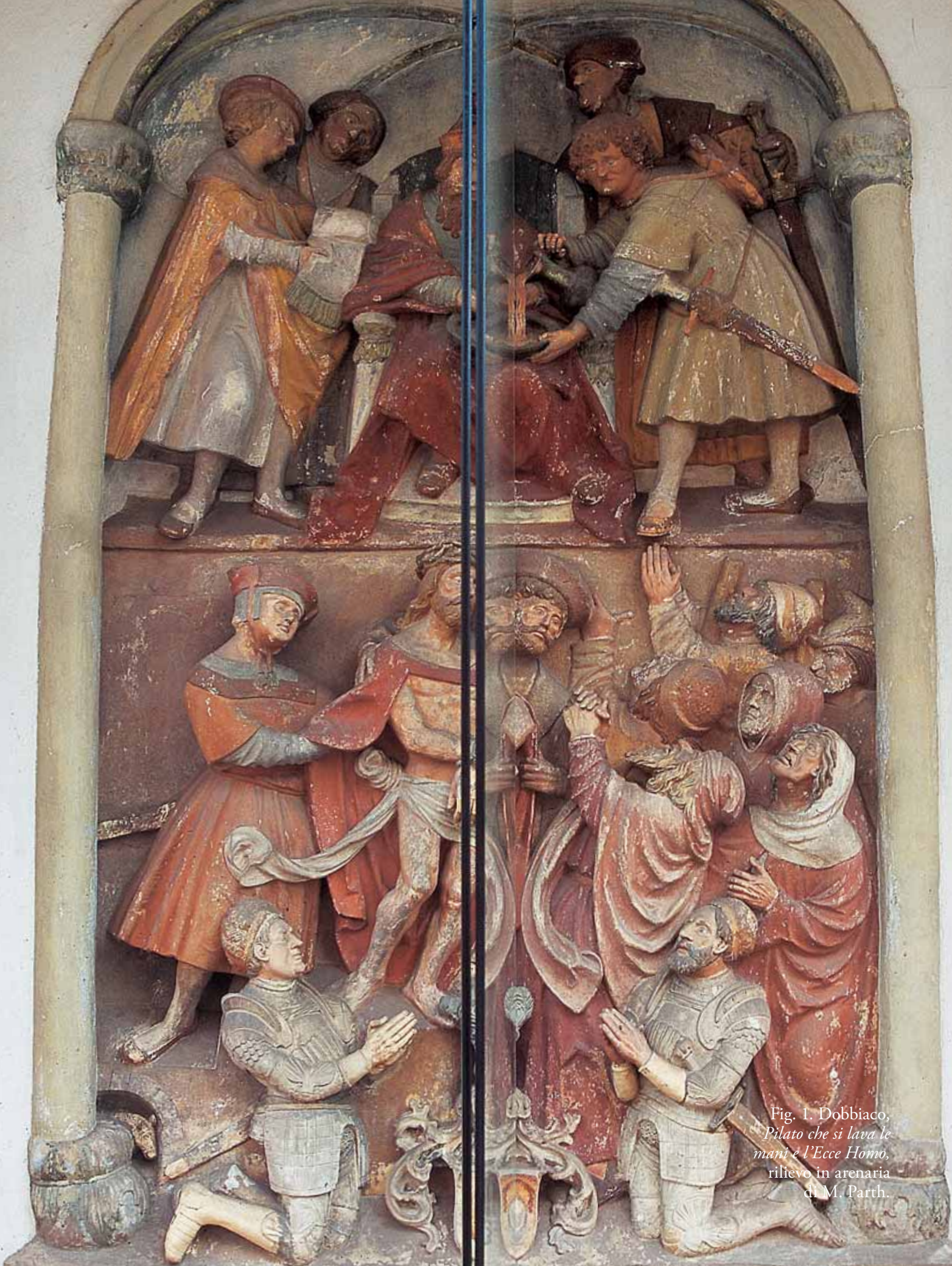


Fig. 1. Dobbiaco, Pilato che si lava le mani e l'Ecce Homo, rilievo in arenaria di M. Parth.





Fig. 2 Dobbiaco. *Cristo portacroce e Velo della Veronica*, rilievo in arenaria di M. Parth.



Fig. 3. Dobbiaco, *Cristo portacroce*, rilievo in arenaria di M. Parth.



Fig. 4. Dobbiaco,  
*Christus in der Rast*,  
rilievo in arenaria di M. Parth.



Fig. 5. Dobbiaco, *Crocifissione*,  
rilievo in arenaria di M. Parth.



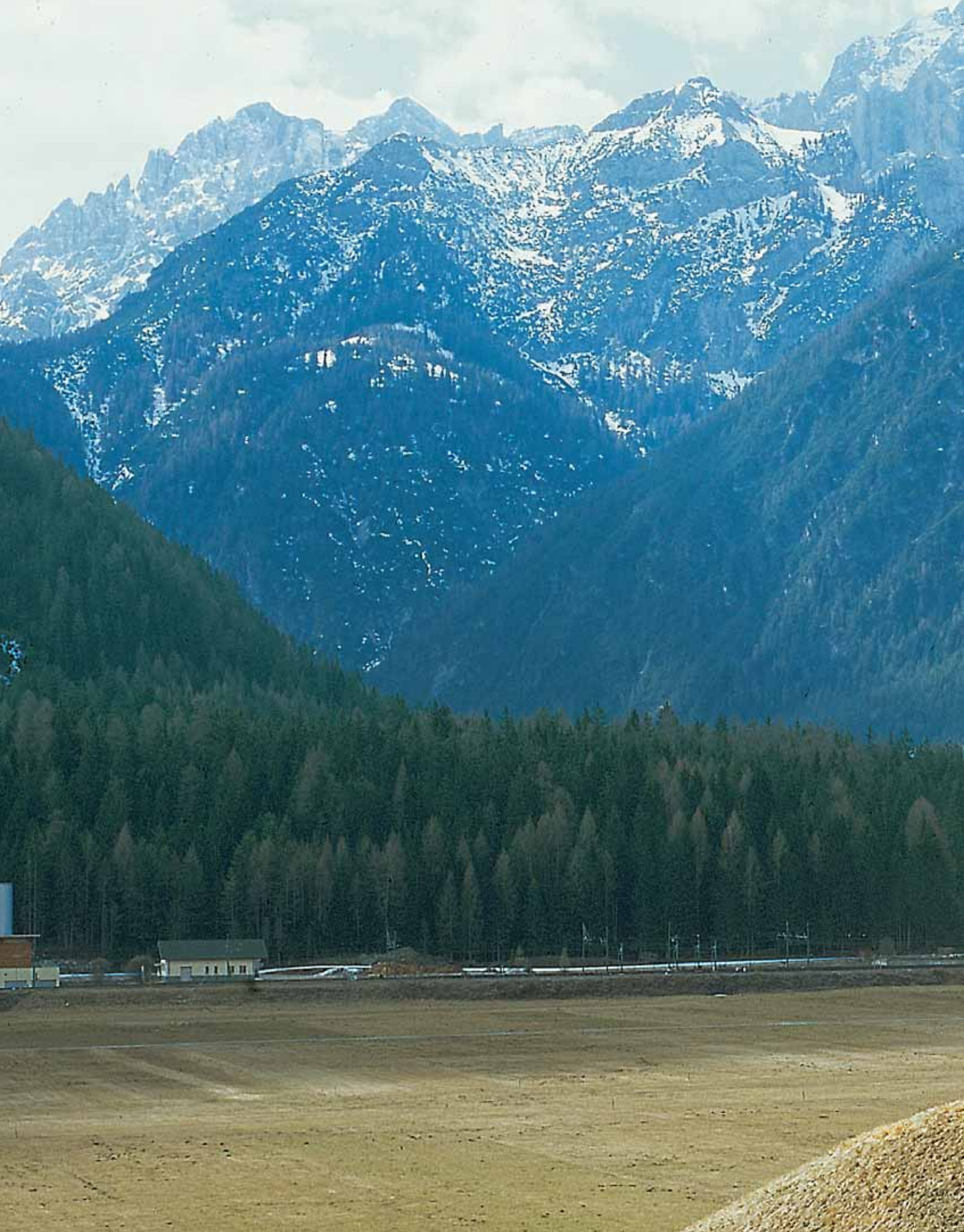






Fig. 6. Dobbiaco - Lerschach,  
*Cappella del Santo Sepolcro.*



Fig. 7. Dobbiaco - Lerschach,  
*Santo Sepolcro.*





Fig. 9. Dobbiaco - Lerschach,  
*Volta della Cappella del Santo Sepolcro.*









Fig. 8. Dobbiaco - Lerschach,  
*Cristo morto.*







Fig. 10. Dobbiaco - Lerschach,  
*Discesa di Cristo al limbo*, dipinto murale  
attr. a Ulrich Springenklee.

Fig. 11. A. Dürer, *Cristo inchiodato alla croce*,  
xilografia (da *Albrecht Dürer 1471-1528. Das gesamte graphische Werk. Druckgrafik*,  
München 1971, 2 voll., II, p. 1615).









Fig. 12. A. Krafft, *Cristo caduto*,  
Norimberga, Germanisches  
Nationalmuseum.



Fig. 13. Dobbiaco, *Christus in der Rast*,  
rilievo in arenaria di M. Parth.





Fig. 14. Dobbiaco, *Kaspar Herbst*, rilievo in arenaria di M. Parth.



Fig. 15. Dobbiaco - Lerschach, *Ritratto dell'imperatore Massimiliano d'Asburgo*, dipinto murale attr. a Ulrich Sprinckenlee.

TRA IMITATIO E SEQUELA CHRISTI

*Note sulla prima fortuna devozionale  
del Sacro Monte di Varallo*

L'analisi sul piano devozionale e spirituale dei pochi documenti diretti e indiretti attorno alle origini e ai primi decenni della *Jerusalem* di Varallo conferma la volontà, da parte dei suoi fondatori, della riproduzione topomimetica dei *loca* palestinesi, semplificati nel rispetto della narrazione evangelica, strutturati in modo adeguato per evocare i misteri della vita di Cristo, raccolti attorno al Santo Sepolcro e agli eventi della Passione e, infine, visitati provando le stesse *commotiones*, descritte in molti itinerari gerosolimitani, spesso destinati alla lettura spirituale per la pratica di un pellegrinaggio interiore o dell'anima<sup>1</sup>.

I significati religiosi della visita al Sepolcro varallese, espressi, di riflesso, nei sermoni di Bernardino Caimi, promotore del Sacro Monte valsesiano, e nella prima guida, *Questi sono li misteri che sono sopra el Monte di Varalle. Tractato de li capituli de passione fundati sopra el monte de Varalle novamente composti* del 1514, sono ormai noti e ribaditi<sup>2</sup>. Si tratta di proporre un percorso di salvezza e di grazia, reso concreto e tangibile per mezzo del "mettere i piedi nei piedi stessi di Cristo", quasi ripetendo i momenti e le espressioni di una "cerca" a Gerusalemme e, soprattutto, vivendo le varie reazioni fisiche ed emotive, sensibili e interiori, ad essa conaturate e testimoniate dagli Itinerari e dalle guide alla città santa e ai luoghi sacri della Palestina. Infine, la visita poteva anche diventare un'esperienza di certezza e di pratica della fede sul modello di san Gerolamo, che affermava: *Adorasse ubi steterunt pedes Domini pars fidei est*<sup>3</sup>.

Il Sacro Monte di Varallo ebbe una sua fortuna anche per questi aspetti di natura religiosa. Si veda il caso di un ordinato comunale di Torino del 10 settembre 1520, in cui si fa riferimento alla supplica, nella quale i frati del locale convento di S. Agostino ricordavano che l'appena defunto arcivescovo Claudio di Seyssel voleva con tanta implicazione personale (*affectu*) rinnovare la devozione alla chiesa della Madonna di Superga, di patronato della città, e per questo aveva più volte richiesto che gli agostiniani ne prendessero la cura pastorale, fiducioso che l'opera dei religiosi avrebbe garantito una *magna devotio*, come stava avvenendo in altri santuari su monti, quali Oropa, Crea, Varese<sup>4</sup>.

---

\* Studioso di Storia della vita religiosa lombardo-piemontese

<sup>1</sup> Per una scheda bibliografica recente e una sintesi efficace sul Sacro Monte di Varallo si veda il contributo di E. De Filippis, *Il Sacro Monte di Varallo Sesia. La "Nuova Gerusalemme"*, in *I Sacri Monti nella cultura religiosa e artistica del Nord Italia*, a cura di D. Tuniz, Bergamo 2005, pp. 132-149. Sui rapporti tra itinerari gerosolimitani e devozioni alle *Jerusalem* dell'Occidente, espresse nei Sacri Monti, si veda *Lo Itinerario de andare in Hyerusalem - Loca visitanda in partibus Jerusalem. Ms. G 10 – Biblioteca del Seminario Vescovile di Casale Monferrato*, a cura di P. G. Longo, Ponzano Monferrato 2007, pp. 85-139.

<sup>2</sup> Per i sermoni del Caimi, vedi C. Piana, *Il beato Bernardino Caimi da Milano. Un epigono della predicazione bernardiniana nell'ultimo Quattrocento*, in *Archivum Franciscanum Historicum*, 1971, pp. 302-336. Sulla guida del 1514 vedi *Questi sono li Misteri che sono sopra el Monte de Varalle (in una "Guida" poetica del 1514)*, a cura di S. Stefani Perrone, Borgosesia 1987.

<sup>3</sup> Mi permetto di rinviare a P. G. Longo, *Alle origini del Sacro Monte di Varallo: la proposta religiosa di Bernardino Caimi*, in *Novarien*, 14 (1984), pp. 19-98. È noto che nei suoi sermoni *de articulis fidei* il Caimi fa spesso riferimento ai *loca sancta* per confermare la verità della narrazione evangelica e degli insegnamenti della Chiesa. Diverso, invece, l'atteggiamento del frate e predicatore apostolico milanese Girolamo Castiglione, che nel suo quasi contemporaneo trattato *Fiore di Terrasanta*, composto dopo il viaggio d'Oltremare fatto nel 1486-1487 (edizioni a stampa, Roma 1491; Messina 1491; Messina 1499), nella dedica a Guglielmo Gerolamo Calegrano, osserva che al pellegrino cristiano in Terra Santa occorrono, soprattutto, fede e pazienza: la prima serve per credere che ivi siano realmente avvenuti i fatti narrati nell'Antico e nel Nuovo Testamento, «nonostante che non si trovino in quelli sacri lochi se non saxi e terra»; la seconda, per sopportare i maltrattamenti dei mussulmani (*sub voce* in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. XXII, Roma 1979, pp. 91-92); F. Cardini, *In Terra Santa. Pellegrini italiani fra Medioevo e prima età moderna*, Bologna 2002, pp. 282-284.

<sup>4</sup> L'ordinato comunale è in Archivio storico della città di Torino, Ordinati, 1520, vol. 99, fol. 21v. Una trascrizione si legge in F. Pa-



I religiosi, che prima avevano declinato l'invito, ora speravano, col beneplacito della città e con l'aiuto di Dio e delle elemosine da loro raccolte, di poter ampliare quella chiesa e diffondere il suo culto: «*quapropter proposuerunt ibidem super ipsa montana Taurini inchoare misteria Sancti Sepulchri quod ad modum sunt Varali. Igitur requirunt ut comunitas ipsa dignetur eis ipsum locum concedere*». Alla supplica la comunità cittadina rispose affermativamente.

Occorre, pertanto, tentare di capire perché l'arcivescovo di Torino volesse il rinnovamento religioso della piccola chiesa di Superga con il prendere a modello il Sepolcro varallese e perché avesse scelto gli agostiniani per la direzione spirituale del luogo sacro.

Claudio di Seyssel (1450-1520) fu tra i più rilevanti vescovi della pre-riforma tridentina o della riforma cattolica, per usare vecchie categorie storiografiche, non estraneo all'esperienza dell'umanesimo cristiano, specie di tradizione francese, e al rinnovamento della Chiesa voluto dal Concilio Lateranense V<sup>5</sup>.

L'impegno diplomatico presso la corte di Luigi XII, gli studi giuridici e l'insegnamento del diritto all'Università di Torino, alla fine del XV secolo, le traduzioni in francese di autori classici latini e greci, anche cristiani, i legami con circoli erasmiani, l'attività pastorale a Torino costituiscono tappe ed espressioni fondamentali della sua biografia.

La sua opera principale è il *De triplici statu viatoris*, un commento ad alcuni versetti di Luca, uscito per la prima volta nel 1514 e, poi, ristampato in modo variamente aggiornato nel 1514-1515, nel 1515 e nel 1518<sup>6</sup>. Esso segna anche il personale cammino di asceti, cadenzato sul calendario liturgico dei misteri della vita di Maria, madre di grazia e corredentrice della salvezza. Nel tempo individuale, poi, vissuto alla luce delle festività sacre, si riflette il più vasto senso della vita come esperienza di salvezza, *peregrinatio mortis* e *sequela Christi*, quasi con il richiamo agli insegnamenti essenziali delle *artes bene vivendi et moriendi*, non ignote alla cultura dell'umanesimo cristiano.

Il trattato, iniziato nella ricorrenza del mistero dell'Annunciazione, è, anzitutto, una riflessione personale, volta *ad evangelii textum ad moralem (quem tropologicon appellant) sensum in me ipso per singula convertere*. Il commento di tipo morale al versetto di Luca 2, 8 dà origine ad un *tractatus de pastoribus et de vero prelato*. In tutta l'opera sono evidenti la struttura e il significato dell'esistenza come cammino verso la perfezione, secondo i tradizionali tre stadi degli *incipientes*, *proficiscentes* e dei *perfecti*. I sacerdoti, e quindi i pastori d'anime, devono essere i più vicini a tale stato di perfezione ed hanno grande responsabilità perché riassumono in sé il modello della vicenda umana, del mondo e della storia.

Il Seyssel, infatti, osserva che gli ecclesiastici sono, di preferenza, esemplari dei vari stadi in cui gli uomini si collocano nel loro essere pellegrini della perfezione interiore. Essi, definiti anche Gesù e Salvatore, devono

store, *Storia della Regia Basilica e Congregazione di Superga*, Torino 1828, pp. 187-189. Si veda anche A. Telluccini, *La Real Chiesa di Superga. Ricerche storiche e documenti inediti*, in *Miscellanea di storia italiana*, III serie, t. XV, Torino 1912, pp. 32-41.

<sup>5</sup> Su Claudio di Seyssel, vedi A. Caviglia, *Claudio di Seyssel (1450 - 1520). La vita nella storia dei suoi tempi*, Torino 1928; G. Mombello, *Claude de Seyssel: un esprit modéré au service de l'expansion française*, in *Culture et pouvoir au temps de l'Humanisme et de la Renaissance. Actes du Congrès Marguerite de Savoie, Annecy, Chambéry, Turin, 29 avril - 4 mai 1974*, Genève 1978, pp. 71-119; P. G. Longo, *I «Misteri del Santo Sepolcro» sul colle di Superga presso Torino (1520): note sulla fortuna del Sacro Monte di Varallo*, in *Sacri Monti. Devozione, arte e cultura della Controriforma*, a cura di L. Vaccaro, F. Riccardi, Milano 1992, pp. 379-384; P. G. Longo, *Claudio di Seyssel e il rinnovamento della Chiesa torinese (1517-1520)*, in *Storia di Torino. II - Il basso Medioevo e la prima età moderna (1280-1536)*, a cura di R. Comba, Torino 1997, pp. 794-807; S. Meschini, *Luigi XII duca di Milano. Gli uomini e le istituzioni del primo dominio francese (1499-1512)*, Milano 2004, pp. 351-356.

<sup>6</sup> Sulle edizioni parigine curate dal Petit presso Josse Bade, cfr. *Imprimeurs et libraires parisiens du XVI siècle. Ouvrage publié d'après les manuscrits de Philippe Renouard*, Paris 1969, Tome II, pp. 129-130 e 141. Il *Tractatus de triplici statu viatoris* fu composto a Roma nella primavera del 1514 e pubblicato, come già detto, per la prima volta, a Parigi da Josse Bade, il 7 agosto successivo, all'insaputa dell'autore, con l'approvazione di Raulin, Lefèvre d'Étaples e Clichtove, per la cura editoriale di Guillaume Petit, inquisitore di Francia. L'opera, ripresa e completata dall'autore, fu edita per la quarta volta a Torino, il 20 maggio 1518, con la lettera del domenicano Guillaume Petit al Seyssel, presente in tutte le quattro edizioni finora note con datazioni diverse. Quella torinese è datata 8 dicembre 1514. La nuova edizione comprendeva l'*explicitio* al primo capitolo del Vangelo di Luca, già pubblicata nel 1514, e il successivo commento al capitolo secondo e terzo dello stesso vangelo, scritto durante i primi mesi dell'episcopato torinese. Interessante la cronologia della composizione del *De triplici*: avviato a Roma durante la festa dell'Annunciazione di Maria, il lavoro si protrasse fino alla festa dell'ottava della Immacolata Concezione del 1515. L'opera fu rivista dal domenicano torinese Gerolamo Racchia nel 1517.

imitare il Signore, facendosi *salutare Dei* e generando Cristo nel cuore dei credenti. La naturale conclusione di tale itinerario ascetico e pastorale approdava alla conformità totale al Redentore, quasi ad una *Christiformitas*, tema caro a Lefèvre d'Étaples<sup>7</sup>. Il Seyssel, nel *De triplici statu viatoris*, come si dirà, più volte aveva dichiarato che intendeva scrivere un trattato “de vita et de persona Christi”, ricavandolo dal confronto tra gli evangeli e proponendolo quale massimo modello di perfezione.

Egli, inserito nel movimento riformatore della Chiesa nei decenni prossimi all'avvio della protesta luterana, volle, soprattutto, osservare i suoi doveri pastorali con la residenza, la predicazione, la vita sacramentale e la preghiera liturgica, lo studio e la meditazione ascetica, la condivisione delle pene e dei bisogni del gregge, e con un'apologetica non controversistica e non repressiva nei confronti dei Valdesi nelle valli piemontesi. Tali comportamenti erano stati praticati dai vescovi riformatori, in gran parte regolari, nelle loro diocesi nel corso del XV secolo e avevano trovato una particolare e articolata definizione nelle riflessioni di Jean Gerson, nelle opere ascetiche e pastorali di s. Antonino di Firenze, e, più recentemente, nella predicazione di grandi religiosi francesi e nell'umanesimo cristiano soprattutto dei circoli fabbristi, di Jean Raulin (1443-1515)<sup>8</sup> e di Josse Clichtove (1472/73- 1543)<sup>9</sup>.

Ampia e diversificata risulta, comunque, la riflessione sulle fonti del pensiero e della spiritualità del Seyssel. Pur conservando nel *De triplici statu viatoris* un certo impianto dottrinale scolastico e tomistico, l'autore se ne allontana per la scelta di un commento “etologico” alla scrittura, diverso dalla teologia nominalista e astratta dei contemporanei e attinto, scrive fra Taddeo da Lione, dalla *antiqua illa Hieronimiana, Augustiniana, Ambrosiana mystica recondita*<sup>10</sup> con avversione alle *contentiones et pugnas verborum*, a vantaggio di una riflessione vitale, tra tradizione scolastica e *philosophia Christi*.

Le critiche anche personali alla corruzione della Chiesa e degli ecclesiastici, presenti nelle sue opere, si ritrovano, come detto, nei sermonari dei predicatori francesi del tempo, negli umanisti cristiani e in Amedeo Berruti, di cui era divenuto amico e che poteva aver incontrato sia a Torino, negli anni giovanili, sia a Roma, all'epoca del Lateranense V, quando si meritò l'affetto e la stima di Leone X, a cui il Seyssel aveva dedicato il *De triplici statu viatoris*, e che il papa approvò, caldeggiandone la continuazione. Forse in quell'ambiente e in quei momenti poté avere contatti con l'Oratorio del Divino Amore e con Gian Matteo Giberti, poi vescovo di Verona e noto esponente del cosiddetto evangelismo italiano<sup>11</sup>.

<sup>7</sup> Prime indicazioni su J. Lefèvre d'Étaples in *Contemporaries of Erasmus. A biographical register of the Renaissance and Reformation*, a cura di P. G. Bietenholz e T. B. Deutscher, vol. II, Toronto-Buffalo-London 1986, pp. 315-318.

<sup>8</sup> Su Jean Raulin, prete, poi benedettino e abate dell'abbazia di Cluny a Parigi, addottoratosi in teologia nel Collegio di Navarra, di cui divenne *grand-maitre*, predicatore anche di forte impatto popolare, fautore di una teologia affettiva e non solo speculativa, precursore della riforma cattolica, citato da Guillaume Petit nella lettera a Claudio di Seyssel, prefatoria al suo *Tractatus de triplici statu viatoris*, quale lettore ed estimatore della stessa opera, si veda la voce di Guy-Thomas Beduelle, *Raulin Jean*, in *Dictionnaire de spiritualité*, t. XIII, Paris 1988, pp. 154-156.

<sup>9</sup> Si veda, ad esempio J. C. Margolin, *Erasmе, Briçonnet et les débuts de la Réforme*, in *Église et vie religieuse en France au début de la Renaissance*, in *Revue d'histoire de l'église de France*, LXXVII (1991), n. 198, pp. 10-28; M. Piton, *L'idéal épiscopal selon les prédicateurs français de la fin du XV siècle et du début du XVI*, in *Revue d'histoire ecclésiastiques*, LXI (1966), pp. 77-118; 393-423; J. P. Massaut, *Josse Clichtove, l'humanisme et la réforme du clergé*, Paris 1968; G. G. Meersemann, *Il tipo ideale di parroco secondo la riforma tridentina nelle sue fonti letterarie*, in *Il Concilio di Trento e la riforma tridentina*, I, Roma 1965, pp. 27-44. Su J. Clichtove anche *Contemporaries of Erasmus...*, vol. I, 1985, pp. 317-320.

<sup>10</sup> Thadeus Lugdunensis, *Oratio funebris habita Taurini in funere Reverendissimi Domini Claudii Seyselli archiepiscopi Taurinensis in ecclesia cathedrali prima die Junii MDXX*, Augustae Taurinorum 1520, p. 5.

<sup>11</sup> Amedeo Berruti (1470-1525) conobbe il Seyssel, probabilmente, durante gli anni di studio di diritto a Torino. Vicario generale dei vescovi Domenico e Giovanni Ludovico della Rovere, curò l'edizione delle costituzioni sinodali diocesane torinesi del 1501. Fu, inoltre, vicario generale del vescovo di Vercelli, Bonifacio Ferreri e del vescovo di Bologna, Giovanni Stefano Ferreri. A Bologna, nel 1508, pubblicò un *Sermo de officio episcopi*, di particolare interesse perché in esso delineava i tratti del modello del vescovo secondo la tradizione canonistica e con citazioni dalla Sacra Scrittura, specialmente a riguardo del dovere della visita pastorale. Fu al servizio dei pontefici Giulio II e Leone X e partecipò ai lavori del Concilio Lateranense V. Come altri contemporanei, tra cui Ercole d'Azeglio, vescovo di Aosta, Giovanni Francesco della Rovere e Claudio di Seyssel, caldeggiò gli interessi della Chiesa, la sua libertà e la riforma della curia romana. Il Berruti dedicò al Seyssel un'opera significativa: *Dialogus de amicitia vera [...] de epithetis Curiae Romanae et aliorum principum [...] de curialibus*, Roma 1517. Eletto vescovo di Aosta nel 1515, morì ospite del vescovo di Ivrea, Sebastiano Ferrero, amico anche del Seyssel. Sul Berruti, vedi *Berruti Amedeo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. IX, Roma 1963, pp. 411-414.



Molte indicazioni possiamo ricavare anche dalla cerchia degli amici, dei dedicatari delle opere e degli stampatori. Nel 1514, secondo il repertorio di Philippe Renouard, da Guillaume Petit, domenicano, professore a Parigi, di aperte vedute nella sua attività censoria, confessore di Luigi XII e di Francesco I<sup>12</sup>, amico di Lefèvre d'Étaples e di Erasmo, era stata approvata e destinata alla pubblicazione, contro la volontà dell'autore, la prima stesura del *De triplici statu viatoris*. Il Petit, che risulterebbe, quindi, l'editore, aveva sottoposto lo scritto al giudizio di Lefèvre d'Étaples, del teologo Jean Raulin e di Josse Clichtove<sup>13</sup>. Esso fu pubblicato da Josse Bade, lo stesso stampatore di Lefèvre d'Étaples, di Chlichtove e dell'edizione francese dell'*Encomium moriae* di Erasmo<sup>14</sup>, promotore della politica culturale ed editoriale degli umanisti cristiani francesi anche con la diffusione di opere di spiritualità tardo medioevale, oltre che di alcuni padri della Chiesa, quali Origene e Crisostomo, Dionigi il Certosino e lo Pseudo Dionigi. Con l'amico Etienne Poncher, vescovo di Parigi e poi di Sens<sup>15</sup>, il Seyssel condivideva lo studio del diritto, l'amore per le sacre lettere e l'impegno pastorale improntato alla riforma dei vescovi, del clero, dei parroci e dei regolari, del culto divino e della vita religiosa.

Possiamo anche in modo appropriato ricordare Nicolas Bérault<sup>16</sup>, Biagio Mandronnet, Gastone de la Marthonie, Jean Standonck<sup>17</sup>, Francesco Lichetto: si tratta di uomini dotti e di spiriti religiosi che rimandano ad un ambiente culturale e spirituale di vescovi pastori e di intellettuali e religiosi riformatori. Fra questi vanno ricordati anche i vescovi Denis e Guillaume Briçonnet almeno per la scelta, comune al Seyssel, dell'ufficio pastorale episcopale e per le relazioni italiane con la monaca Arcangela Panigarola, il Circolo di S. Marta con la Confraternita dell'Eterna Sapienza a Milano e con l'Oratorio del Divino Amore a Roma<sup>18</sup>. Così, pare utile citare alcuni testi, indicativi per la loro possibile influenza o circolazione all'interno di questi gruppi, molti componenti dei quali avevano avuto rapporti diversi con il Collegio di Navarra, espressione di quella che era chiamata la *Préréforme* francese. Si tratterebbe, ad esempio, del *Quincuplex psalterium* di Lefèvre d'Étaples, dell'*Elucidarium ecclesiasticum*, da Lucien Febvre definito un libro che «ridona agli uomini di Chiesa la comprensione profonda delle preghiere e degli inni», e del *De vita et moribus sacerdotum*, entrambi del Clichtove. Quest'ultimo insiste sulla dignità del ruolo sacerdotale ed episcopale, sulla *Christiformitas*, sul valore della preghiera liturgica e della recita dell'ufficio divino, sulla meditazione biblica da porre al centro del rinnovamento ascetico e pastorale di vescovi e clero. Si trattava di uomini protetti anche dal card. Georges D'Amboise, che non era estraneo allo spirito riformatore e al cui servizio il Seyssel si trovava e il nipote del quale, Carlo II Chaumont d'Amboise, nominato nel 1500 luogotenente del ducato di Milano da Luigi XII, fu negli anni 1505 e 1508 in devoto pellegrinaggio al Sacro Monte di Varallo<sup>19</sup>. Il Seyssel aveva tratto le sue riflessioni non

<sup>12</sup> Su Guillaume Petit vedi *Contemporaries of Erasmus...*, vol. III, 1987, pp. 72-73.

<sup>13</sup> Così si legge nella lettera del Petit a Claudio di Seyssel, variamente datata, come si è detto sopra e precisamente: 10 luglio 1514 (ed. Parigi, Bade, 17 agosto 1514); 13 agosto 1514 (ed. Parigi, Bade, 1514/1515); 26 novembre 1514 (ed. Parigi, Bade, 7 luglio 1515); VI idus Decembris MDXIII (ed. Torino, Nicolaus Benedictus et Antonius Ranotus, 20 maggio 1518).

<sup>14</sup> Prime informazioni in *Contemporaries of Erasmus...*, vol. I, 1985, pp. 79-81.

<sup>15</sup> Sul Poncher, che fu cancelliere del ducato di Milano, vedi *Contemporaries of Erasmus...*, vol. III, 1987, pp. 111-112; inoltre Meschini, *Luigi XII duca di Milano...*, 2004, passim.

<sup>16</sup> Grande giurista al Parlamento di Parigi, fu il primo editore di Lucrezio in Francia, ammirato da Erasmo e in relazione con Etienne Poncher, *Contemporaries of Erasmus...*, vol. I, 1985, pp. 126-128.

<sup>17</sup> *Contemporaries of Erasmus...*, vol. III, 1987, pp. 281-282.

<sup>18</sup> Sul Briçonnet (1472-1534), allievo del Collegio di Navarra e dal 1516 vescovo di Meaux, sono ancora vivissime le splendide pagine di L. Febvre, *Idee per una ricerca di storia comparata: il caso Briçonnet*, in *Studi su Riforma e Rinascimento e altri scritti su problemi di metodo e di geografia storica*, Torino 1966, pp. 170-186; inoltre, *Contemporaries of Erasmus...*, vol. I, 1985, pp. 198-199; M. Veissiere, *Guillaume Briçonnet et les courants spirituels italiens au début du XVI siècle*, in *Echanges religieux entre la France et l'Italie du Moyen Age à l'époque moderne*, di M. Maccarrone e A. Vauchez, Genève 1987, pp. 215-228; J. M. Matz, *La «Vie» en français de la bienheureuse Véronique de Binasco (+ 1497)*. *Sainteté, politique et dévotion au temps des guerres d'Italie*, in *Mélanges de l'école française de Rome - Moyen Age*, t. 109 (1997), pp. 603-627; C. Marcora, *Il Cardinal Ippolito d'Este Arcivescovo di Milano (1497-1519)*, in *Memorie storiche della diocesi di Milano*, V (1958), pp. 425-455. Il Febvre scriveva a proposito del Briçonnet: «Anch'egli volle essere insieme riformatore ecclesiastico, conservatore della gerarchia, evangelista [sic] istruito, ma capace di mettere alla portata di tutti il proprio sapere, e inoltre un organizzatore della carità cristiana e un raccoglitore di cristiani d'eccezione. Non potrei dire in una parola, con un nome solo, un Gian Matteo Giberti francese?» (p. 183).

<sup>19</sup> Meschini, *Luigi XII duca di Milano...*, p. 94, nota 105.

solo dalla sacre scritture, ma anche da alcune correnti della spiritualità medioevale, che facevano capo a Suso, Lullo e ad altri, autori noti e studiati anche dai personaggi sopra ricordati. La presenza a Roma, ai tempi del Lateranense V, gli favori, lo si è detto, le relazioni con Leone X, Egidio da Viterbo, generale degli agostiniani, i cardinali Giustiniani e Querini, elementi del *Libellus ad Leonem X* dei quali sono presenti nella riflessione pastorale del nostro.

Alla fine della lunga meditazione sul *De triplici statu viatoris* il Seyssel si proponeva, come già accennato, l'elaborazione di un trattato *sub compendio*, in base ad una lettura sinottica dei vangeli, che, seguendo le sue dichiarazioni, si potrebbe intitolare *de statu perfectionis secundum vitam et gesta personae Christi, quale typus omnium perfectorum*. Si legge, infatti:

Verum cum in ipsa Christi persona perfectorum omnium typum constituerimus, quaecumque in omni vita ab eo, vel cum eo, aut in eum gesta dictaque fuere, omnia ad perfectionis statum pertinere non est ambiguum. Quippe cum ad hoc maxime humanam carnem sumpserit, ut perfectionis semitam verbo atque exemplo demonstraret sicuti alio loco in superioribus est ostensum, ex ipsius igitur vita gestisque hunc perfectionis statum copiosius describere (si ocium et facultas dabitur) constituimus, non eodem tamen stilo, neque ea copia et diligentia, qua in superioribus tractatibus evangelicae historiae explanationem sumus prosecuti. Neque enim aetas longaeva tanto operis satis esset, sed ex omnium evangelistarum narratione sub compendio singulas Christi actiones perstringentes ad hunc sensum qua poterimus brevitate convertemus, si dignos nos ipse iudicaverit, qui eius imperceptibilia opera perscrutemur, eius intemeratae Matris precibus et meritis, cui opus hoc universum ab initio dicavimus et nunc in calce acceptum ferimus; quae et hoc ipso die qui est ab eius conceptionis celebritate octavus immaculatum et omni ex parte candidum, purum, mundumque templum atque habitaculum eiusdem filii sui decantavimus, cui cum Patre et Spiritu Sancto in trinitate perfecta decus et laus, honor et gloria in saecula saeculorum<sup>20</sup>.

L'opera non fu scritta, ma, come disse il frate agostiniano Taddeo da Lione nell'orazione funebre del 1520, «*sibi conscius vivere igitur illi Christus erat et mori lucrum... docuit nos tantum iste vir eam que est omnium difficillimum bene moriendi scilicet artem, sed prius docuerat bene vivere nedum verbo, sed exemplo*»<sup>21</sup>. Anche il progettato compendio può, per certi versi, risentire della fama spirituale raggiunta dal Sacro Monte di Varallo, che, nel 1520, anno attorno al quale tradizionalmente viene datata la cappella del Monte Calvario di Gaudenzio Ferrari, doveva registrare un significativo sviluppo nella ricostruzione dei *loca sancta* di Jerusalem, che dall'artista valesiano sarà sempre più declinato in senso teatrale e narrativo.

Il 1520 per Varallo è una data importante: il 18 febbraio, il padre Francesco Lichetto datava, dal convento dei francescani osservanti di Milano, la concessione di un'indulgenza, ottenuta da Leone X, per i pellegrini al Sacro Monte ai fini anche di aumentare il gettito delle elemosine per la sua fabbrica. Essa segue ad una visita del frate, fatta a *sacratissima loca Montis Varalli quibus Dominicae passionis memoranda mysteria representantur*. Il Lichetto era un famoso teologo, studioso delle opere di Duns Scoto e godeva la stima di Leone X, anche perché era impegnato nella riforma dell'ordine francescano nella sua qualità di ministro generale, eletto a tale carica nel Capitolo generale di Lione del 1518, «quando l'Ordine era istituzionalmente nelle mani degli Osservanti»<sup>22</sup>. Dopo la nascita dei riformati stabilita dalle bolle del maggio-giugno 1517, il 21 febbraio era stato inviato dal pontefice in Francia per dirigere il capitolo dei francescani a Bordeaux: ciò avvenne nel giorno della Pentecoste. Passò, poi, a Parigi per rinnovare gli studi nei conventi dei minori della città e, quindi, si recò in Germania, ove, ormai, si stava diffondendo

<sup>20</sup> *Tractatus de triplici statu viatoris ex tribus Lucae capitibus per amplissimum antistitem Claudium Seysellum Sabaudiensem, tunc episcopum Massiliensem nunc Archiepiscopum Taurinenensem...*, Taurini, Nicolaus Benedictus et Antonius Ranotus chalcographi typis aereis cudebant, anno ab virginei partu unigena MDXVIII, mense maii XX, fol. CCXII r.

<sup>21</sup> Thadeus Lugdunensis, *Oratio funebris...*, 1520, fol. 4r.

<sup>22</sup> G. G. Merlo, *Nel nome di San Francesco*, Milano 2003, p. 384.



la riforma luterana. Morì a Budapest nel novembre del 1520. Si scrive che il religioso invitava insistentemente i suoi confratelli alla meditazione della passione di Cristo<sup>23</sup>.

Egli, dunque, alla fine di febbraio del 1520 fu in visita ai misteri del Santo Sepolcro sul monte di Varallo, che, in sostanza, secondo la bolla citata, coincidevano con quelli avanti, durante e dopo la Passione, resa così centrale nel sistema varallesi quale allora si andava configurando, come, del resto, conferma Nicolò Pacediano, ricordando che, sempre nel 1518, si era recato al Sacro Monte di Varallo «*ubi est imago loci in qua Christus tormenta et mortem sustinuit, cum statuis pene vivis et sacellis opportune dispositis*»<sup>24</sup>.

Nel marzo del 1520 il Lichetto fu a Saluzzo per dirigere il capitolo provinciale in S. Bernardino, secondo quanto riferito da Giovanni Andrea di Castellar<sup>25</sup>. Si potrebbe pensare che tra Varallo e Saluzzo si fosse fermato a Torino e avesse incontrato il Seyssel, che, peraltro, morirà il 30 maggio successivo.

Tra i due vi era stima e amicizia. L'arcivescovo aveva sottoposto il suo *De Divina providentia* alla lettura e alle correzioni del francescano. L'opera era stata scritta nel 1518 e venne stampata a Parigi nel 1520, con una lettera prefatoria dello stesso ministro generale, datata da Brescia due anni prima, in cui definiva il Seyssel: «*episcoporum decus ac divinarum et humanarum rerum speculator*»<sup>26</sup>.

Certo il loro legame non sarebbe stato solo di studio, ma anche di vita spirituale e di asceti. Lo scritto *de vita et gestis Christi*, quindi, avrebbe potuto trovare un suo referente di immaginario concreto e popolare con la ricostruzione a Superga dei *misteria S. Sepulchri quem ad modum sunt Varalli*<sup>27</sup>.

La scelta, poi, dell'ordine agostiniano era dovuta ad una particolare predilezione dell'arcivescovo per quei religiosi, tanto che la sua orazione funebre venne recitata da fra Taddeo da Lione, monaco agostiniano del convento di S. Croce di Torino, il quale l'aveva assistito sul letto di morte.

Del resto, la devozione alla passione di Cristo, la meditazione metodica su di essa, la sua elaborazione nelle diverse forme ascetiche, spirituali e mistiche, tra XIV e XVI secolo, sono prerogative non solo dei francescani e degli osservanti, ma dei domenicani e degli agostiniani, dei quali si conoscono i contatti con la *devotio moderna*. Lo stesso citatissimo *Zardino de oratione*, composto nel 1454 e pubblicato a Venezia nel 1494, al quale, accanto alle pseudo-bonaventuriane *Meditationes vitae Christi*, si fa spesso riferimento, quali esempi particolarmente efficaci della meditazione e della costruzione dell'immaginario attorno ai luoghi e ai misteri della passione, risalirebbe all'ambiente della *devotio moderna* veneta e, come ha fatto notare Guido Gentile, ad altri testi, quali la *Forma orationis et meditationis* di Ludovico Barbo, dettata nel 1440 per la congregazione di

<sup>23</sup> Sul Lichetto, L. Wadding, *Annales ordinis minorum*, vol. XVI, Firenze 1933, pp. 100ss.; C. Piana, *Gli statuti per la riforma dello studio di Parigi (c. 1520) e statuti posteriori*, in *Archivum Franciscanum Historicum*, 1959, pp. 292ss.; G. G. Merlo, *Nel nome di San Francesco...*, 2003, pp. 374-384. Nel 1518 il Lichetto aveva curato l'edizione degli statuti del capitolo generale dei francescani, tenutosi a Lione, nel convento di S. Bonaventura, il primo di luglio 1518 (cfr. B. Moreau, *Inventaire chronologique des éditions parisiennes du XVI siècle d'après les manuscrits de P. Renuard*, Paris 1977, vol. II). L'indulgenza del 1520 fu concessa dal pontefice anche quale ricompensa all'ordine francescano per il suo impegno nella predicazione delle indulgenze e nella richiesta di sovvenzioni per la fabbrica di san Pietro. Va notata l'identificazione dei *loca* varallesi con i *misteri* della passione.

<sup>24</sup> E. Villata e S. Baiocco, *Gaudenzio Ferrari. Un avvio e un percorso*, Torino 2004, p. 79, n. 4.

<sup>25</sup> V. Promis, *Memoriale di Gio. Andrea Saluzzo di Castellar dal 1482 al 1528*, in *Miscellanea di storia italiana*, t. 8, Torino 1869, p. 577.

<sup>26</sup> *Claudii Seysselli Archiepiscopi Taurinensis de Divina Providentia tractatus*, Parigi, apud Reginaldum Chauldière, 1520. Sulle opere teologiche e morali del Seyssel vedi D. Bertetto, *Claudio di Seyssel ed il "Tractatus de Triplici statu viatoris". Un maestro di vita spirituale e pastorale all'inizio del '500*, in *Salesianum*, V (1943), pp. 116-156; R. Cegna, *Fede ed etica valdese nel '400*, Torino 1982, pp. 76-116; Id., *L'Ussitismo piemontese nel '400*, in *Rivista di storia e letteratura religiosa*, VII (1971), pp. 21ss.; Id., *Il "Tractatus de divina providentia" di Claudio di Seyssel*, in *Rivista di storia e letteratura religiosa*, I (1965), pp. 109-116; inoltre, Caviglia, *Claudio di Seyssel...*, 1928, pp. 453-458.

<sup>27</sup> Si ricordi che la *Jerusalem* di Varallo dopo la metà del XVI secolo viene identificata come *nova Jerusalem*, che *vitam summosque labores atque Redemptoris singula gesta refert*, come recita l'iscrizione posta sulla porta d'ingresso, risalente attorno al 1566 su progetto di Galeazzo Alessi, al quale era stato affidato il compito di una radicale ristrutturazione urbanistica, architettonica e logistica delle cappelle del Sacro Monte, che lui delineò nel cosiddetto *Libro dei Misteri*. I *Misteri* varallesi, poi, già fin dalle origini non avevano solo un significato di riferimento ai *loca sacra*, ma anche alla narrazione della Redenzione, essendo essi identificati con i "capituli de Passione" dalla prima guida del 1514. Al riguardo dei significati dei termini "misteri" e "capituli" nel contesto del primitivo Sacro Monte, mi permetto di rinviare a P. G. Longo, *"Hi Loco visitando": temi e forme del pellegrinaggio ai Misteri del Monte de Varalle nella Guida del 1514*, in *Questi sono li Misteri...*, 1987, pp. 119 e, soprattutto, agli studi di Guido Gentile, citati di seguito.

S. Giustina. Ancora lo studioso osserva «che simili modelli contemplativi giungono ad improntare l'iconografia degli affreschi della chiesa dell'Incoronata a Milano»<sup>28</sup>.

Al riguardo, sarà utile ricordare che presso la biblioteca del Seminario di Casale Monferrato è conservato un manoscritto, proveniente dallo stesso convento dell'Incoronata di Milano degli eremitani di S. Agostino o della congregazione lombarda dell'osservanza agostiniana, forse già passato nel convento di Casale del medesimo ordine magari ad opera del priore, l'agostiniano casalese Fulgenzio Alghisi (1611-1683), epitomatore di memorie storiche del Monferrato e cronista della congregazione lombarda degli agostiniani, di cui era definitore generale<sup>29</sup>. Anche per volontà del marchese Guglielmo VIII Paleologo e del fratello card. Teodoro tali religiosi si insediarono nella capitale del Monferrato dal 9 luglio 1476 nel convento di S. Croce.

Il manoscritto reca un ex libris: «Sanctae Mariae Incoronatae Mediolani ad usum fratris Georgii de Mediolano» e comprende i seguenti testi:

1) *Incipit prohemium super meditationibus Passionis Domini Nostri Jesu Christi ubi Christi miles hortatur ad ipsius amorem Domini et ipsius beneficia continue retinenda et recolenda precipue ad meditandam ipsius sanctissimam passionem* (foll. 1r-98r). Sono le *Meditationes Passionis Jesu Christi*, attribuibili al francescano osservante fra Pietro Arrivabene da Canneto, stampate anonime per la prima volta, forse, a Milano, nel 1488, con i tipi di Leonardo Pachel e, forse, insieme all'*Imitazione di Cristo*, come rivelerebbe un esemplare della biblioteca universitaria di Padova, già appartenente alla biblioteca di S. Spirito di Feltre. L'opera ebbe, poi, una traduzione italiana a stampa, curata dallo stesso Arrivabene, a Mantova, nel 1511, e dedicata a suor Chiara da Montefeltro. Se i due testi coincidessero, si tratterebbe, secondo il Cenci, della raccolta del materiale che, almeno per quarant'anni, il francescano aveva predicato in diverse parti d'Italia, il venerdì santo. Nello stesso periodo ci furono molte edizioni delle *Meditationes vitae Christi* di fra Giovanni de Caulibus, ma queste differiscono dalle precedenti perché non sviluppano i momenti della passione di Cristo secondo le sette ore canoniche. L'Arrivabene, oltre alle sue relazioni con i Gonzaga, secondo il citato Cenci sarebbe stato in Terra Santa tra il 1481 e il 1483, insieme al fratello fra Paolo eletto guardiano del Monte Sion nel capitolo generale di Ferrara del 1481<sup>30</sup>. Segue (foll. 98r-99r) un breve testo dal titolo: *Sermo Sancti Johannis Grisostomi*, da me non ancora identificato.

2) *Infrascripta sunt loca sancta visitanda in partibus Jerusalem et sciendum est ubicumque invenitur signum crucis in presenti scriptura ibi stat indulgentia plenaria omnibus vere penitentibus et confessis. Ceterisque locis ubi non est crux est indulgentia VII annorum et septem quarantenarum et quadraginta dierum* (fol. 103r-107v): si tratta di un copioso elenco di *loca sancta* da visitare a Gerusalemme, nella Palestina, in Egitto, etc. Seguono (foll. 109r-111v) le preci da recitarsi dal sacerdote quando si lava le mani e quando indossa gli abiti per la celebrazione della messa e alcune *orationes* prima e dopo la comunione. Se ne veda ora la pubblicazione in *Lo Itinerario de andare in Hyerusalem – Loca visitanda in partibus Jerusalem. Ms. G 10 – Biblioteca del Seminario Vescovile di Casale Monferrato*, a cura di P. G. Longo, Ponzano Monferrato 2007, pp. 207-216.

3) *Incipit devotus tractatus sive liber floscolorum doctrine vite spiritualis et primo tabula in eum* (fol. 112r)... *Explicit liber quartus et ultimus de Sacramento altaris et per consequens totus liber devotus et spiritualis editus a domino Johanne Gersenii olim cancelario Parisiensi. Amen* (fol. 236v). Si tratta dell'*Imitazione di Cristo* nei suoi quattro trattati.

<sup>28</sup> G. Gentile, *Le fonti dell'immaginario del Sacro Monte di Varallo tra letteratura francescana e memorie di terra Santa*, in *Terra santa e sacri monti*. Atti della giornata di studio - Università Cattolica, Aula Pio IX - 25 novembre 1998, a cura di M. L. Gatti Perer, Milano 1999, pp. 45. Inoltre, G. Gentile, *Da Bernardino Caimi a Gaudenzio Ferrari. Immaginario e regia del Sacro Monte*, in *L'immagine e l'immaginario al Sacro Monte di Varallo*, in *De Valle Sicida*, VII (1996), pp. 207-297, soprattutto pp. 212-230.

<sup>29</sup> Attualmente si trova nella Biblioteca del Seminario di Casale con segnatura G. 10. Ringrazio don A. Giganti per avermi facilitato la consultazione del manoscritto.

<sup>30</sup> C. Cenci, *Frà Pietro Arrivabene da Canneto e la sua attività letteraria*, in *Archivum Franciscanum Historicum*, 1968, pp. 19ss.



4) *Jhesus Marie Augustinus - Questo si è lo itinerario de andare in Hierusalem* (foll. 239r - 272r): descrizione di un viaggio in Terra Santa, avvenuto nel 1469, partendo da Venezia. Il testo è stato edito da A. Cornagliotti, *Questo si è lo itinerario de andare in Hyerusalem: testimonianza quattrocentesca dal ms. G 10 del Seminario Vescovile di Casale*, in *La parola del testo*, VI (2002), 2, pp. 309-357 e in *Lo Itinerario de andare in Hyerusalem*, cit., pp. 151-203.

Nell' "itinerario" di Casale sono espresse molte delle *commotiones* provate e da provarsi dai pellegrini o dai lettori, questi ultimi attraverso il viaggio mentale ai *loca sancta* fatto con la guida di quel testo, dove, a volte, ricorrono delle rime tra frasi o sintagmi, fors'anche citazioni da laudi, per facilitare la memorizzazione di alcuni sentimenti, pensieri, affetti e gesti ivi manifestati e per coinvolgere direttamente il lettore, che deve entrare con i protagonisti dei misteri e *con li divoti pelegrini ne la nostra processione*<sup>31</sup>.

Ecco le emozioni nell'appressarsi a Gerusalemme (fol. 247r - 248v):

Circha la sera venemo a Jerusalem; fora de la cita dismantamo de li asini e, pagato il nolo de essi asini, chi calzadi, chi descalzi, con divotione, oratione et psalmi, nec non con sospiri et lacrime intramo ne la sancta citade de Jerusalem. O anima, che dexidere gustare di questa peregrinatione, pensa che il tuo Redentore intra in questa città sopra una vile asinela senza sella e freno. Vixitamo la faciada dil templo dil S. Sepolcro e una preda en in mezo dil sagrato e nela qualle il Signor, quando andava ala passione con la croxe in spala, sopra essa se attriga [?] pensando tuti li misteri dila passione sua. Molte lacrime, grandi sospiri e lamenti se feceno in esso loco; poi mirando il loco di Calvaria con memoria de la passione andamo a uno hospitale li vicino a uno trato de mano. Qua se alogiamo con grandi incomodate, necessitade, puza e bruteza; lì stetemo infina il lune. Cercha ora di nona visitamo li lochi soprascripti e, fata la debita oratione e reverentia, venemo alo loco doe Christo aparse ale Marie e li disse: *Avete*. Poy venemo ala ecclexia de sancto Jacobo mazore doe ello foy martirizzato ne la qualle en indulgentia plenaria. Venemo anche a la caxa de Caifax doe en edificata la eclexia dil S. Salvatore. Sopra lo altare maiore en la preda fo posta avante il Sepulcro dil Signore. O anima peccatrice, qua te prepara a lacrime gitare, ben seray dura se qua no creparay. Spezete core, che più no posso portare qua il meo Redemptore, in modo di latro o saxino o grande malfattore ligato, con dispecta compagnia, avante a il scelerato, superbo homo maligno fo presentato, il delicato volto li fo spudezato, li risplendenti ogij li sono inbindati, dele soe preziose veste ello foy spoliato, battiture molte ello sostenete, despresiato asay, nel capo percoso, da lo apostolo Petro tre volte renegato. O tu che legi, qua si fa dimora, e quello che con la bocha dice, ne la mente pensa, che al tuo creatore compassione averay e senza merito no pasaray. Qua en indulgentia plenaria....

A proposito del Santo Sepolcro: (foll. 252v-253v):

Lì en il Sancta sanctorum, il loco divoto sopra tuti li divoti, il degnissimo tempio dil Sancto Sepulcro. O anima che qua desideri entrare senza lacrime no li andare, preparate, preparate: qua en la fonte de le lacrime, qua è la caxa de sospiri e guay. Questo en uno loco de dolore e grameza. Questo è habitaculo de merore e tristezza. Apri tute le closure che aqua reteneno. Non sia vena che qua non dicora a compassione dil tuo Redemptore, lava la croce, lava il sepulcro dil tuo creatore. Qua troverai una capela doe Cristo fo incarcerato con le mane ligate, tristo e afflito, stanco e tuto insanguinato, tanto in essa stete la cava per plantare la Sancta Croce fo preparata. Poi ascenderay XXII scalini. Il monte de Calvaria tu lì trovarai; ivi fo plantato il sancto confanone, che a tute le anime iuste dona redemptione. Qua una mesa in reverentia de la passione dil Signore celebramo. + Una capella dove fo gitade le sorte de la vestimenta dil Signore; una preda a lo entrare di la porta del templo sopra la qualle

<sup>31</sup> Si veda, ad esempio, nei passi qui citati: «Spezate core / che più non posso portare / qua il meo Redentore; al tuo creatore compassione averay / o senza merito no pasaray; il sancto confanone / che a tute le anime iuste dona redemptione; se tu li voy entrare, / in terra te convene gitare / et anche il tuo chore umiliare; il capo smaniando / nel buco dil sancto confanone ficando», etc.

il Signore fo lavato, onto e ne lo lenzolo cusito per riponere ne lo S. Sepulcro. + In mezo il templo son tre celete in una clausura; nela prima entre per uno piccolo usgio; in essa en una preda sopra la qualle stava lo angello aparse ale Marie andaveno per ongere il santo corpo e dise: *Non est hic, surrexit*, etc. Ne la seconda se entra per uno abaso e stretto buso che se tu li voy intrare, in terra te convene gitare et anche il tuo chore humiliare. Qua en il S. Sepulcro doe il corpo sanctissimo fo riponuto et ivi glorioso resuscitato: loco degnissimo e de ognia devotione. + Qua doe mese celebramo con lachrime, suspirii e per nostri peccati remissione. [...] (fol. 261r) Non te incresca, anima divota, di novo revisitare li Sancti Misterii. Acompagnite con la lacrimosa Madona, le piangiolente Marie, il doloroso dilecto discepolo, la afficta Madalena e con li divoti pelegriini intra ne la nostra processione.

(fol. 264r-265r) La terza volta intramo ne lo templo dil Sancto Sepulcro, visitamo li santissimi misterii, consu-mando tuta la nocte in sina alo matutino con psalmi ymni e oratione, poy cantando lo sancto offitio, celebrate con lacrime le devote messe pur perseverando in oratione in sina a terza. Vene li cani renegati cridando: Ensiti fora, fora, peregrini. Alde, alde, odi, oldi cridi, pianti, lamenti, suspiri. Qualle matre acompagnato alo sepolcro lo unico fiolo o qualle spossa lo dilecto suo spoxo inebriata di dolore da lo sepulcro no se po partire, cossì li divoti pelegriini da angonia infuriati e inapziti, il capo smaniando, nel buco dil sancto confanone ficando, chi nel Sancto Sepulcro entrando, chi li sancti altri misterii abrazando, baxando e con lacrime lavando, di dolore acecati no sapevemo la porta di lo sancto di li sancti trovare. O Nicodemo, o Joxefo, o Johanne, Martha, o Madalena, o voy altre Marie che con la ansiata matre il pretioxo tesauo sopra tuti li tesauri ne lo sepulcro acompagnasti, como da qua levare ve podiste chi lo core no vi crepasse? Perdoname Madona, perdoname afficta, che a lo tuo dolore con passione dignamente non te compatisco; per parte de experientia ben lo penso, ma con dolore no lo sento. Lo crido de Saracini en grandio; con impeto, con bastoni e con grande furore tuti dil sancto templo tirati, conducti ne lo Sancto sacrato, ingenogiate baxando le Sancte petre, con lo capo inclinato, suspiri e lacrime asay, revisitando per la via li sancti lochi, retornamo a lo Sancto monte...

In conclusione (fol. 271r-v):

O anima, che a questa peragrinatione dexideri andare, senza lacrime non li intrare. Preparete: qua en la fonte, qua en la caja de li suspiri e guay. Questo en il loco di dolore, tristezza e merore e de ognia grameza. Apre le clausure che l'aqua reteneno. Non sia vena che qua non dicora a compassione dil tuo Redemptore; lava la croce, lava il Sepulcro, lava tuti li misterii dil tuo Signore. Preparete a patientia, fatighe, persecutione, pericoli, afflictione, necessitate, spexe e guay asay. Ma pensa che tute sono corone e però non te refredare. Core con velocità, spera in Dio et elo te adiutarà, etc. Amen.

Forse simili *commotiones* furono provate da Gerolamo Morone (quindi, dagli altri pellegrini) nella visita alla Jerusalem varallese, *commotiones* che il funzionario milanese ricorda nella lettera a Lancino Curzio, della fine di settembre del 1507, quasi richiamando i modi e l'espressioni caratteristiche di un itinerario gerosolimitano, ripetuti nella Gerusalemme sostitutiva della Valsesia. Scrive, infatti:

...libuit divertere in montem qui Varallo adiacet et ad orientem vergit, in quo intenderam sacellum a Minoribus aedificari ad instar eius quod in Calvariae monte, ubi dominus et servator noster Jesus Christus passus est, magno christianorum concursu, maximis laboribus periculisque visitari solet. Igitur supra radicem montis obviam factus est mihi sacerdos, illius ordinis primas, vir tum religiosus, tum eius situs callentissimus, ubi vere corpus Jesu sepultum fuit, qui me per clivos contiguos modo ascensu, modo discensu facili deducens, in singula sacella introduxit in quibus imagines repraesentantur, sicuti passionis Domini mysteria ordine successivo in evangelio enarrantur et sicuti Christum ipsum pluribus locis coram pluribus distractum diversaque ludibria tormentaue passum traditur, eaque omnia ad instar locorum veri Sepulcri pari distantia, pari structura eisdemque picturis et figuris facta affirmabat. Profecto, mi Lancine, nil vidi unquam magis religiosum, magis



devotum, quod corda magis compungeret, quod caetera omnia negligere et solum Christum sequi compelleret. Cessent iam Romanae quas aiunt stationes, cesset ipsa profectio Hierusalem; novum hoc et pientissimum opus omnia refert, atque ipsa fabricae simplicitas et sine arte structura ingenuusque situs omnem superant antiquitatem...<sup>32</sup>.

Nello scritto di Gerolamo Morone del 1507 la *religio*, la *devotio*, la *compunctio cordis*, termine quest'ultimo tipico dell'*Imitazione di Cristo*<sup>33</sup>, già esprimono molti dei pensieri e dei sentimenti che siamo andati qui illustrando, e generano la spinta interiore all'*omnia negligere et solum Christum sequi*, sull'onda di quella cultura dell'umanesimo cristiano e della *devotio moderna*, intesa come scelta religiosa della *sequela*<sup>34</sup> e della *imitatio Christi*, a cui aderiva lo stesso mondo dei francescani, in specie degli osservanti. Mentre il confronto in negativo con l'*antiquitatem* e la celebrazione della *veritas* del *situs* dove ci sono *i loca ad instar locorum veri Sepolcri*, per un uomo sensibile e dotto come l'avvocato fiscale, poi senatore milanese, qualificavano il Monte di Varallo, soprattutto, come luogo di un percorso ascetico e di rinnovamento interiore anche per la semplicità delle strutture che ivi si visitavano e per la naturale nobiltà del sito (non si dimentichi la sua caratteristica di eremo) che veniva a superare la grandezza dell'antichità classica e, per certi versi, a primeggiare sulla più acclarata fama degli itinerari romei e gerosolimitani<sup>35</sup>. Nella lettera del Morone già troviamo molti degli elementi spirituali che ricorreranno attorno al Sepolcro valesiano dieci o quindici anni dopo, quando si proporrà la sua imitazione sul colle di Superga a Torino. Per certi versi, si potrebbe pensare che le visite al Sacro Monte di vari personaggi legati al mondo francese, e non solo, nei primi vent'anni del sec. XVI, all'epoca del suo dominio sullo stato di Milano, risentano, in qualche modo, di una fruizione devota del fenomeno varallese secondo la sensibilità e la temperie religiosa più nuove, che si erano andate esprimendo in quella nazione e che qui ho brevemente richiamato, integrandosi con la spiritualità dell'osservanza francescana, come risalta anche dalla stessa lettera<sup>36</sup>.

La raccolta del manoscritto casalese, certamente di carattere unitario e copiata da una sola mano, non risultata di una miscellanea di opere diverse, trascritte in vari momenti, mi sembra di straordinario interesse per la scelta fatta dei testi. Essa dà origine ad un'antologia tematica o, meglio, ad un unico manuale di meditazioni, di riflessioni e di memorie, dove ogni singolo componimento prende luce e significato anche dal suo essere contestuale agli altri. Siamo nel mondo degli eremitani di S. Agostino e dei canonici agostiniani, quali i celebri religiosi di Windesheim, particolarmente attenti alla devozione della passione e alle istanze tipiche della *devotio moderna*, per cui, in un certo senso, in questo manoscritto si fondono le *meditationes* della passione, di tradizione francescana, con il testo dell'*Imitazione di Cristo*, armonizzando e rendendo complementare il tema spirituale della *sequela Christi*, caratteristico di Francesco e degli osservanti, con quello della *imitatio*, tipico delle *devotio moderna* e dei canonici agostiniani. Entrambi i temi, poi, possono essere tradotti

<sup>32</sup> Si veda G. Morone, *Lettere e orazioni latine*, a cura di D. Promis e G. Muller, in *Miscellanea di Storia Italiana*, serie I, vol. II (1863), pp. 148-149.

<sup>33</sup> Si veda per questo il cap. XXI del primo libro *De compunctione cordis*, in *Imitazione di Cristo*, introduzione di E. Zolla, Milano 1982, pp. 68-73.

<sup>34</sup> «*Qui sequitur me, non ambulat in tenebris, dicit Dominus*»: questo è l'*incipit* dell'*Imitatio Christi*.

<sup>35</sup> Si potrebbe citare, al riguardo, la nota affermazione dell'*Imitatio Christi*: «*Pauci ex infirmitate emendantur, et sic qui multum peregrinantur, raro sanctificantur*», che potrebbe trovare una sua applicazione nel contesto della lettera del Morone, per i risvolti più interiori, che geografici e materiali, della visita al Sepolcro varallese. Essa non è un itinerario fisico, ma, piuttosto, uno spazio della visione e meditazione spirituale, tanto da dimostrarsi quasi superiore agli *itineraria sacra* più noti e diffusi a Roma e a Gerusalemme.

<sup>36</sup> Di grande interesse sarebbe lo sviluppo di un'indagine sull'immagine del Sacro Monte di Varallo come luogo dove sono, soprattutto, raffigurati i misteri della passione. Il Morone stesso, nella lettera citata, sembra quasi ricordare la costruzione sul Sacro Monte, attorno agli anni della sua presenza a Varallo, del *sacellum ad instar* del Monte Calvario nella chiesa del Santo Sepolcro di Gerusalemme. Se tale lettura è accettabile, avremmo in questo modo l'indicazione delle origini a cui far risalire il Monte Calvario, antecedente alla Crocifissione di Gaudenzio.

nell'evidenza di una sorta di pellegrinaggio interiore o dell'anima ai luoghi santi attraverso la lettura degli altri due testi, raccolti nell'unico codice<sup>37</sup>.

Il documento, dunque, ci rivela un modo forse colto e spiritualmente elaborato della fruizione in Occidente dei più popolari libri d'oltremare e si fa espressione di una sorta di integrazione e di reciproca funzionalità tra le due sensibilità, per così dire alta l'una e bassa l'altra, tra la meditazione interiore e la sua promozione e alimento attraverso la commozione concreta, fatta di narrazione, di emozioni, di referenti immaginativi della vita e della passione del Signore secondo le strutture della memoria locale. Nello stesso tempo, il manoscritto viene indirettamente a confermare, per certi versi, alcuni tra i tanti significati religiosi e devozionali della riproduzione della *Jerusalem* varallese, così come li possiamo individuare anche nei suoi svolgimenti interni, da Bernardino Caimi, agli immediati successori, all'opera di Gaudenzio Ferrari, fino alla metà del secolo XVI.

Il testo dell'Arrivabene, poi, risente molto anche delle influenze della spiritualità di san Bernardo e di san Bonaventura e, soprattutto, dello *Stimulus amoris*, ora attribuito a *frater Jacobus de Mediolano*, vissuto tra XIII e XIV secolo<sup>38</sup>. Questo trattatello insiste, infatti, sulla mistica dell'amore del Cristo per l'anima, del sangue redentore, delle piaghe e delle ferite, sulla necessità del rifugio ad esse e in esse, mentre rimanda spesso a san Paolo e a san Bernardo per la devozione al Cristo crocifisso e per la tensione mistica dell'anima che deve abbandonare il mondo e convertirsi al divino amore per Dio e per l'uomo.

Ma il fenomeno varallese in Torino e in Piemonte doveva essere noto anche prima del 1520 e non solo per la presenza di Bernardino Caimi in vari luoghi della regione, quali Vercelli, Ivrea, S. Giorgio Canavese, Castellamonte, etc. Un documento, finora sconosciuto, ci può illuminare su questo punto: si tratta del testamento di Giulino de Galardi o de Galardo, originario di Orta e vescovo di Salona già nel 1495<sup>39</sup>, il quale era in relazione con il movimento francescano osservante. Infatti, le cronache dell'Ordine ricordano la consacrazione da lui fatta della chiesa del convento della Madonna delle Grazie di Varallo Sesia, il 5 settembre 1501 e di quella omonima del convento di Bellinzona, il 5 settembre 1505 o 1508.

Il testamento del 1 aprile 1512 fu rogato nel palazzo vescovile di Torino, ove si trovava il vescovo Galardi, dal notaio Johannes de Bernardis de Centallo, alla presenza di fra Candido Ranzo da Vercelli, compagno e successore del Caimi al Sacro Monte di Varallo, e di fra Bernardino da Castellamonte, osservanti francescani; inoltre vi assistevano, tra vari altri, il sindaco della città, Ribaldino Beccuti, e Antonino Barro di Fossano.

Il Galardi eleggeva a sepoltura, qualora fosse morto a Torino, la cappella da lui fatta erigere nella locale chiesa dei francescani osservanti di S. Maria degli Angeli. Aveva, infatti, ordinato di costruirvi un *monumentum novum* per il suo cadavere. Lasciava, poi, del denaro, da esigere dal novarese Gerolamo de Advocatis, per ornare la stessa cappella. Stabiliva, inoltre, dei legati alle chiese di S. Giulio, di S. Nicolao, di S. Quirico d'Orta e di S. Bernardo di Imolo e a Antonio de Canavexis de Orta.

A fra Bernardino da Castellamonte riservava 10 fiorini del denaro che lui aveva con sé, da dargli non appena avvenuta la sua morte "pro una cappa amore Dei emenda" e imponeva di fare una distribuzione di *cartano uno salis* per tutti i luoghi della Riviera di S. Giulio, *pro qualibet foco sive foculatim*, ad eccezione della comunità di Orta. Suo chierico e servitore era prete Francesco da Trecate. Erede universale veniva eletto il nipote

<sup>37</sup> B. Dansette, *Les pèlerinages occidentaux en Terre Sainte: une pratique de la Dévotion Moderne à la fin du Moyen Age? Relation inédite d'un pèlerinage effectué en 1486*, in *Archivum Franciscanum Historicum*, 72 (1979), pp. 107ss. Esempio di pellegrinaggio domestico, interiore o dell'anima è: Anonimo, *Viaggio in Terrasanta*, col seguente incipit: *Questi sono i viaggi che debbono fare li pellegrini che vanno Oltramare per salvare l'anima loro e che può fare ciascuna persona stando nella casa sua, pensando in ciascuno luogo che di sotto è scritto, e in ogni santo luogo dica uno Paternostro e Avemaria*, in *Pellegrini scrittori. Viaggiatori toscani del Trecento in Terrasanta*, a cura di A. Lanza e M. Troncarelli, Firenze 1990, pp. 315-318.

<sup>38</sup> *Stimulus amoris fratris Jacobi Mediolanensis - Canticum pauperis fratris Joannis Peckam sec. Codd. Ms. edita a PP. Collegii S. Bonaventurae*, Ad Claras Aquas (Quaracchi), e tipographia Collegii S. Bonaventurae, 1905 (Bibliotheca Franciscana Ascetica Medii Aevi, tomo IV); C. Piana, *Il "Fr. Jacobus de Mediolano lector" autore dello pseudo-bonaventuriano "Stimulus amoris" ed un convento del suo insegnamento*, in *Antonianum*, 61(1986). Il convento è quello di San Francesco di Domodossola risalente agli ultimi decenni del XIII secolo.

<sup>39</sup> Il documento del suo testamento più il codicillo sono conservati in Archivio Arcivescovile di Torino, Protocolli, 44, foll. 202r-205v.



d. Galeaz, *episcopus Tiberiadensis*, entrambi suffraganei a Pavia del vescovo Francesco Alidosi (1505-1511) che nel 1507 aveva ospitato Erasmo quando giunse in Italia. Il Baldi lo sarà anche del successore Antonio Maria Del Monte (1511-1521)<sup>40</sup>.

In un codicillo del 3 aprile 1512, ancora presenti fra Candido Ranzo e fra Bernardino da Castellamonte, il Galardi ricordava i beni che aveva a Luzzara, nei pressi del lago d'Orta dove vi erano anche i suoi massari e legava al convento di S. Giorgio de Canapicio (S. Giorgio Canavese) dieci ducati dei denari da portarsi da Novara dal prete Nicolao, suo servitore, incaricato di ciò, ma non ancora giunto.

Si tratta di una piccola testimonianza, da me non illustrata nelle sue molteplici clausole. Essa viene a confermare non solo i legami tra il Caimi, il fenomeno varallese e l'eporediese, ma anche la possibilità di contatti tra la società torinese, i francescani osservanti del luogo e il monte del Santo Sepolcro valsesiano per mezzo di un personaggio che aveva stabilito dei rapporti significativi con il convento cittadino, con i religiosi di altri insediamenti francescani della regione, con il vescovo e la città di Torino.

Come i due d'Amboise e Mercurino da Gattinara, per citare i nomi a me noti, il Lichetto e il Seyssel sono tramite, più o meno diretto, di una risonanza, per così dire, europea del fenomeno del Sacro Monte, inteso nei suoi aspetti di pietà e di cultura, che vanno dalla religiosità colta dell'umanesimo cristiano, alla *devotio moderna*, alla pre-riforma e riforma cattolica, alla devozione di tipo più popolare di derivazione francescana osservante e, in generale, al movimento delle Osservanze.

Vita attiva e vita contemplativa, due elementi caratteristici del dibattito sul rinnovamento religioso e spirituale della Chiesa e dei suoi fedeli tra XV e XVI secolo, trovano spazio anche nell'eremitorio del Santo Sepolcro di Varallo, che, in tal modo, veniva inserito in una sensibilità religiosa di vasto raggio, non solo per la fama raggiunta, ma anche per i riflessi concreti sull'esperienze e sugli uomini di cui abbiamo testimonianza.

La dimensione della conversione in Seyssel, la scelta, già del padre, della vita contemplativa, la *christiformitas* tra umanesimo cristiano, *devotio moderna* e *sequela Christi*, il *carmen de senectutis incommodis* (1509) di Erasmo da Rotterdam, da questi composto in viaggio verso Torino e di cui il Seyssel condivideva il significativo valore ascetico della scoperta del proprio invecchiamento e dell'esperienza della malattia come occasione di metanoia interiore, sono elementi di una temperie spirituale, forse presente anche nella "devozione" varallese, dove, non si dimentichi, nel 1517 intendeva ritirarsi Mercurino da Gattinara, per adempiere ad un voto di visitare Gerusalemme. Ma, poiché il viaggio si era reso impossibile, esso fu sostituito, per concessione dello stesso pontefice, con un pellegrinaggio interiore fatto alla *Jerusalem* varallese, osservando la stessa durata cronologica di quello d'Oltremare.

Varallo, anche per Leone X, poteva ben sostituire, con uguali significati ed esiti, il viaggio a Gerusalemme e soddisfare anche la tensione al rinnovamento della vita religiosa, della pietà e della spiritualità personale e collettiva.

In conclusione, la dimora solitaria al Santo Sepolcro valsesiano poteva risentire dell'esigenza della riforma della Chiesa e dei cristiani e veniva ad inserire la contemplazione ascetica della passione di Cristo non solo nel contesto delle Gerusalemme sostitutive, visitate secondo la caratteristica fruizione della vera città santa, promossa dalla custodia dei francescani sul Sion nei secoli XIV e XV e incentrata sulla meditazione metodica

<sup>40</sup> Si tratta di Galeazzo Baldi, vescovo di Tiberiade e suffraganeo, dal 1510, del vescovo di Pavia, Francesco Alidosi (1505-1511), il quale aveva ospitato nel 1507 Erasmo, quando venne in Italia, come detto. Successivamente il Baldi fu suffraganeo del card. Antonio Maria Del Monte, vescovo di Pavia dal 1511 al 1521. L'Alidosi, molto legato al papa Della Rovere, praticò il nepotismo, ebbe interessi umanistici, protesse Michelangelo, fu amico e committente di Bramante. Era un uomo di potere, di governo e di spada, «che per la sua Chiesa non fece mai nulla, né un giorno di residenza, né un atto pastorale», come scrive X. Toscani, *La Chiesa di Pavia in età moderna*, in *Storia religiosa della Lombardia - Diocesi di Pavia*, a cura di A. Caprioli - A. Rimoldi - L. Vaccaro, Brescia 1995, p. 269. Il Del Monte, invece, fu del tutto diverso dal suo predecessore e, scrive ancora il Toscani, «la sua sensibilità ai problemi religiosi e alle questioni teologiche e disciplinari fu grande. [Fu] eminente giurista e sensibilissimo alle esigenze di riforma della Chiesa» (p. 269). Anche Giulino de Galardi (o Giulio Galardo) fu suffraganeo dell'Alidosi, prima del nipote Galeazzo Baldi. Antonio Maria Del Monte fu, contemporaneamente, vescovo di Novara dal 1516 al 1525 e anche in questa diocesi promosse la riforma della Chiesa, ispirandosi al Concilio Lateranense V (1512-1517). Questi dati inducono ad aprire una pista di ricerca, tutta da praticare, sulle relazioni tra la diocesi pavese e quella novarese in questi anni, sulle figure dei vescovi e dei suffraganei citati, sui rapporti tra il Galardi e il Baldi con la realtà ecclesiastica novarese, i francescani osservanti e il Sacro Monte di Varallo.

della narrazione evangelica e dei misteri della Redenzione, ma anche nella vasta e variegata elaborazione della devozione, del sentimento e della pietà religiosa nell'Occidente europeo tra XV e XVI secolo<sup>41</sup>.

In questa prospettiva, e pur riducendoci all'ambito dei santuari tra Piemonte e Lombardia rinnovati sul finire del XV secolo, si hanno testimonianze di devozione alla passione e al Sepolcro. A Oropa vi era la *ecclesia* o *capella Sepulchri cum immagine Salvatoris*, presente almeno dal 1520; a Crea, la *capella Sepulchri*, indicata nel 1598 e fatta costruire dagli agostiniani canonici lateranensi che dirigevano il santuario. Molteplici le testimonianze presenti tra XV e XVI secolo sul monte presso Varese; ricordiamo solo il Monte Calvario, cioè una sorta di *Jerusalem* ridotta, testimoniata tra 1530-1536 e 1627, con le cappelle della Madonna dello spasmo, della crocifissione e della deposizione o sepoltura, di evidente influenza varallese, influenza del resto già attestata dalle precedenti relazioni del Caimi con le romite di S. Ambrogio della Madonna del monte di Velate.

Un Monte Calvario e un Sepolcro sorgeranno anche a Grignasco e a Masserano sul finire del secolo XVI, quando, ormai, si andavano creando i Sacri Monti della controriforma, ancora in linea con l'evoluzione della *Jerusalem* varallese in *Nova Jerusalem*, tra esigenze spirituali del disciplinamento delle anime promosso dalla controriforma cattolica della Chiesa, e auto-rappresentazione politica dei principi e degli stati.

I legami, poi, tra Varallo e Varese, ma anche Crea e Oropa, quali riconosciute e frequentate devozioni, sono da più parte testimoniati<sup>42</sup>. Non ultima, la visita di Anna d'Alençon, marchesa del Monferrato, nel settembre del 1517, *ali sancti luochi de Hierusalem di Varallo* e a *Sancta Maria del Monte* di Varese<sup>43</sup>, dopo che Isabella d'Este, il cui figlio Federico, il 15 aprile 1517, era stato dato in sposo a Maria Paleologo, figlia di Anna, era andata, nello stesso mese d'aprile, *in breve in Provenza per visitare la Chiesa di S. Maria Magdalena et altri luoghi devoti sono in quelle bande*<sup>44</sup>, soffermandosi alcuni giorni a Casale per conoscere la giovanissima sposa, che le piacque molto<sup>45</sup>.

Il card. Luigi D'Aragona, invece, nel successivo novembre, era stato a visitare *sei cappellette con li misterii della Passione* e un *Monte calvario con la crucifixione*, tra Valence e Montélimar.

Dopo essersi recato anche lui alla Sainte Baume, nel dicembre dello stesso anno l'illustre ecclesiastico francese fu, tra l'altro, a Casale Monferrato ove soggiornò per due giorni «ad piacere», in una città che, pur sotto la neve, «se mostrava essere bella et piacevole», in compagnia, nel «castello, quale è bello, commodissimo e forte», del «gentilissimo» marchese Guglielmo IX e della «ill.ma signora sua consorte», la ricordata Anna d'Alençon, che aveva dei legami parentali con la corona di Francia ed era «sorella di monsignor di Lanzon, quale è bella et agraciata molto». Il cardinale D'Aragona raggiunse, in seguito, Milano, dove visitò «una cena picta al muro da messer Lunardo Vinci, qual trovaimo in Amboes... Li personaggi di quella son de naturale retracti de più persone de la corte et di Milanesi di quel tempo, di vera statura»<sup>46</sup>. Quest'ultima osservazione,

<sup>41</sup> B. Dansette, *Les pèlerinages occidentaux en Terre Sainte...*, cit.

<sup>42</sup> Di questi elementi (devozione alla passione e legami tra i vari santuari, poi Sacri Monti lombardo-piemontesi) ho trattato in uno studio di prossima pubblicazione, a cui mi permetto di rimandare: *I Sacri Monti tra "disciplinamento" e difesa controriformistica*, presentato al Convegno sui *Santuari di confine*, Gorizia, ottobre 2004. Sulla *Jerusalem* varesina si veda S. Colombo, *Sculture dei sacri monti sopra Varese*, Varese 2002, pp. 91-94.

<sup>43</sup> La visita di Anna d'Alençon a Varallo e a Varese è testimoniata da alcune lettere in Archivio di stato di Mantova, Gonzaga, 740: Anna d'Alençon a Isabella d'Este, Trino, 19 settembre 1517; la stessa a Federico Gonzaga, Varallo, 23 settembre 1517, e a Isabella d'Este, Trino, 4 ottobre 1517.

<sup>44</sup> Archivio di stato di Mantova, Gonzaga, 740: lettera di Anna, marchesa del Monferrato, a Isabella d'Este, Casale, 10 aprile 1517. Il viaggio di Isabella d'Este in Provenza fu descritto da Mario Equicola in *Dominae Isabellae Estensis Mantuae Principis iter in Narbonensem Galliam* (stampato probabilmente nel 1532). Vedi P. Cherchi, *Equicola Mario*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XLIII, Roma 1993, pp. 34-40. Sui rapporti tra i Gonzaga e i Paleologo, vedi S. Davari, *Federico Gonzaga e la famiglia Paleologa del Monferrato (1515-1533)*, in *Giornale ligustico di archeologia, storia e letteratura*, XVII (1890), pp. 421-469; XVIII (1891), pp. 40-67; pp. 81-109; G. Coniglio, *I Gonzaga*, Milano 1967, pp. 236-249; mi permetto anche di rinviare a P. G. Longo, *L'eco di un grido: il contesto religioso e devozionale della cappella della Crocifissione*, in *Gaudenzio Ferrari. La crocifissione del Sacro Monte di Varallo*, a cura di E. De Filippis, Torino 2006, pp. 57-64.

<sup>45</sup> Su Isabella d'Este, vedi R. Tamalio, *Isabella Gonzaga*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. LXII, Roma 2004, pp. 625-633.

<sup>46</sup> A. Chastel, *Luigi d'Aragona. Un cardinale del Rinascimento in viaggio per l'Europa*, Bari 1987, pp. 251-252; 276. Su Anna d'Alençon nell'arte dei Paleologi e in quella casalese del suo tempo, vedi *Intorno a Macrino d'Alba. Aspetti e problemi di cultura figurativa del Rinascimento in Piemonte*. Atti della giornata di studi, Venerdì 30 novembre 2001. Auditorium Fondazione Ferrero Alba, Alba 2002;



forse, poteva essere condivisa anche da Gaudenzio Ferrari e di essa, probabilmente, si ricordò nell'illustrare il suo Monte Calvario, attorno agli stessi anni in cui il già citato Nicolò Pacediano aveva visto i *loca* varallesi della passione e della morte di Cristo "cum statuis pene vivis". Un'arte naturalistica, quella del Calvario di Ferrari, che rimanda ad una pietà ancora tutta da scoprire negli anni del Lateranense V e del dominio francese, quando a Milano, quasi in quegli anni, attorno alla Confraternita dell'Eterna Sapienza, al monastero di S. Marta e ad Arcangela Panigarola, all'*Apocalypsis Nova* di Amedeo de Menez Silva, fatta conoscere in città nel 1514 da un discepolo di Savonarola, Giorgio Benigno Salviati, si coagularono attese profetiche di rinnovamento religioso, del clero e della Chiesa e nuovi modi di immaginare e meditare la vita di Cristo.

Abbiamo citato solo alcune testimonianze che già invitano ad aprire uno sguardo ad ampio raggio sulla circolazione di uomini, idee, sentimenti, emozioni e devozioni anche attorno ai santuari tra Piemonte e Lombardia, tra XV e XVI secolo.

---

*Tesori del marchesato paleologo*, catalogo della mostra ad Alba, a cura di B. Ciliento e A. Guerrini, Savigliano 2003; *Di fino colorito. Martino Spanzotti e altri casalesi*, a cura di G. Romano con A. Guerrini e G. Mazza, Casale Monferrato 2004. A questi testi si rimanda per la ricca bibliografia.

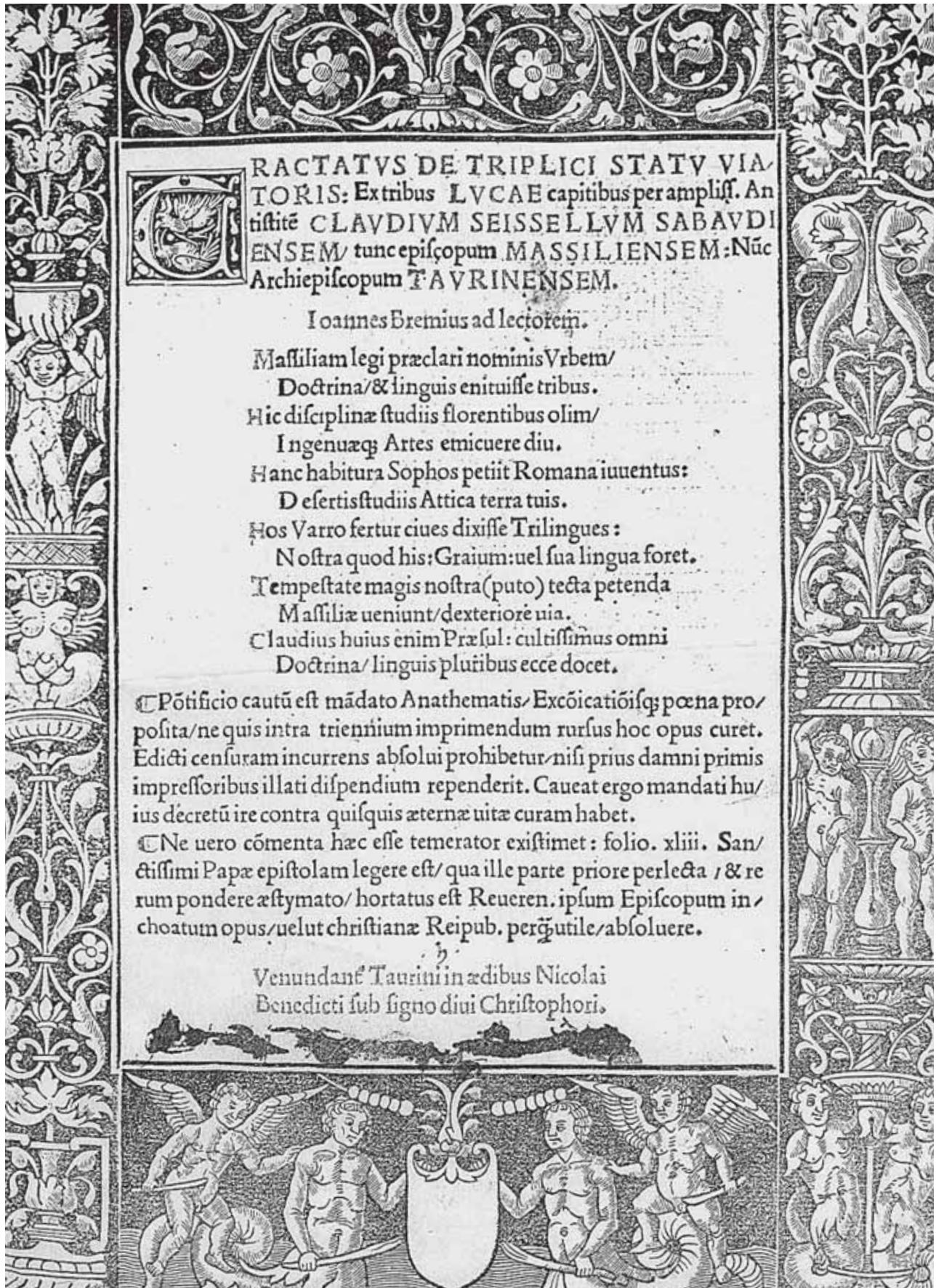


Fig. 1. C. Seyssel, *Tractatus de triplici statu viatoris*, Taurini, Nicolaus Benedictus et Antonius Ranotus, MDXVIII, mense maii XX (frontespizio).



Questo sie lo Itinerario de andare i hierusalem. z. q.

**D**eus a quo bona gēta procedūt, <sup>diq.</sup> fl quale  
 mandasti lo angelo Rafaele, per gni  
 dare Jobieno, a Gabelo, Segnor che nel  
 cora mio ispirasti de visitaze li lochi  
 sancti oltra mare. Doe tu signore per  
 tua benignitade, pieta, e misericordia,  
 per nra redēptione. Carne humana di  
 la intenerata, e hile mata nra <sup>ogia</sup>  
 Maria suscepiste. Fame. Seta. Caldo.  
 Frēdo. fanghe innumerabile. persecu  
 tioē. Tribulatioē. Insidie, tradimēti  
 patisti. Da lo traditore tuo discipulo fo  
 sti vāduto. Da perfidi judas pilato li  
 gato. Schernito. Urtato. Spudazato. Fal  
 zamēta acuzato. Incarcerato. Acuzato. Falzate.  
 Injustamēta cōdenato. Incoce vitupero  
 pamēta incedato, a sale e aceto abene  
 zato. Il lato de lanza perforato e final  
 mēta morte acerbissima sustinēdo. Poi  
 il terzo giorno glorioso resuscitando con  
 grande allegrezza ala dolorosa matre e  
 anche a li dilectissimi toi discipuli per

Fig. 2. Questo si è lo Itinerario de andare in Hierusalem,  
 ms G 10, fol 239r. Biblioteca del Seminario,  
 Casale Monferrato.

LA DRAMMATURGIA DELLA *GIUDAICA*

La Passione di Cristo, trattata dai Vangeli canonici e apocrifi, è stata, sin dal Medioevo, oggetto di una rappresentazione sacra, tipica del teatro liturgico. Questa narrazione drammatizzata del ciclo pasquale, originatasi dalla lauda umbra medievale, ha avuto un'evoluzione che è giunta sino a noi e rappresenta un genere spettacolare devoto, cessato nel passaggio dalla religiosità medioevale che lo sosteneva, al nuovo spirito rinascimentale. Già Vincenzo De Bartholomaeis aveva precisato come: «[...] lo studio del Teatro Sacro, posteriore alla divulgazione per le stampe, è cosa che interessa limitatamente la storia letteraria: esso interessa più che altro la storia del costume»<sup>1</sup>. Tuttavia, Paolo Toschi individua, negli «elementi di carattere spiccatamente drammatico» della liturgia, i motivi della persistenza nel tempo dello spettacolo sacro: ne è un esempio la sequenza *Victimae paschali*, molto importante nel contesto del dramma liturgico. Riguardo all'origine del testo drammatico-tipo della Passione, la prassi rappresentativa della liturgia medioevale e rinascimentale ci è stata trasmessa attraverso testi scritti da ecclesiastici, databili non oltre il Seicento, pervenutici attraverso la cultura popolare. Un fenomeno, come scrive Toschi, di «discesa fino a noi del teatro gesuitico», all'interno del quale il dramma martirologico viene imposto come forma tragica *sui generis*.

La *Giudaica* di Laino Borgo, nota in Calabria a partire dal Seicento (coeva all'*Affruntata* di Vibo Valentia), pare risalire, da «cenni su manoscritti e diari locali», all'epoca di passaggio fra il tardo Cinquecento, momento in cui sembra esaurito (ma non lo è) il filone erudito umanistico e viene recuperata la prassi processionale, e il Seicento. Come tramanda Giuseppe Caterini: «La tradizione sarebbe sorta verso i primi del Seicento, a seguito della costruzione, nel 1557, in località "Le Cappelle", del Santuario della Madonna dello Spasimo ad opera del devoto, Domenico Longo, il quale, per un sogno avuto, recatosi in Palestina, portò a Laino i disegni della cappella edificata in Gerusalemme dalla regina Elena, madre dell'imperatore Costantino; cappella che fece riprodurre in miniatura nel suo fondo, dove attorno alla chiesa vera e propria, su un [...] colle di Laino, in seguito denominato "Le Cappelle", sorsero tante cappelline, corrispondenti ognuna ai fatti salienti della passione di Cristo»<sup>2</sup>. Le modalità "intime" del pellegrinaggio alle "Cappellucce", viste le modeste dimensioni del santuario, paiono antitetiche alla fruizione collettiva della *Giudaica*, tuttavia l'importanza del santuario potrebbe legittimare la comparsa di tale pratica devota e fare corrispondere il suo rinnovamento nel tempo alle sue varie fasi di restauro. Un'altra ipotesi potrebbe, invece, segnare tale tradizione come il residuo di una lezione ancora più antica, sebbene meno coesa, dovuta alle congregazioni religiose locali; ciò valutando l'esistenza di «un antico canovaccio anonimo andato smarrito», precedente al testo secentesco, di cui fa menzione Caterini. Tuttavia, è stato ipotizzato il suo collegamento all'edificazione della chiesa del Purgatorio (o S. Maria del Suffragio), fondata a Laino dalla Confraternita del Purgatorio nel 1662, associata alla nota Arciconfraternita del Gonfalone di Roma, conosciuta per la *Passione del Colosseo*, rappresentata a Roma nel 1489<sup>3</sup>. Ciò nondimeno, la prima testimonianza di una rappresentazione della *Giudaica*, è nel diario trascritto dal marzo 1817 al dicembre 1853, dal parroco lainese Bernardo Gioia. Non si hanno notizie assodate di

---

\* Università della Calabria.

<sup>1</sup> V. De Bartholomaeis, *Origini della poesia drammatica italiana*, Torino 1952, p. 86.

<sup>2</sup> *La giudaica. Processo a Gesù*, a cura di G. Caterini, Centro Studi di Tradizioni Popolari "Enrichetta Caterini", Laino Borgo 1994, p. 13.

<sup>3</sup> P. Codutti, *"La Giudaica" di Laino Borgo. Analisi di un rituale attraverso i suoi personaggi*, Castrovillari 1998.



precedenti allestimenti. Tale testimonianza è importante non solo per la rappresentazione ottocentesca, giacché cita la *Rappresentazione della passione del N.S. Gesù Cristo* del Morone, Dia e altri autori, pubblicata a Napoli nel 1791 e riedita nel 1820. Si tratta di un'opera colta da cui la *Giudaica* lainese ha attinto, nella forma conosciuta oggi, cioè dell'ultima variante della sua già contaminata lezione.

Nonostante la difficoltà di ricostruire la tradizione del testo, la *Giudaica* di Laino può essere annessa alla pratica e alla tradizione scritta del dramma sacro che, partita dai tropi drammatici pasquali, si associa ai drammi liturgici messi insieme su centoni di tragedie classiche<sup>4</sup>. Si pensi alla già citata *Passione del Colosseo* e alla *Resurrezione*, rappresentata in San Giovanni o in San Pietro, dalla Confraternita del Gonfalone di Roma, la cui tradizione ci è giunta fortemente rimaneggiata e composta da forme poetiche che fondono sestine di endecasillabi e ottave. Ciò nonostante, l'interesse degli umanisti per le caratteristiche dei testi, determinato anche dalla notorietà di alcuni autori, resterà prevalente rispetto alla coeva forma spettacolare della Sacra Rappresentazione. Inoltre, divenuto prerogativa di retori e umanisti, nel Cinquecento il tema della Passione è il soggetto principale della tragedia sacra. Drammi di impianto classico, come il *Theandrothanatos* del bresciano Gianfrancesco Conti o il *Christus* del calabrese Coriolano Martirano, o ancora la pratica teatrale dei Gesuiti, rappresentano l'evoluzione colta del teatro religioso, rispetto alla Sacra Rappresentazione del secolo precedente. La pratica processionale riapparirà solo col nuovo misticismo seicentesco e come esperienza devota ma non più spettacolare, giungendo sino ai nostri giorni, allorquando interessi turistici e religiosi intervengono nella sua reviviscenza.

Nella *Giudaica*, nonostante lo slittamento dall'ambito colto a quello folklorico, appaiono ricercate la materia letteraria illuministica, informata dalla struttura strofica di endecasillabi, e la centralità dialogica del processo a Gesù, a discapito dell'azione di scene fondamentali come la crocifissione, il compianto e la resurrezione<sup>5</sup>. La suddivisione in atti del testo è scandita dalle stazioni della *Via Crucis*: Atto I: *L'ultima cena* - Atto II: *Al sinedrio* - Atto III: *All'orto* - Atto IV: *Da Anna* - Atto V: *Da Caifa* - Atto VI: *Pentimento di Pietro* - Atto VII: *Pentimento di Giuda* - Atto VIII: *Da Pilato* - Atto IX: *Da Erode* - Atto X: *Ritorno da Pilato* - Atto XI: *Il supplizio, Incontro con Maria, Incontro con Veronica, Incontro col Cireneo, Al Calvario - Longino miracolato*. Un elemento importante se posto in relazione con la sua specificità, è la funzione "attiva" del testo e il suo valore simbolico, legato alla trasmissione di senso che si riversa nella rievocazione della crocifissione. Alla verbalizzazione di contenuti assoluti, corrisponde la gerarchia dei dialoghi. Difatti, ai personaggi principali vengono riservati brani più lunghi, funzionali ad approfondire la loro psicologia, aumentandone la capacità di trasmettere il senso della vicenda narrata.

Valutata l'origine erudita della *Giudaica*, sotto tale aspetto è da considerare l'utilizzo nel testo spettacolare di un vocabolo non compreso nel testo scritto, dettaglio di grande suggestione nel pubblico. Si tratta dell'imperativo «camina», pronunciato dai carnefici di Cristo che drammatizza gli strattoni inferti da questi alle corde con le quali lo trascinano nell'ascesa al Calvario. Secondo Giuseppe Caterini, si tratterebbe dell'«unico termine dialettale usato in tutta la rappresentazione [...] grido che, ripetuto più volte, costituisce il punto di riferimento costante nella memoria collettiva che impressiona, raggela lo spettatore, credente e non [...]»<sup>6</sup>. Quantunque nella tradizione della Sacra rappresentazione siano previste "varie coloriture dialettali", piuttosto che decifrare «camina» come espressione gergale, lo si potrebbe designare quale vocabolo neolatino, residuo di una lezione più antica del testo. Ciò non altera la sua funzione conturbante nella *Via Crucis*, ma chiamando in causa un più elevato archetipo linguistico, agevola il riaffiorare della cultura dotta dell'opera. Si tenga con-

<sup>4</sup> Ne è esempio significativo il *Christus patiens*, testo, in trimetri giambici con la breve intromissione di anapesti, la cui attribuzione a Gregorio di Nazianzo è ancora oggetto di discussione (si tratterebbe di un autore bizantino dell'XI-XII sec.) che non è altro, come ben si sa, che un centone di versi tratti da tragici greci, in special modo dalle *Baccanti* di Euripide. Cfr. G. De Nazianze, *La passion du Christ. Tragédie*, Introduction, texte critique, traduction, notes et index de A. Tuilier, Paris 1969, p. 11.

<sup>5</sup> Rafforza il tono sofisticato della *Passione* di Morone-Dia la sua relazione con la musica, poiché, come riportato nell'edizione del 1791, essa contiene: «molti Componimenti anche per musica» che rimandano all'introduzione del tema della Passione nella musica sacra settecentesca, dal quale scaturiscono la Passione oratorio, la Passione mottetto o le grandi Passioni bachiane.

<sup>6</sup> *La Giudaica...*, cit., p. 15.

to, infatti, che nell'ambito di tali rappresentazioni l'uso del latino rafforzava, nella coscienza del pubblico, la convinzione di assistere a una funzione sacra.

Tuttavia, nella fruizione attuale della *Giudaica*, prevale la commistione fra lo spettacolo di massa e i motivi prettamente votivi. Ciò interferisce nella ricezione del testo drammatico e influenza la comunicazione fra emittente e ricevente che non è più lo spettatore *sui generis*, ma è il devoto, il curioso o il turista. Come ha scritto Patrice Pavis: «L'inserimento di un'opera drammaturgica in un luogo impregnato di un'atmosfera particolare, conferisce a essa una luce nuova e una forma insospettata, ponendo il pubblico in un rapporto completamente diverso con il testo, con il luogo e con il discorso. La nuova cornice fornisce una nuova situazione di enunciazione che, come nella *land art*, fa riscoprire la natura e le caratteristiche del territorio, conferendo allo spettacolo un'ambientazione insolita che ne costituisce a un tempo il fascino e la forza»<sup>7</sup>.

A ben vedere, gli elementi che nella *Giudaica* specificano il passaggio dall'ambito colto al popolare, ne determinano parimenti la persistenza in un comunità che deve intenzionalmente assumerli come elemento di riconoscimento, sia da un punto di vista autoreferenziale che di messaggio globale. Un'iniziativa dalla quale deve scaturire la volontà di riappropriarsi delle tradizioni del luogo, nella consapevolezza che esse sono un frammento di un modello culturale più ampio che appartiene all'intera comunità nazionale e della quale per secoli ha definito l'identità.

---

<sup>7</sup> P. Pavis, *Dizionario del teatro*, Milano 1998, p. 242.





Le fotografie che seguono si riferiscono alla rappresentazione della *Giudaica* del 2006.















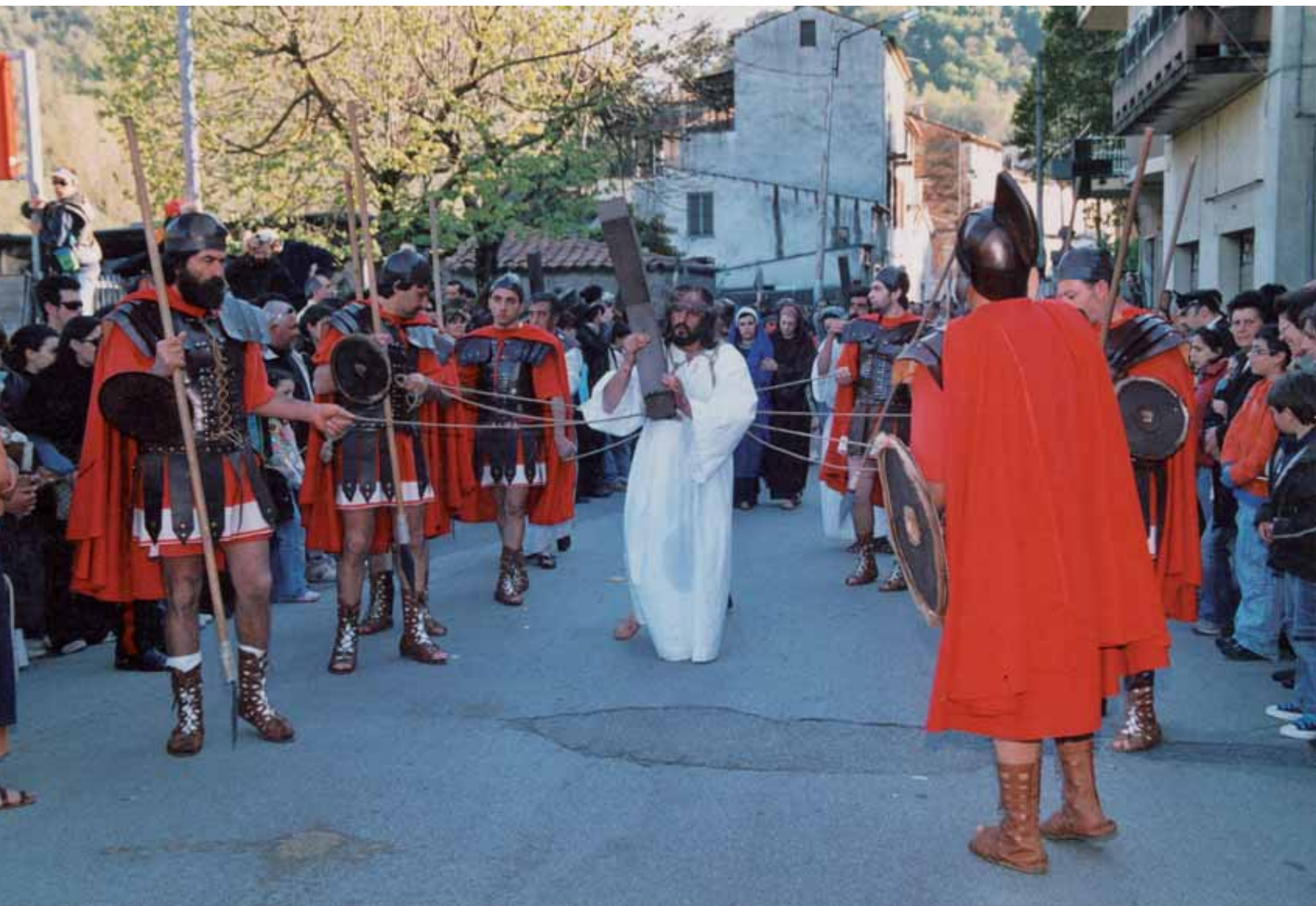






























INRI





I.N.R.I.



## UNA GERUSALEMME CALABRESE:

*le Cappellucce di Laino Borgo*

Di ritorno nella sua città natia dal pellegrinaggio a Gerusalemme condotto tra il febbraio del 1556 e il febbraio del 1557, il lainese Domenico Longo stila un breve memoriale sul suo viaggio in Terra Santa e sull'esperienza del pellegrinaggio nei luoghi della passione di Cristo<sup>1</sup>. Nel prezioso documento il Longo ragguaglia il lettore sui siti da lui visitati e sulle «molte cose, et petre, et pater noster» da lui portate nel borgo natio dai territori gerosolimitani e, affinché questi preziosi cimeli fossero «notificati a tutti, et reveriti», dichiara di donare alla chiesa di Santo Spirito di Laino e all'intera comunità una preziosa croce reliquario ornata con frammenti di pietra provenienti dalla Grotta di Betlemme, dalla Cappella del Santo Sepolcro, dal Monte Calvario e dalla Porta Aurea, raccolte «con le mie proprie mani da detti santi luochi et l'ho poste nel modo p.tto in detta Croce». Inaspettatamente, in questo che possiamo definire senza ombra di dubbio il suo testamento spirituale, il Longo non fa alcun cenno alla sua opera più importante, e cioè all'impresa devozionale che sarà destinata nell'arco dei secoli a conferirgli fama e riconoscimenti da parte dei suoi concittadini. Ci riferiamo, ovviamente, al complesso delle *Cappellucce*, alla cui realizzazione il Longo attese personalmente dal suo ritorno dalla Città Santa fino alla sua morte e che dovette assumere per lui una importanza così grande da essere assegnato, come lascito testamentario e pegno della sua devozione, alla chiesa parrocchiale di Santo Spirito, con la raccomandazione ai cappellani di averne cura e di celebrarvi annualmente una messa cantata nel mese di settembre in onore della SS.ma Vergine Addolorata<sup>2</sup>.

Dopo una sorta di oblio storiografico, la storia del complesso religioso lainese è stata di recente ripercorsa in una serie di contributi che ne hanno di volta in volta messo in luce le peculiarità tipologiche, le caratteristiche artistiche e la dimensione devozionale e spirituale<sup>3</sup>; ma è solo in occasione di questo Convegno che l'edificazione del Santuario delle Cappelle viene considerata e valutata all'interno di quel vasto fenomeno di vissuto religioso e culturale europeo riconducibile solitamente al tema più complesso dei Sacri Monti, dei Calvari, dei pellegrinaggi sostitutivi. Non sembra inutile, quindi, ritornare su un tema così attuale tenendo conto però di un differente ambito di lettura, limitato non più alla sola area geografica di pertinenza ma ampliato ad abbracciare confronti con esempi appartenenti a realtà territoriali lontane e diverse ma accomunate dalle medesime fonti ispirative. In questo senso il mio contributo rappresenta più che altro uno spunto riflessivo su alcune problematiche che la lettura di un complesso così articolato come quello delle Cappelle comporta, soffermando la mia attenzione sul momento ideativo e sulle fonti d'ispirazione di questa esperienza devozionale, alla ricerca dei modelli tipologici di riferimento, a partire da quello della "Gerusalemme Sostitutiva" fino a

---

\* Università della Calabria.

<sup>1</sup> A. Campolongo, *Un diarista calabrese del '500: Domenico Longo, pellegrino a Gerusalemme*, in *Calabria Sconosciuta*, XIV, n. 51 (luglio-settembre 1991), pp. 41-42;

<sup>2</sup> Sulle volontà testamentarie del Longo si veda Campolongo, 1991, p. 42 n. 7, 8.

<sup>3</sup> Campolongo, 1991, pp. 41-42; A. Campolongo, *Notizie storiche sulle chiese e cappelle di Laino Borgo*, in *Calabria Letteraria*, XXII, n. 10-11-12 (1974), pp. 40-41; A. Campolongo, *Notizie storiche sulle chiese e cappelle di Laino Borgo*, in *Calabria Letteraria*, XXII, n. 7-8-9 (1974), pp. 62-64; G. Caterini, *Laino antichissima comunità calabrese*, Cosenza 1977; M. Mele - D. P. Martucci - G. Trombetti, *Laino Borgo e il Santuario "delle Cappelle"*, Castrovillari 1996; S. Arcidiacono, *Il pellegrinaggio e i Sacri Monti: il Santuario delle "Cappelle" a Laino Borgo*, tesi di laurea, Università della Calabria, a. a. 2000-2001, Facoltà di Lettere e Filosofia, relatore prof. G. Roma, correlatore arch. C. Coscarella. Per una puntuale disamina della storia del complesso e delle sue caratteristiche artistiche si rimanda al contributo di Giuseppe Roma contenuto in questo stesso volume.



quello del Sacro Monte. Per fare questo è necessario fare un passo indietro e tentare di immaginare quale fosse l'aspetto del santuario prima che venisse realizzata la chiesa di Santa Maria dello Spasimo, che ingloba al suo interno alcune delle piccole cappelle preesistenti, avvenuta alla metà del XIX secolo.

Come è stato dimostrato, il complesso delle *Cappellucce*, lungi dall'essere un intervento unitario, è il risultato di una serie di episodi architettonici, restauri e aggiunte, condotti in un vasto arco temporale (XVI-XIX), strutturati su cinque fasi edilizie principali. La prima fase, databile intorno al 1557 (ritorno del Longo dal pellegrinaggio), vede la costruzione di un primo nucleo centrale di cappelle comprendenti quella del Santo Sepolcro<sup>4</sup>, della Pietra dell'Unzione, della Nascita di Gesù, della Buca della Croce sul Monte Calvario e dell'Ascensione di Gesù sul Monte degli Ulivi. Ad una seconda fase, compresa tra il 1595 ed il 1598, sono ascrivibili la cappella della Sepoltura della Madonna e quella di Santa Maria dello Spasimo che raccoglie gli episodi inerenti la IV stazione della Via Crucis, con i luoghi della casa della Veronica e l'Arco di Pilato (episodio dell'*Ecce Homo*). Entrambe le fasi vedono la partecipazione diretta del Longo, committente ed ideatore del progetto, che muore nel 1606<sup>5</sup>.

Nel 1701 le cappelle «in laudabilem formam restauratas»<sup>6</sup> richiamano un gran concorso di fedeli tanto che a cavallo tra il 1751 e l'anno seguente si assiste ad un primo importante intervento di restauro e alle cappelle esistenti, rinnovate ab integro «tam in pictura, quam in fabrica»<sup>7</sup>, si aggiunge l'edificazione di quella di Gesù che prega nell'Orto di Getsemani. Segue nel 1788 un'altra fase edilizia con un ennesimo restauro e l'edificazione, su committenza di Caterina Perrone, delle cappelle dedicate alla Discesa dello Spirito Santo, e quelle delle sepolture di S. Anna, di S. Gioacchino, S. Giuseppe, Santa Caterina, del Battesimo di Gesù e della SS. ma Trinità<sup>8</sup>.

Alla metà del XIX secolo il sito, per il fenomeno di ampia devozione innescato, ha assunto già una dimensione santuariale tanto da essere visitato con regolarità insieme alle altre cappelle *extra-moenia*<sup>9</sup>; sul finire del secolo l'edificazione della chiesa dedicata alla Madonna dello Spasimo completa la lunga stagione di interventi sull'antico complesso ma ne modifica però irrimediabilmente l'originario assetto planimetrico e la sua unitarietà. L'imponente mole dell'edificio, infatti, nasconde alla vista la collinetta rocciosa situata in posizione retrostante su cui sorgono le cappellette (scavate in parte nella roccia), rendendo assai problematica la lettura della morfologia originaria. A tempi recentissimi si deve la sistemazione dell'area circostante la chiesa attraverso la realizzazione di un ampio piazzale, il restauro delle antiche strutture e la ripavimentazione del percorso tra le cappellette.

Ma quale doveva essere la configurazione originaria del complesso lainese e in particolare la mappa del primitivo impianto voluto dal Longo? Quali i modelli di riferimento, i prototipi? Quali le esperienze evocative?

<sup>4</sup> È stata avanzata l'ipotesi che questa cappella fosse già preesistente e risalente al 1556 (Campolongo, 1974, p. 62, e Mele-Martucci-Trombetti, 1996, p. 18), ma riteniamo che quest'errore sia stato generato da un'erronea interpretazione dell'iscrizione che è presente nella cappella stessa che recita: «ET ERIT SEPULCHRUM EIUS GLORIOSUM/ HOC AD JEROSOLIMITANI INSTAR SEPULCHRI/ PER DOMENICUM LONGO ERECTUM EST/ 20 FEBBR. 1556 – 15 FEBBR. 1557». Secondo la sottoscritta le suddette date, infatti, non sembrano indicare la data di fondazione della cappella ma la data di partenza e di ritorno a Laino del viaggio di pellegrinaggio compiuto dal Longo.

<sup>5</sup> Secondo le iscrizioni la cappella dedicata alla Sepoltura di Maria è del 1595, quella dello Spasimo risale al 21 settembre 1598. Sulla data della morte di Longo cfr. G. Gioia, *Santuario della Madonna dello Spasimo filiale della Chiesa Matrice di Santo Spirito in Laino Borgo*, (Calabria Citeriore), Torino 1892, in Campolongo, 1991, p. 42 n. 7.

<sup>6</sup> Campolongo, 1974, p. 64 n. 1. Da questo momento le Cappelle vengono inserite nell'itinerario delle Visite Pastorali che citano quella del Santo Sepolcro e quella di Santa Maria Vergine dello Spasimo; una completa esegesi delle fonti conservate presso gli archivi arcivescovili è in Arcidiacono, 2000/2001, *Appendice documentaria*.

<sup>7</sup> «A.D. 1690. Et Mense Maii A. 1751. Piorum Elœmosinis omnes Capellæ tam in pictura, quam in fabbrica, fuerunt ab integro renovatæ», iscrizione contenuta sulla parete della cappella dedicata a S. Maria dello Spasimo.

<sup>8</sup> Nell'iscrizione presente nella cappella della Discesa dello Spirito Santo si legge: «Caterina Perrone di questa terra ha restaurati questi santi luoghi tanto in fabbriche quanto in pitture, avendo fatto di pianta questa cappella, l'atrio della Cappella Maggiore».

<sup>9</sup> «...quindi abbiamo visitato le cappelle *extra moenia*, ed in primo luogo il Santuario detto delle Cappellucce, ove i tre altari ivi esistenti sono in buona e decente tenuta, ed i suoi arredi in ottimo stato » (16 luglio 1846, *Atti della Santissima Visita delle Chiese e Clero di Laino Castello e Laino Borgo*, Archivio Storico della Diocesi di Cassano Jonio, Fondo Visite Pastorali, in Arcidiacono, 2000-2001, *Appendice documentaria*).

Quale la connessione tra momento ideativo e rappresentazione di uno spazio sacralizzato? Per arrivare ad una conoscenza approfondita del complesso lainese vale la pena di soffermarsi su alcuni di questi temi e tentare di scioglierne i nodi più problematici.

Lo studio che si intende proporre in questa sede ha intenzione di evidenziare attraverso l'analisi delle strutture esistenti, delle fonti documentarie e dei resoconti di viaggio dei pellegrini dei secoli XV-XVII, l'organizzazione e configurazione originaria del complesso e l'ordinamento che il Longo intese conferire ai gruppi di cappelle da lui fondate. In particolare è mia intenzione approfondire e conoscere sotto la spinta di quale contesto religioso e di quali presupposti culturali si giunse alla fondazione del complesso proprio in quel determinato sito, quali valori simbolici e quali suggestioni, dichiarate o non, siano sottese alla scelta di una simile iniziativa, e quale ne sia stata la matrice religiosa considerando l'episodio lainese all'interno di quel fenomeno culturale ben più complesso e articolato che affonda le proprie radici nella cultura e tradizione francescana della fine del '400. Il richiamo alla ricerca delle motivazioni e finalità, variegata e diverse, che stanno alla base dell'espressione religiosa e sacrale cristocentrica-devozionale che ha dato origine all'erezione del santuario delle Cappellette, non può infatti prescindere, come ben ha sottolineato Agnoletto, da ben precisi contesti «talvolta sommersi ma sempre "potentemente" presenti»<sup>10</sup>.

### *Il rapporto con la comunità francescana di Gerusalemme*

Uno dei primi temi da approfondire è sicuramente il rapporto che Longo ebbe con la comunità francescana di Gerusalemme e le suggestioni di tipo religioso e culturale che dovette trarre dalla frequentazione dei padri durante la sua permanenza nella Città Santa. Come ricordato nelle fonti storiche egli, seguendo una tradizione ormai consolidata, venne ospitato dalla comunità nel convento del San Salvatore, presso il Monte Sion, e accompagnato, come di prassi, nella visita ai *loca sancta* proprio da un padre francescano<sup>11</sup>. I francescani, infatti, stabilitesi a Gerusalemme a partire dal 1342, svolgevano la loro attività di apostolato facendo da guida ai pellegrini che si recavano in città promuovendone così costantemente la devozione verso le reliquie gerosolimitane e alimentando un vivace dibattito sui problemi relativi all'assetto originario degli edifici sacri<sup>12</sup>.

L'interesse francescano circa i problemi connessi alla topografia di Gerusalemme, tanto di stampo storico-topografico (in relazione soprattutto all'individuazione del luogo della morte di Cristo) quanto di tipo antiquario-apologetico, diede avvio ad una intensa stagione di sperimentazione grafica che sfociò nella redazione di itinerari, resoconti ma in particolare di numerose vedute e mappe della città eseguite e riprodotte dai frati dell'Ordine nel corso XVI-XVII secolo<sup>13</sup>. L'interesse topografico dei padri non si limitava però solamente alla riproduzione della pianta della città ma anche dei luoghi di particolare significato simbolico, per esempio la

<sup>10</sup> A. Agnoletto, *Introduzione. La «Sancta Hierusalem» e lo spazio sacro*, in *La Gerusalemme di San Vivaldo e i Sacri Monti in Europa*, a cura di S. Gensini, (Firenze-San Vivaldo, 11-13 settembre 1986), Ospedaletto 1989, pp. 1-10.

<sup>11</sup> G. Gioia, 1892: «Il nostro Domenico lasciò scritto nel suo diario che la carovana de' pellegrini entrò nella città santa alle ore ventidue di mercoledì sedici Settembre 1556, e riposò in Sion nel convento de' Frati Minori», in Campolongo, 1991, p. 41.

<sup>12</sup> A partire dalla fine del XIV secolo i francescani divennero il punto di riferimento per l'organizzazione delle visite ai luoghi santi di Gerusalemme. Queste venivano effettuate secondo un programma prestabilito che iniziava con la visita alla basilica del Santo Sepolcro per poi proseguire, attraversando la città, verso il monte degli Ulivi. Sull'argomento si veda R. Pacciani, *Un brano della città leggibile di San Vivaldo: la cappella del Monte Sion. Fondazione, committenti, destinazione*, in *Una Gerusalemme toscana sullo sfondo di due giubilee 1500-1525*, a cura di S. Gensini, Atti del Convegno di Studi (San Vivaldo, Montaione 4-6 ottobre 2000), Firenze 2004, pp. 129-157; F. Cardini, *La devozione a Gerusalemme in occidente e il «caso» savivaldino*, in *La Gerusalemme di San Vivaldo e i Sacri Monti in Europa*, a cura di S. Gensini, (Firenze-San Vivaldo, 11-13 settembre 1986), Ospedaletto 1989, pp. 55-102; A. T. da Zedelgem, *Saggio storico sulla devozione alla Via Crucis*, a cura di A. Barbero e P. Magro, Ponzano Monferrato 2004, pp. 80-81;

<sup>13</sup> Sulle riproduzioni grafiche della città di Gerusalemme e sul ruolo svolto di padri francescani si veda M. Piccirillo, *La Gerusalemme francescana*, in *Una Gerusalemme toscana sullo sfondo di due giubilee...*, 2004, pp. 93-118. Sui resoconti di viaggio G. Ferri Piccaluga, *Il «Monte Sacro» dei filosofi e la pratica del pellegrinaggio della conoscenza*, in *La Gerusalemme di San Vivaldo e i Sacri Monti in Europa*, 1989, pp. 109-132



pianta del Santo Sepolcro o la grotta della Natività a Betlemme, disegni che venivano elaborati per lo più su misure non precisissime ma tuttavia eseguiti quasi sempre «da una persona assai pratica dei luoghi, anche se non molto nel disegno»<sup>14</sup>.

In questo clima di fecondo interesse il Longo ebbe probabilmente occasione di partecipare, insieme ai padri, alle discussioni sui problemi connessi alla topografia di Gerusalemme e di venire a conoscenza delle esperienze che erano andate maturando a cavallo tra la fine del XV e gli inizi del XVI secolo, proprio all'interno della comunità francescana, circa la riproposizione del modello della Città Santa per la fondazione in Occidente di santuari *ad instar*. In particolare è ipotizzabile che egli venisse informato sull'andamento dei cantieri che si stavano compiendo a San Vivaldo, presso la selva di Camporena, e Varallo, sicuramente tra gli esempi più rappresentativi del fenomeno di edificazioni di Gerusalemme sostitutive, e che sulla scia di simili suggestioni egli abbia concepito l'iniziativa di replicarne un modello anche a Laino<sup>15</sup>. L'ipotesi di una possibile influenza diretta delle esperienze francescane italiane sul progetto di Longo è peraltro anche accreditata dal fatto che già nel corso delle visite ai principali *loca sancta* egli prese la decisione di redigere dei grossolani rilievi di quanto andava vedendo, e non è nemmeno da escludere, inoltre, che si dotasse, proprio a Gerusalemme, di una qualche guida o mappa cittadina o comunque di una qualche rappresentazione grafica di luoghi, edifici e reliquie, da utilizzare, una volta rientrato al paese natio, per integrare e contestualizzare proprio quei rilievi che era andato di volta in volta elaborando<sup>16</sup>. Sulla possibilità di circolazione di modelli gerosolimitani destinati ad influire sulla configurazione dei singoli santuari si è espresso in maniera convincente Luciano Patetta, il quale ha sottolineato come l'immagine dei monumenti di Terra Santa venne subito diffusa ovunque nel mondo cristiano attraverso le riproduzioni sulle tavolette d'avorio che i pellegrini erano soliti portare con sé, nelle miniature e incisioni che illustravano i vari "itinerari", nei mosaici delle basiliche romane di Santa Pudenziana e San Lorenzo ma soprattutto nella comparsa di modelli dei principali edifici, riprodotti a scala molto ridotta, in esemplari realizzati con materiali molto preziosi<sup>17</sup>.

Tra le possibili fonti destinate ad influenzare le iniziative di riproduzione dei luoghi palestinesi va annoverata anche la diffusione di certa produzione letteraria di tipo religioso avente come oggetto la contemplazione spirituale dei misteri della vita e passione di Cristo (*Meditationes vitae Christi*), che veniva utilizzata dai predicatori francescani con effetti di profonda suggestione sull'uditorio<sup>18</sup>.

Come ha notato Guido Gentile, infatti, gli esercizi di contemplazione diffusi dal XIV secolo in poi costituirono «il terreno spirituale su cui fiorisce l'invenzione dei primi Sacri Monti» il cui successo sarebbe stato

<sup>14</sup> Piccirillo, 2004, p. 100. Una fondamentale mappa topografica della città si deve a padre Antonino de Angelis (edita a Roma nel 1578 ma nota e utilizzata già prima della sua pubblicazione), il quale rimase a Gerusalemme per circa sette anni, di servizio ai Luoghi Santi (Piccirillo, 2004, p. 95).

<sup>15</sup> Il complesso di Varallo venne fondato a partire dal 1486 dal francescano osservante Bernardino Caimi, personaggio eminente nella società milanese del tempo nonché figura di rilievo nell'ordine religioso di appartenenza. San Vivaldo venne fondato agli inizi del '500 (1516) per iniziativa del francescano Tommaso da Firenze. Tra i numerosi contributi bibliografici sulla storia dei due complessi, tutti notevolmente importanti, si rimanda per Varallo a: Ferri Piccaluga, 1989; G. Gentile, *Da Bernardino Caimi a Gaudenzio Ferrari. Immaginario e regia del Sacro Monte*, in *de Valle Sicida*, n. 1 (1996), pp. 207-287 (con ampia bibliografia sull'argomento). Su San Vivaldo i contributi contenuti nel volume *Una Gerusalemme toscana sullo sfondo...*, 2004; G. Vannini, *S. Vivaldo e la sua documentazione materiale: lineamenti di una ricerca archeologica*, in *La Gerusalemme di San Vivaldo e i Sacri Monti in Europa*, 1989, pp. 241-270. Sulle differenti tipologie di complessi devozionali si vedano: *Sacri Monti. Devozione, arte e cultura della Controriforma*, Atti del convegno di Villa Gagnola di Gazzada (Varese), maggio 1990, a cura di L. Vaccaro - F. Riccardi, Milano 1992; A. Barbero, *Complessi devozionali europei dal Quattrocento al Settecento*, in *Saggio storico sulla devozione alla Via Crucis*, Ponzano Monferrato 2004, pp. 43-61 e G. Gentile, *Sacri Monti e Vie Crucis: storie intrecciate*, in *Saggio storico sulla devozione alla Via Crucis*, Ponzano Monferrato 2004, pp. 31-42.

<sup>16</sup> Secondo il manoscritto compilato dal Gioia, Longo, durante la visita alla basilica del Santo Sepolcro condotta il 25 settembre 1556, prese personalmente le misure della cappella trovandola «... in quadro otto palma di canna per banda, et la Cappella è a volta de lanca, ed alta dodici palma in circa» (Gioia, 1892, p. 14)

<sup>17</sup> L. Patetta, *Storia e tipologia. Cinque saggi sull'architettura del passato*, Milano 1989 (in particolare: *Il modello del Santo Sepolcro, la Santa Casa di Loreto e la progettazione dei santuari come scrigni*, pp. 120-157). È noto che già dalla metà del XVI secolo i pellegrini recavano con sé modellini in pietra del Presepio e del Santo Sepolcro, cui si aggiunsero verso la fine del secolo anche i modellini in legno e madreperla della basilica gerosolimitana e dell'edicola del Sepolcro (Gentile, 1996, p. 227).

<sup>18</sup> Gentile, 2004, pp. 33-35.

amplificato (soprattutto nel caso di Varallo), nelle numerose *guide* pubblicate quando ancora il complesso era in corso di realizzazione<sup>19</sup>.

### *La scelta del sito e la fondazione delle “Cappellucce”: il “luogo evocativo”*

Il peso dell'ascendenza francescana sull'iniziativa di Longo merita di essere valutato anche alla luce di altri fattori nei quali giocano un ruolo importante le peculiari caratteristiche di spiritualità di cui era portatore l'Ordine e che fanno sì che l'esperienza lainesese venga originariamente modellata proprio su quella di Varallo e di San Vivaldo, così come si erano venute compiendo nel primo ventennio del XVI secolo. Primo tra tutti è il principio di attrazione simbolico-evocativa che ricorreva nei luoghi delle esperienze spirituali dell'Ordine che sembra essere presente e chiaro già dall'individuazione del sito su cui far sorgere il complesso. Il Longo, infatti, pur cogliendo l'opportunità di un sito di sua proprietà appartato ma non lontano dal centro abitato, fa cadere la scelta su di un territorio selvaggio e suggestivo le cui caratteristiche orografiche, l'asperità del luogo, gli avvallamenti e gli affioramenti rocciosi dovevano ridestare in lui suggestioni della terra palestinese e sembrargli particolarmente evocativi del profilo altimetrico del Monte Sion e del Monte Oliveto, veri *topoi* nell'immaginario collettivo cinquecentesco dell'evocazione di Gerusalemme. L'importanza della forza evocativa dei luoghi, cioè la ricerca di un luogo “magicamente deputato”, era d'altronde alla base della scelta topografica sia della fondazione del santuario valesiano, che sorge «su un monte che goda di simile prerogativa d'aver in sé impressi i segnali e come stigma dè luoghi di Terra Santa, con tanta rassomiglianza ch'ei tieni con quelli... per naturale proporzione dei siti, che in alcune parti di questo Monte si ritrova con quei di Terra Santa»<sup>20</sup>, sia di quella di San Vivaldo per il quale «etenim colles et valles [...] valde similes illis Hierosolymitani»<sup>21</sup>.

Come accadde per il Caimi a Varallo, anche per Longo il luogo è consapevolmente scelto non solo per la sua conformità all'immagine della Terra Santa, ma anche perchè possiede le caratteristiche peculiari di quei luoghi «dove si rappresenta la crocifissione, morte e sepoltura di nostro Signore», siti cioè che sono in grado di evocare naturalmente e simbolicamente un'esemplare esperienza contemplativa il cui modello di riferimento era rappresentato dal Sacro Monte francescano della Verna, luogo ritenuto privilegiato per il ritiro spirituale e la contemplazione della Passione di Cristo<sup>22</sup>. La compenetrazione simbolica tra gli aspetti morfologici del paesaggio lainesese e le forre della Verna non può certamente non alludere e rimandare anche al concetto di montagna sacra, di Sacro Monte, uno dei simbolismi più importanti e ricorrenti in tutte le tradizioni religiose. Per antonomasia, il sacro monte della cristianità è il Golgota, cui ascese Gesù Cristo, e ogni ascensione, come noto, rappresenta la congiunzione tra cielo e terra, il punto di incontro tra umano e divino, ovvero il “Centro del Mondo”. Questa funzione ierogamica, che per traslazione viene estesa a tutta la collina di Gerusalemme, partecipa della doppia simbologia di *axis mundi* e di luogo di ascesi spirituale umana<sup>23</sup>. Poiché ogni percorso attraverso la montagna assume la funzione di cammino penitenziale e di preparazione dell'anima all'incontro con Dio, l'assimilazione tra montagna sacra e itinerario penitenziale e di salvezza va posta alla base della ge-

<sup>19</sup> Gentile, 1996, p. 208. La prima guida in ottave del santuario valesiano, dal titolo *Questi sono li misteri che sono sopra el Monte de Varalle*, opera probabilmente di un padre francescano, è edita a Milano nel 1514.

<sup>20</sup> G. A. d'Adda, *Meditazioni sopra i misterii del Sacro Monte di Varallo di Valle di Sessia del signor Gio. Antonio d'Adda...*, nuovamente reviste et aggiuntevi alcune altre meditazioni del signor Francesco suo fratello, Milano 1605, pp. 13-14, in Gentile, 1996, p. 207.

<sup>21</sup> *Annales Minorum*, a cura di L. Wadding, XV, Quaracchi 1933, pp. 375-376, in Pacciani, 2004, p. 129. Sul concetto di imitazione e sulla componente contemplativa dei Sacri Monti si veda E. Battisti, *Il concetto di imitazione e i suoi riflessi sui Sacri Monti*, in *La Gerusalemme di San Vivaldo e i Sacri Monti in Europa*, 1989, pp. 133-143.

<sup>22</sup> Gentile, 1996, p. 208.

<sup>23</sup> Sugli aspetti simbolici dei Sacri Monti si veda G. Oneto, *Il Monte Sacro. Note sugli aspetti simbolici dei Sacri Monti*, in *La città rituale. La città e lo Stato di Milano nell'età dei Borromeo*, Milano 1982, pp. 189-215; Agnoletto, 1989, pp. 6-7.



nesi del principio sia dei sacri monti e che degli itinerari gerosolimitani. Non a caso, come è stato sottolineato più volte, così come Gerusalemme è meta di salvezza, la cappella dedicata all'Ascensione di Cristo occupa in genere la sommità del monte, rivestendone un ruolo simbolicamente centrale<sup>24</sup>.

All'interno del recupero di una dimensione spirituale di tipo contemplativo e ascetico di matrice francescana va vista anche la pratica eremitica condotta dal Longo nel sito delle cappellette e che viene richiamata dalle fonti lainesi quando alludono, a proposito dei suoi ultimi anni di vita, «alla piccola compresa, dove nella pace del suo tugurio aveva santamente menato i giorni suoi»<sup>25</sup>. Il richiamo esplicito all'eremitaggio, dunque alla presenza certa di un modesto romitorio annesso alle cappellette, va inoltre contestualizzato all'interno della scelta di un pauperismo tipologico e costruttivo portato alle estreme conseguenze: un'architettura semplice ed essenziale caratterizza le strutture che fin dagli inizi sembrano modellarsi su quella «simplicitas locorum» che rappresentava proprio una delle peculiarità più suggestive dell'originario impianto valesiano. Ed infatti, una valida chiave interpretativa del complesso laineso potrebbe essere proprio quella che ne evidenzia, come avvenuto nel caso di Varallo, la capacità evocativa ed innovativa che è data, secondo le fonti dei primi del XVI secolo, oltre che dalle complesse suggestioni ideali che il luogo ha la forza di ridestare «nil magis religiosum, magis devotum» e dalle qualità naturali del paesaggio definito «ingenuusquae situs omnem superat antiquitatem», soprattutto dalla spontaneità e semplicità dell'impianto e dalla modestia delle strutture architettoniche costruite «sine arte»<sup>26</sup>.

#### *Lo spazio sacro:*

#### *problemi topografici e interpretazioni simboliche*

Come è stato più volte sottolineato dalla storiografia recente, l'impianto architettonico originario, fortemente omogeneo, riproduce una visione più o meno fedele della città di Gerusalemme e del percorso figurato inerente gli episodi della Passione, Crocifissione e Resurrezione di Cristo. I piccoli fabbricati, raggruppati in nuclei compiuti e circoscritti, evocando i luoghi di maggiore attrazione devozionale di Gerusalemme, sono pensati e concepiti per permettere, a chi non aveva le possibilità di recarsi personalmente in Terra Santa, la fruizione, attraverso la visita a dei surrogati (sucedanei) fisici oltre che visivi dei *loca sancta*, del pellegrinaggio. Questa immagine surrogata della Città Santa si pone, quindi «non come ricordo disincantato, non come immagine mistica ed escatologica, bensì come richiamo vivo, reale, presente d'una città fatta di pietra, d'uomini e di storia»<sup>27</sup>. Attraverso il percorso sostitutivo il pellegrino aveva la possibilità di riconoscere i significati simbolici degli edifici, della loro forma e della pianta riscontrandone gli elementi tangibili quali reliquie e immagini in essi contenuti. Una sorta di *Jerusalem pauperum* in cui la connotazione pauperistica del complesso rimandava, come abbiamo già avuto modo di vedere, alla visione didascalica francescana, alla tradizione eremitica e contemplativa e al bisogno di concretezza piuttosto che alle necessità di trasfigurazione simbolica. Il riferimento ad un modello reale, ad un esempio già configurato, è d'altronde ben presente nelle intenzioni di Longo tanto da venire dichiarato apertamente in più d'una occasione. Nell'iscrizione riportata sulle pareti della Cappella dello Spasimo, per esempio, la struttura architettonica del sacello viene significativamente connotata dal concetto di imitazione, di riproposizione di un modello aulico di riferimento. Il piccolo edificio è

<sup>24</sup> Agnoletto, 1989, p. 8.

<sup>25</sup> Gioia, 1892, in Campolongo, 1991, p. 42. Un modesto romitorio annesso alla cappella del Santo Sepolcro era presente anche tra le prime strutture costruite a Varallo (Gentile, 1996, p. 240).

<sup>26</sup> Una fonte molto interessante per conoscere l'immagine dell'impianto di Varallo alle origini è rappresentata dalle lettere di Gerolamo Morone, diplomatico milanese, che visitò il complesso nell'ottobre del 1507. Sui contenuti delle lettere si veda Ferri Piccaluga, 1989, p. 114. Secondo Guido Gentile l'essenzialità del linguaggio architettonico si rifaceva ai modelli offerti «dai piccoli edifici dalla più severa e antica tradizione francescana, dalla Porziuncola all'eremo delle Carceri, da Greccio agli altri insediamenti della Valle Reatina» (Gentile, 1996, p. 211). Sulla vocazione pauperistica di certa produzione architettonica della prima metà del XVI secolo legata agli ordini religiosi si veda S. Benedetti, *Fuori dal Classicismo. Sintetismo, Tipologia, Ragione nell'Architettura del Cinquecento*, Roma 1984.

<sup>27</sup> Cardini, 1989, p. 94.

infatti dichiarato dal suo committente «conforme a quella di Gerusalemme quale fece fare S.ta Elena madre di Costantino» e, come noto, il principio di similitudine sta alla base della fondazione sia del complesso di Varallo che di San Vivaldo, i cui edifici sono appositamente costruiti «in similitudinem locorum sacrorum, quae exstructa sunt in Sacro Monte Sion et Monte Oliveti»<sup>28</sup>. Dal momento che il sacello ha delle dimensioni molto contenute e che le immagini raffigurate nella cappelletta rappresentano almeno tre diversi “misteri”, avvenuti nella realtà in altrettanti differenti luoghi (distinti anche se più o meno contigui), appare ovvio pensare che il concetto di conformità per il Longo assuma delle valenze diverse rispetto alle valutazioni che potremmo fare noi oggi<sup>29</sup>. In altre parole questo significa che il meccanismo di analogie metriche e formali in grado di conferire senso ad una lettura interpretativa che si colloca all'interno del concetto di similitudine alla città di Gerusalemme, nell'esempio di Laino deve essere valutato in maniera più estensiva che rispetto ai casi più illustri (Varallo, San Vivaldo). La disposizione e la conformazione dei piccoli fabbricati e delle edicole dedicate ai luoghi del culto della Passione di Cristo, infatti, non va vista tanto nel senso di una stringente analogia metrica e topografica con i luoghi di Terra Santa, quanto nel meccanismo di mimesi originato dalla riconoscibilità delle relazioni spaziali e concettuali che intercorrono tra i gruppi di cappelle<sup>30</sup>.

Il criterio mimetico che organizza in generale l'impianto delle fabbriche di Laino non si sostanzia cioè nella precisa riproduzione di misure e modelli degli edifici gerosolimitani, ma li ripropone in un disegno del tutto personale destinato a mediare la memoria topografica con le risorse e i vincoli di tipo naturale imposti dal sito prescelto<sup>31</sup>. In questo senso, come è stato notato nel caso di Varallo, il complesso appare strutturato non sull'applicazione di rigorosi assetti topografici quanto sull'individuazione di un sistema di aree separate da dislivelli, che sfruttano la naturale modellazione del suolo, corrispondenti ai vari “misteri” della vita di Cristo<sup>32</sup>. Rispecchiando l'attuale sistemazione dell'impianto e svolgendo il percorso di visita a partire dall'ingresso principale al santuario (posto ad una quota pari a 1,36 m), troviamo infatti rispettivamente: in basso la cappella del Sepolcro di Cristo con annessa quella della Pietra dell'Unzione (posti all'incirca ad una quota di m 2,50); salendo alcuni gradini e superando un dislivello pari a circa un metro e venti cm il Monte Calvario con la Buca della Croce e la Cappella della Natività, sulla sommità dell'affioramento roccioso, ad una quota pari a circa sei metri, il Monte Oliveto con la cappella dell'Ascensione. Ai piedi della collinetta la cappella dello Spasimo con episodi legati alla Via Dolorosa; più in là, ma non molto discosto, la tomba della Madonna posta al termine di un lieve pendio (si scende di circa un metro rispetto alla quota di ingresso dell'impianto) che doveva rispecchiare l'omologa localizzazione gerosolimitana, al di là del torrente Cedron, nella stretta vallata di Giosafat. Appare quindi chiaro che il complesso, così come configurato originariamente dal Longo, non si pone come una imitazione topograficamente corretta di Gerusalemme quanto piuttosto come «palcoscenico praticabile, che obbliga a percorsi che costituiscono una cesura temporale e fisica fra un atto di devozione ed un altro, e che fanno coincidere il tempo con lo spazio, con il risultato decisivo di fingere che noi fisicamente imitiamo la passione di Cristo, invece che immaginarcela mentalmente»<sup>33</sup>.

<sup>28</sup> Pacciani, 2004, p. 129.

<sup>29</sup> Le raffigurazioni conservate all'interno della cappella di S. Maria dello Spasimo si riferiscono ad alcuni episodi della Via Crucis, in particolare essi commemorano il percorso della Via Dolorosa e narrano: IV stazione (incontro di Gesù con la Madre e dolore della Madonna che si accascia lungo la salita al Calvario); palazzo di Pilato (episodio dell'*Ecce Homo* e di Gesù che esce dal palazzo portando la croce fra i due ladroni); casa della Veronica (rappresentata mentre mostra il sudario di Cristo). È Longo stesso a fornirci la descrizione dettagliata della visita a questi luoghi: «A di 23 Settembre partimmo dal S. Sepolcro, et l'interprete ne portò a visitare li S. luoghi de Gerosalem.. Et di po' andaimo più nanti, uscivamo alla strada quando Cristo portava la croce, et poc più basso a banda destra trovaimo la casa de S. Veronica, e lo asciugai lo vulto, et rimase lo vulto santo che è in Roma...Et più nanti trovaimo la chiesa di S. Maria dello Spasimo, et là cascò quando passava lo suo S. Filio colla croce, et è tutta ruinata. Et poco più innanzi trovi un arco altissimo, et la strada passa per sotto l'arco, sopra quale arco s'affacciai Pilato et disse allo popolo: ecce homo» (Gioia, 1892, in Campolongo, 1991, pp. 41-42).

<sup>30</sup> Pacciani, 2004, p. 130.

<sup>31</sup> Gentile, 1996, p. 212.

<sup>32</sup> Gentile, 1996, p. 212.

<sup>33</sup> Battisti, 1989, p. 139.



È evidente inoltre che, a dispetto degli altri esempi ben più famosi, a Laino i luoghi gerosolimitani non vengono riproposti al visitatore per come era possibile visionarli alla metà del '500, ma nella loro veste diremmo "originale", nei loro connotati essenziali, epurati cioè da tutte quelle sovrastrutture architettoniche esterne aggiunte nel corso dei secoli. Il Sepolcro di Cristo, per esempio, non è raffigurato con le forme dell'edicola a forma di tempietto con terminazione poligonale che sorge al centro della basilica gerosolimitana cui generalmente gli artisti si ispiravano nelle loro riproduzioni (e per come tradizionalmente viene riproposto, per esempio, a S. Vivaldo), bensì attraverso una lettura di tipo archeologico-stratigrafico che ne seleziona gli elementi di culto intimamente connessi all'evento da rappresentare e li riconfigura tentando di ricostruirne l'originario contesto<sup>34</sup>. La selettiva restituzione delle strutture e degli spazi interni porta il Longo a estrapolare per la basilica gerosolimitana solamente il sacello del Sepolcro di Cristo, con annessa la piccola cappelletta della Pietra dell'Unzione, e il Calvario con la buca della Croce, e cioè i tre luoghi più significativi ed evidenti, tralasciando gli altri "misteri" che pure avevano sede nel medesimo luogo. Il sepolcro, rappresentato da un'essenziale quanto modesta struttura accessibile da un'angusta porticina, risulta essere parzialmente scavato nell'affioramento roccioso su cui sorge il complesso e sembra modellarsi, piuttosto che sull'esempio reale visitato dal Longo, su una rivisitazione del tipo delle tradizionali sepolture palestinesi, scavate di norma nella roccia, al cui interno vi era un piattaforma che fungeva da luogo di deposizione del defunto, anch'essa ricavata nella roccia. L'impianto quadrangolare, la copertura voltata e le coincidenze metriche rimandano con certezza all'esempio gerosolimitano – Longo stesso dichiara di averne rilevato le misure durante la visita – tuttavia rispetto al modello di riferimento l'esempio lainese è semplificato nell'articolazione esterna dell'edicola e negli apparati decorativi ma riprodotto attentamente nel vano interno<sup>35</sup>.

L'operazione di estrapolazione e astrazione dei contenuti essenziali dei "misteri" della vita di Cristo è palese anche nella cappella della Nascita di Gesù nella Grotta di Betlemme, che racchiude al suo interno gli episodi relativi all'Adorazione dei Magi e alla Natività. Dell'articolata struttura architettonica del prototipo, situato all'interno della basilica di Betlemme, a Laino viene riprodotto con meticolosa puntualità esclusivamente il luogo della nascita, costituito da una sorta di absidiola o nicchia scavata nella roccia e sopraelevata rispetto al pavimento tale da configurare una specie di mangiatoia all'interno della quale c'è il luogo della deposizione con la raffigurazione pittorica della Madonna, del Bambino e di san Giuseppe (il bue e l'asinello sono invece rappresentati in basso sul parapetto). Lo spazio interno della nicchia è diviso da una colonnetta la cui presenza rimanda ad una colta tradizione letteraria secondo la quale la Madonna, al momento del parto, si sarebbe appoggiata per sostenersi ad una colonna<sup>36</sup>. Per ovvi motivi sono assenti a Laino i due corpi scala che collegavano a Betlemme la grotta con il piano della Basilica, così come la cappella dell'Adorazione dei Magi è resa solo attraverso la rappresentazione pittorica del "mistero" ad essa connesso, cioè un'immagine affrescata dell'arrivo dei tre re.

<sup>34</sup> In concomitanza con i lavori di realizzazione del complesso della Resurrezione (l'Anastasis), compiuti tra il 326 e il 335, il sepolcro di Cristo, scavato in una roccia posta secondo la tradizione cristiana nel giardino di Giuseppe di Arimatea, venne isolato dal rilievo nel quale era originariamente inserito e incapsulato da un sacello a forma di piccolo tempio che a sua volta si trovava al centro di una grande costruzione a pianta centrale coronata da cupola facente parte di un articolato complesso di edifici. Distrutta nel 614 dai persiani e ricostruita nel 628 dopo la riconquista bizantina, la basilica fu più volte risistemata dai crociati e definitivamente ristrutturata, con numerosi rimaneggiamenti, fra il 1140 e il 1149. Sulla storia dell'edificio si vedano Cardini, 1989, p. 96 e sg. e Patetta, 1989.

<sup>35</sup> Gentile, 1996, p. 231. Circa la ricostruzione dell'aspetto originario del Santo Sepolcro e delle sepolture scavate nella roccia appare illuminante quanto descritto da Aquilante Rocchetta nella sua guida del 1630: «Ritrovammo dunque in quel monte una Grotta, & in quella diverse, come camerette, le quali un tempo furono sepolture, e ve n'è una simile al Santo Sepolcro di Cristo Nostro Signore non più grande che di quanto possa capirvi un corpo humano, onde gli RR. PP. di questa si servono come d'un ritratto per mostrar à Peregrini, come fosse stata quella del Redentore, perciò quella del Redentore essendo stata dal P. F. Bonifatio per commessione di Papa Paolo III, dall'Imperator Carlo V del suo figliolo Re Filippo II, foderata tutta di marmo, non si può vedere. La suddetta sepoltura è intagliata in una delle facciate della grotta, la sua bocca è stretta, e bassa, ove ponevano una grossa pietra per serrarla, essendo molto differente da quello che dipingono comunemente i Pittori» (A. Rocchetta, *Peregrinatione di Terra Santa e d'altre Provincie*, edizione a cura di G. Roma, Ospedaletto 1996, p. 103).

<sup>36</sup> Secondo le *Meditationes vitae Christi*, la Madonna avrebbe partorito in piedi e al momento del parto si sarebbe appoggiata ad una colonna tortile (Gentile, 1996, p. 256 e n. 102).

Anche la cappella dell'Ascensione sul Monte degli Ulivi non è riprodotta con la forma ottagonale del corrispondente sito di Gerusalemme «fatta di finissimo marmo, e di struttura dorica per di fuori, con sue colonnette, molto vaga e bella»<sup>37</sup>, ma con un impianto circolare e un linguaggio architettonico assai semplificato, così come doveva essere la sua omologa nell'originario impianto di Varallo, tra le cui edicole è attestata, alla data del 1514, una piccola «capela tonda e depinta» destinata ad custodire il facsimile lapideo della sacra orma<sup>38</sup>. A Laino, la presenza della lastra di pietra scolpita con l'impronta del piede pone degli interrogativi circa l'esistenza di uno o più modelli grafici a ricalco della sacra reliquia e la loro diffusione negli ambienti francescani giacché, come ha notato Guido Gentile, esso si ritrova, sul finire del Quattrocento, oltre che a Varallo anche a Sale presso Novi Ligure a testimonianza della volontà di selezione di alcuni particolari ritenuti essenziali alla commemorazione del “mistero”<sup>39</sup>.

Un'attenta operazione di selezione “mirata” sta ugualmente alla base della riproduzione dei siti che erano posti all'interno della chiesa dell'Assunzione, «in valle Josaphat», e che a Laino si trovano rappresentati nella discesa che, fiancheggiata dalle tombe di Gioacchino e Anna (cappellette realizzate però solo successivamente), conduce al sepolcro della Madonna.

Anche in questo caso, la valorizzazione dei luoghi consacrati nella sacra topografia gerosolimitana ai “misteri” del trapasso della Vergine (di cui è presente a Laino la sola cappella della Sepoltura e non già quella della cosiddetta Dormizione<sup>40</sup>), muove da un processo di semplificazione della struttura architettonica esterna per approdare ad una puntuale riproduzione del vano interno, «intagliato nella rupe in forma d'un Oratorio quadrato», ma spogliato di qualsivoglia elemento decorativo posticcio<sup>41</sup>.

La riproduzione topografica di Gerusalemme si conclude, nell'originario progetto di Longo, con la riproposizione degli episodi attinenti la Via Dolorosa che, coerentemente con quanto avviene in altri casi, rappresenta una evoluzione in senso concettuale e teologico della devozione per la Terra Santa nel senso non più solo cristocentrico ma anche passiocentrico<sup>42</sup>. Nell'impianto della Gerusalemme di Varallo, infatti, non compare originariamente il tracciato della Via Dolorosa, ed anche a Laino la cappella contenente gli episodi relativi all'itinerario percorso da Gesù fino al Calvario non viene realizzata che nel 1598, quindi molto tempo dopo la costruzione del primo gruppo di cappelle<sup>43</sup>. Questa virata in direzione di una forma di devozione per i misteri e le “stazioni” della Passione deve essere contestualizzata all'interno di quel più ampio fenomeno di religiosità che nel corso del XVII secolo avrebbe portato, in Italia e in ambito europeo, all'integrazione degli impianti originari con la costruzione di cappelle dedicate alla Via Crucis e all'elaborazione di un'altra tipologia di complessi devozionali rappresentati dai “sacri monti”<sup>44</sup>.

Un'ultima considerazione inerente la configurazione originaria del progetto longhiano va fatta sulla cappella intitolata al Monte Sion (o del Cenacolo), tradizionalmente indicata come uno degli *exempla* cui è affidata l'identificazione con omologhi luoghi gerosolimitani, ma che non è presente a Laino anche se sappiamo con

<sup>37</sup> Rocchetta, 1996, p. 114

<sup>38</sup> Gentile, 1996, p. 231, p. 240; la cappella viene menzionata nella guida *Questi sono li misteri che sono sopra el Monte de Varalle* del 1514.

<sup>39</sup> Gentile, 1996, pp. 240-241.

<sup>40</sup> Il “mistero della *dormitio*”, corrispondente all'episodio riportato dalla tradizione apocrifia del trapasso e dell'assunzione di Maria, a Gerusalemme era localizzato in una delle navate della basilica crociata (Gentile, 1996, pp. 266-267).

<sup>41</sup> Rocchetta, 1996, p. 99. Sappiamo dalle fonti coeve che la cappella del Sepolcro di Maria era foderata internamente di pregevoli lastre di marmo bianco e aveva l'altare realizzato anch'esso in marmo.

<sup>42</sup> Si tratta di un fenomeno di devozione specifica alla Via Crucis che porta a rappresentare non più solo i luoghi della vita e della passione di Cristo, ma anche i singoli episodi. Sull'argomento si veda Cardini, 1989, p. 101; Barbero, 2004, pp. 43-61 e Gentile, 2004, pp. 31-42.

<sup>43</sup> A San Vivaldo, al contrario, il tracciato della Via Dolorosa è presente fin dagli inizi con alcuni luoghi salienti quali il palazzo di Pilato, la casa della Veronica e la cappella di Santa Maria dello Spasimo (Vannini, 1989; Gentile, 2004, p. 7).

<sup>44</sup> Sull'argomento si veda: *Sacri Monti...*, 1992; Barbero, 2004; Gentile, 2004; *Terra Santa e Sacri Monti*, a cura di M. L. Gatti Perer, Atti delle giornate di studio, Milano 1999.



certezza che doveva essere tra i primi luoghi ad essere stati visitati dal Longo<sup>45</sup>. Una simile assenza potrebbe forse essere spiegata considerando il fatto che a partire dalla metà del '500 si assiste ad una sempre crescente impraticabilità degli edifici cultuali cristiani del Monte Sion e del Monte Oliveto (che diventano in alcuni casi definitivamente inaccessibili sia ai religiosi che ai pellegrini), e quindi difficilmente riproducibili attraverso rilievi<sup>46</sup>. Tuttavia è possibile avanzare anche l'ipotesi che la particolare caratterizzazione architettonica della cappella, spazialmente molto articolata in quanto ottenuta dall'incastro di quattro ambienti voltati, fosse in realtà una struttura troppo complessa per essere riprodotta con facilità e assai lontana da quei modelli pauperistici utilizzati dal Longo nelle cappelle del complesso lainese.

---

<sup>45</sup> Gioia, 1892, in Campolongo, 1991, p. 41; in realtà a Laino esiste una cappella dedicata alla Discesa dello Spirito Santo in cui è evidente il riferimento all'episodio della Pentecoste, ma la sua edificazione va fatta risalire alla committenza di Caterina Perrone (1788). Il complesso gerosolimitano del Monte Sion comprendeva al suo interno più luoghi: Cenacolo, Spirito Santo, S. Tommaso e il Sepolcro di David (Vannini, 1989, p. 243). Sulla Cappella del Cenacolo di San Vivaldo si veda anche R. Pacciani, *L'architettura delle cappelle di S. Vivaldo: rapporti stilistici e iconografici*, in *La Gerusalemme di San Vivaldo e i Sacri Monti in Europa*, 1989, pp. 299-331.

<sup>46</sup> Secondo Riccardo Pacciani la chiesa di Santa Maria del Monte Sion venne resa inaccessibile al culto cristiano a partire dalla metà del XVI secolo e i padri francescani, che erano insediati in una parte dell'edificio, espulsi (Pacciani, 2004, p. 131).



Fig. 1. Laino Borgo,  
ingresso al complesso delle *Cappellucce*.



Fig. 2. Laino Borgo,  
*Santuario delle Cappelle*,  
chiesa di *S. Maria dello Spasimo*.











Fig. 3. Laino Borgo, complesso delle Cappellucce.





Fig. 4. Laino Borgo, chiesa di *S. Maria dello Spasimo*, facciata principale.



Fig. 5. Laino Borgo, affioramenti rocciosi nei pressi del Santuario delle Cappelle.



Fig. 6. A. Mantegna, *Agonia nell'Orto*, 1455, Londra, National Gallery.



Fig. 7. D. Ghirlandaio, *S. Francesco riceve le stimmate*, particolare del Monte della Verna, 1482-1485, Firenze, Cappella Sassetti nella chiesa di Santa Trinità.



**SANTUARIO DELLE CAPPELLE DI LAINO BORGO**

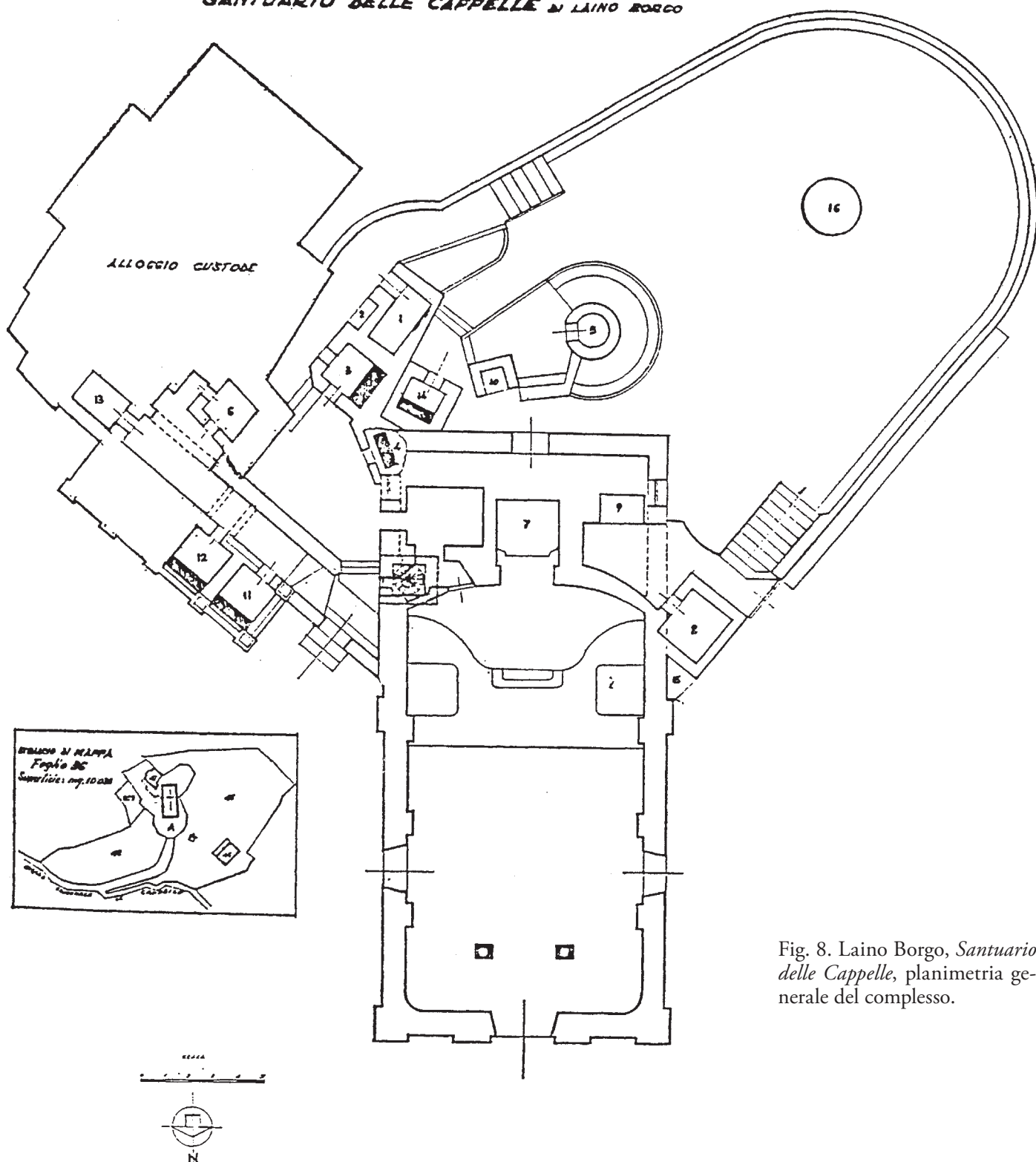


Fig. 8. Laino Borgo, *Santuario delle Cappelle*, planimetria generale del complesso.

**FASI DI EDIFICAZIONE E DI RESTAURO  
DELLE CAPPELLE (secc. XVI, XVII, XVIII)**

1. Cappellina del S. Sepolcro (1556?)
2. Cappellina della Nascita di Gesù nella Grotta di Betlemme (1557)
3. Cappellina della Buca della S.S.ma Croce sul Calvario (1557)
4. Cappellina della Pietra dell'Unzione (1557)
5. Cappellina dell'Ascensione di Gesù sul Monte degli Ulivi (1557)
6. Cappellina della Sepoltura di Maria SS.ma (1595)
7. Cappellina di S. Maria dello Spasimo (1598); (1696, I restauro)
8. Cappellina della Discesa dello Spirito Santo (1788, I restauro e decorazione)
9. Cappellina di Gesù che prega nell'Orto dei Getsemani (1788, id.)
10. Cappellina di Gesù che piange sulle future sorti di Gerusalemme (1788, id.)
11. Cappelline della Sepoltura di S. Anna (1788, edificazione e decorazione (?))
12. Cappellina della Sepoltura di S. Gioacchino (1788, edificazione e decorazione (?))
13. Cappellina di S. Giuseppe (1788, edificazione e decorazione (?))
14. Cappellina di S. Caterina d'Alessandria (1788, edificazione e decorazione (?))
15. Cappellina del Battesimo di Gesù (1788, edificazione e decorazione (?))
16. Cappellina della SS.ma Trinità (1788, edificazione e decorazione (?))



Fig. 9. Laino Borgo, accesso al santuario, sulla destra le cappelle della *Pietra dell'Unzione* e del *Santo Sepolcro*.



Fig. 10. Laino Borgo, *Santuario delle Cappelle*. La rampa di scala che conduce alla *Cappella della Buca della Croce* ha i gradini scavati direttamente nella roccia.



Fig. 11. Laino Borgo, *Cappella dell'Ascensione*.



Fig. 12. Laino Borgo, interno della *Cappella dell'Ascensione*, calco con l'orma del piede di Cristo.



Fig. 13. Laino Borgo,  
complesso delle *Cappellucce*.









Fig. 14. Laino Borgo,  
corridoio scoperto di accesso  
alle cappelle delle sepolture,  
sulla sinistra quella di *S. Anna*,  
*S. Giocchino* e *S. Giovanni*;  
sulla destra, in fondo,  
quella della *Madonna*.



Fig. 15. Laino Borgo, chiesa  
di *S. Maria dello Spasimo*,  
cappella inglobata all'interno della chiesa,  
particolare della copertura.



**Barbara Agosti**

Nata a Milano nel 1965, si è specializzata presso la Scuola Normale di Pisa con Paola Barocchi e Salvatore Settis. Dal 1994-95 insegna Letteratura artistica e Storia della critica d'arte presso l'Università della Calabria. Si è occupata di diversi temi della cultura artistica italiana del Cinque e Seicento, con particolare attenzione agli intrecci fra la tradizione figurativa e quella letteraria. Tra i suoi contributi: *Collezionismo e archeologia cristiana nel Seicento. Federico Borromeo e il Medioevo artistico tra Roma e Milano* (1996), *Elementi di letteratura artistica calabrese del XVI secolo* (2001) e *Leonardo da Vinci. Scritti artistici e tecnici* (2002). Collabora con la rivista *Prospettiva*.

**Amilcare Barbero**

È direttore del Parco Naturale del Sacro Monte di Crea dal 1983 e responsabile del Centro di Documentazione dei Sacri Monti, Calvari e Complessi devozionali europei, di cui ha coordinato l'attività espositiva ed editoriale. Recentemente ha curato con Stefano Piano la pubblicazione degli Atti del Convegno Internazionale *Religioni e Sacri Monti* (2006). Ha inoltre curato l'*Atlante dei Sacri Monti, Calvari e Complessi devozionali europei* (2001). Storico dell'arte, ha pubblicato con Franco Ramella e Angelo Torre *Materiali sulla religiosità dei laici*, a cura di Giovanni Romano (1981), e ha curato con Carlenrica Spantigati *Inventario trinese* (1980) e *Sacro Monte di Crea* (1998).

**Claudio Bernardi**

È docente associato presso l'Università Cattolica di Brescia (DAMS-STARS), dove insegna Storia del teatro e dello spettacolo, Antropologia del teatro e Teoria della performance. Da anni si occupa di studi di teatro medievale e in particolar modo del rapporto tra dramma e rito nell'Europa medievale e moderna. Ha inoltre promosso ricerche e studi relativi al cosiddetto Teatro della Pietà. Tra le sue opere principali sono da ricordare: *La drammaturgia della settimana santa in Italia* (1991), *Carnevale, Quaresima, Pasqua. Rito e dramma nell'Europa moderna (1500-1900)* (1995) e *Corpus hominis. Riti di violenza, teatri di pace* (1996).

**Cristiana Coscarella**

Architetto, dal 1998 è professore a contratto per l'insegnamento di Storia delle culture architettoniche e delle tecniche edilizie presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università della Calabria. Ha svolto attività di ricerca presso il Dipartimento di Progettazione dell'Architettura del Politecnico di Milano e il Dipartimento di Archeologia e Storia delle Arti dell'Università della Calabria. Ha pubblicato saggi sull'architettura della Compagnia di Gesù in Italia, sulla committenza d'architettura della famiglia Borromeo e sull'archeologia industriale calabrese.

**Giampiero Donnini**

Critico d'arte, ha svolto ricerche e studi sulla pittura e sulla scultura medioevali tra le Marche e l'Umbria. Ha pubblicato numerosi saggi su riviste specializzate quali *Antologia di Belle Arti*, *Antichità viva*, *Paragone*, *Prospettiva*, *Studi di Storia dell'Arte*, *Accademia Raffaello*, *The Burlington Magazine* e *Notizie da Palazzo Albani*. Ha curato la mostra *I legni devoti* (Fabriano 1993). Con Pietro Zampetti ha scritto *Gentile e i pittori di Fabriano* (1992), con Bonita Cleri *Il Maestro di Staffolo* (2002) e *La Cattedrale di Fabriano* (2003). Ha inoltre pubblicato il volume *Appunti d'Arte tra Marche e Umbria* (2005).



### **Carlo Fanelli**

È professore a contratto di Storia del teatro rinascimentale e barocco e Storia del teatro italiano al DAMS dell'Università della Calabria. Si occupa di cultura teatrale italiana del Rinascimento ed è autore del volume *La Calandria. Tematiche e simbologia* (1996). Ha avviato ricerche sul teatro in Calabria con i volumi *Teatro in Calabria 1870-1970. Drammaturgia, repertori, compagnie* (2003) e *Teatro e fascismo a Cosenza* (2006). Collabora con riviste nazionali e studia aspetti e figure del teatro italiano fra il '500 e il '900. È autore del testo teatrale *Albert Camus e Jean Grenier: la fortuna di trovare un maestro* (2005).

### **Sergio Gensini**

Conseguita la laurea in Lettere presso l'Università di Firenze nel 1948, è stato assistente di Storia medievale con i professori Nicola Ottokar ed Ernesto Sessan negli anni accademici 1949-50 e 1953-1954. Dal 1961 è direttore della rivista *Miscellanea Storica della Valdelsa*, e dal 1977 della Collana *Biblioteca «Miscellanea Storica della Valdelsa»*. Dal 1987 è direttore del Comitato scientifico del Centro Internazionale di Studi «La "Gerusalemme" di San Vivaldo», con sede a Montaione (Firenze). Ha curato il volume *Fedi a confronto. Ebrei, Cristiani e Musulmani fra X e XIII secolo* (2006).

### **Guido Gentile**

Titolare della Soprintendenza Archivistica per il Piemonte e la Valle d'Aosta dal 1978 al 1999, ha pubblicato numerosi studi sulla storia della cultura, della religiosità e dell'immaginario figurativo, con particolare attenzione ai Sacri Monti. È autore del volume *Itinerari tra le carte* (1999), dedicato alla storia dell'Archivio della Città di Torino. Recentemente ha scritto il saggio *Sacri Monti e Viae Crucis: storie intrecciate*, contenuto all'interno del volume di Amédée (Teetaert) da Zedelgem *Saggio storico sulla devozione alla Via Crucis* (2004), e ha curato con Enrico Massone e Paolo Pellizzari il testo *Dalla raffigurazione alla realtà. Ad similitudinem Sanctae Jerusalem* (2007).

### **Pier Giorgio Longo**

Già insegnante di scuola secondaria superiore, membro della redazione e del comitato scientifico di varie riviste e istituti, ha condotto ricerche di storia religiosa relative al basso Medioevo, alla Controriforma e al Novecento. Da anni si dedica all'indagine sui Sacri Monti lombardi e piemontesi, con particolare riguardo ai Sacri Monti di Varallo, Orta e Domodossola. Tra le sue pubblicazioni più recenti si ricordano: *Lo itinerario de andare in Hyerusalem (1469)* (2007) e *Itinerari dello sguardo ai Sacri Monti in L'anima felice* (2007).

### **Giuseppe Roma**

È direttore del Dipartimento di Archeologia e Storia delle Arti e titolare della cattedra di Archeologia Cristiana e Medievale presso l'Università della Calabria. Ha al suo attivo la direzione di innumerevoli campagne di indagini archeologiche condotte in Italia e all'estero. Tra le sue opere si segnalano *S. Maria di Anglona* (1989) e *Tra Bisanzio e l'Occidente: gli edifici di culto nell'attuale Calabria altomedievale* in *La Cristianizzazione dell'Italia fra Tardoantico ed Altomedioevo. Aspetti e problemi*. Atti del IX Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana, Agrigento 20-25 novembre 2004.

### **Silvia Spada Pintarelli**

È direttrice dell'Ufficio servizi museali e storico-artistici del Comune di Bolzano. Il suo ambito di ricerca è prevalentemente orientato verso la storia dell'arte dell'Alto Adige, cui ha dedicato numerosi scritti. Ha organizzato tre grandi mostre dedicate all'arte della città di Bolzano nel Trecento, nel Seicento e nel Settecento. Ha inoltre curato la pubblicazione di numerosi volumi, tra i quali si segnalano *Pittura carolingia nell'Alto Adige* (1981), *Festschrift. Nicolò Rasmo. Scritti in onore* (1986), *Bolzano nel Medioevo. Cenni di storia e sviluppo urbanistico* (1989), *Affreschi in Alto Adige* (1997) e *Chiese a Bolzano* (2006).

## INDICE DEI NOMI DI PERSONA E DI LUOGO\*

a cura di

PAOLO PELLIZZARI

- Aci Reale 100  
 Acidini C. 70  
 Acquanegra 95  
 Acquapendente 158  
 Adelmo di Suppo 157  
 Adige 167  
 Adorni F. 68  
 Adorno A. 69  
 Adorno F. 39  
 Adrichomius (Chr. Ad. Cruyus) 42, 67  
 Aebischer P. 152, 157  
 Agnoletto A. 32, 221, 223s.  
 Agosti B. 118  
 Agosti G. 63, 116s.  
 Agostini G. 94  
 Aguggiari G. B. 44  
 Aiello Calabro 132  
 Alagna 115  
 Alamanni P. 158  
 Alberti L. B. 24, 70  
 Alessandria 94  
 Alessandria d'Egitto 73  
 Alessi G. 23ss., 35, 39, 192  
 Alghisi F. 193  
 Alidosi F. 198  
 Aloisio R. 132  
 Alsazia 69  
 Altomonte 131  
 Alvaro, beato 61s.  
 Amédée (Teetaert) da Zedelgem 29, 61s., 67, 95, 141, 169, 221  
 Amico B. 24  
 Ammirato S. 154  
 Andergassen L. 43, 167, 169  
 Andorno 44  
 Andrea da Firenze 153  
 Andresen J. 65  
 Angelelli A. 153s., 158  
 Angelini C. 156  
 Anna, santa 24, 46, 131s., 220, 227  
 Anoaia 93  
 Antonino di Firenze 189  
 Antonio de Canavexis 197  
 Apollonia, santa 68  
 Arce A. 156  
 Arce D. 43  
 Arcidiacono S. 219s.  
 Arisi F. 98  
 Aristotele 96s.  
 Arona 44  
 Arrivabene Paolo 193  
 Arrivabene Pietro 193  
 Arturo da Munster 153  
 Asola 95  
 Asti 94  
 Astrua P. 23, 34  
 Aureggio B. 45  
 Aureggio F. 45  
 Aversa 95  
 Bacchi A. 24, 43, 151  
 Bade J. 188, 190  
 Badia a Elmi 157  
 Badia a Isola 158  
 Bagatti B. 24, 151  
 Baiocco S. 23, 36, 114, 192  
 Baldi B. 22, 27  
 Baldi D. 26  
 Baldi G. 198  
 Bamberga 75  
 Banská Štiavnica 43  
 Barabba 43, 115  
 Barale V. 41  
 Barberini G. B. 45  
 Barberino Val d'Elsa 157  
 Barbero A. 29, 40, 42, 44, 61, 64ss., 95, 113, 129, 141, 169, 221s., 227

---

\* Nell'indice non sono compresi i nomi ricorrenti nelle presentazioni iniziali e nelle note bio-bibliografiche.



- Barbo L. 32s., 192  
 Barbolani di Montauto A. 157  
 Baronio C. 36  
 Barro A. 197  
 Bartolini G. 71ss.  
 Bascapè C. 27, 35s., 39s., 43s., 62s., 68, 77, 90, 115  
 Basilea 73  
 Basilicata 129, 131  
 Battisti E. 32, 76, 159, 223, 225  
 Baxandall M. 33  
 Bebenhausen 29  
 Becchetti G. 141, 143  
 Becchetti P. 141ss.  
 Beccuti R. 197  
 Bednarz A. 98  
 Beduelle G.-Th. 189  
 Bellinzona 36, 197  
 Belloli M. 69  
 Belting H. 94  
 Benedetti S. 224  
 Benedetto XIV, papa 153  
 Bérault N. 190  
 Berenson B. 116  
 Bergamo 76, 89, 91, 97  
 Bernardi C. 63, 90ss.  
 Bernardino da Castellamonte 197s.  
 Bernardino da Siena 28, 155  
 Bernardo, santo 197  
 Bernascone G. 44  
 Bernini R. 167  
 Berruti A. 189  
 Bertamini T. 42  
 Bertetto D. 192  
 Berti P. 154  
 Betania 30, 42  
 Bethlem H. 30, 67  
 Betlemme 24s., 35, 38, 46, 66, 130ss., 219, 222, 226  
 Bianchi E. 98  
 Bianco D. 40  
 Bianconi P. 44  
 Bibbiena, cardinale 155, 158  
 Bicken Ph. von 74  
 Bidelli Compagni G. B. 97  
 Bietenholz P. G. 189  
 Billach C. von 74  
 Bilska-Wodecka Elżbieta 75  
 Boccanera G. 32  
 Boccher G. 168  
 Boddi V. 155  
 Boffin R. 29, 69, 75  
 Bologna 64, 76, 89, 94ss., 152, 156, 189  
 Bologna F. 118  
 Bompedoni B. 153  
 Bonaventura, santo 197,  
 Bonaventura da Morone 97, 99  
 Boncambio P. 28  
 Bonnet Correa A. 152  
 Bordeaux 191  
 Borgosesia 45  
 Borno 33  
 Borrello L. 92s., 96  
 Borromeo C. 39ss., 44, 62s., 89s., 113, 115, 118  
 Borromeo F. 44s., 63, 68, 113, 115  
 Bossi A. 24  
 Botta A. 26s., 36  
 Bova 96  
 Bramante 198  
 Bramantino 117  
 Brasca S. 28  
 Braudel F. 129  
 Braunschweig Enrico di 169  
 Bresc Bautier G. 29, 152  
 Brescia 94s., 192  
 Breydenbach B. von 28, 69, 71ss.  
 Briçonnet D. 190  
 Briçonnet G. 190  
 Brindisi 158  
 Brissago 42  
 Bruges 69  
 Brunico 171s.  
 Brunner W. 50, 54  
 Budapest 192  
 Buglioni B. 159  
 Bulgarelli M. 152  
 Buratti Mazzotta A. 44  
 Burocco B. 33  
 Burrese M. 94  
 Bussola D. 42ss., 68,  
 Butler S. 113  
 Caifa 31, 71, 100, 194, 204  
 Cailleau H. 75  
 Caimi B. 34ss., 62ss., 72, 113, 151ss., 187, 193, 197ss.,  
 222s.  
 Calabria 72, 92, 96, 99s., 129ss., 203

- Calafato E. 33  
 Calamai A. 156  
 Calegrano G. G. 187  
 Calvario (Golgota) 22ss., 34, 37ss., 42ss., 64ss., 74ss., 91ss.,  
 100, 130ss., 141ss., 157, 168, 191, 196, 199s., 204,  
 219s., 223ss.  
 Calzona A. 152  
 Cammarosano P. 157  
 Campanella T. 97  
 Campolongo A. 129ss., 219ss.  
 Camporena 152ss., 222  
 Candia 155s.  
 Cannarozzi C. 158s.  
 Canneto 95  
 Capetta F. 154  
 Capitelli G. 116  
 Capodilista G. 28  
 Caporali G. 71  
 Caprioli A. 198  
 Caravaggio 115  
 Carcano M. 28, 33  
 Cardini F. 28, 30, 69, 71, 129, 151s., 155s., 159, 187, 221,  
 224ss.  
 Cargnoni C. 90  
 Carinzia 171  
 Carlo V, imperatore 76, 226  
 Carlo Emanuele I 118  
 Carlostadio 76  
 Carpaccio V. 28  
 Carpani R. 91  
 Casagrande G. 42  
 Casale di Certaldo 157  
 Casale Monferrato 91, 193, 199  
 Cascetta A. 91, 97  
 Casciaro R. 34s., 94  
 Cassano 99  
 Castaldo G. C. 98  
 Castel Goffredo 95  
 Castelfiorentino 158  
 Castellamonte 197  
 Castelli A. 44  
 Castelrotto (Bolzano) 43  
 Castelvetro L. 97  
 Castiglione G. 187  
 Caterina d'Alessandria 73, 131s., 220  
 Caterini G. 46, 99, 129, 203s, 219  
 Cavalcaselle G. B. 116  
 Cavallini M. 153  
 Cavazza S. 167  
 Caviglia A. 118, 192  
 Cedron 23, 64, 66, 69, 74, 170, 225  
 Cegna R. 192  
 Cenci C. 193  
 Ceriana M. 152  
 Certaldo 157s.  
 Ceruti G. 115  
 Cervini F. 68  
 Chantilly 68  
 Chareyron N. 73  
 Chastel A. 199  
 Chaumont d'Amboise Carlo II 190  
 Cherchi P. 199  
 Chevalier U. 29  
 Chiabò M. 96  
 Chiesa I. 91  
 Chivasso 94  
 Ciammitti L. 94  
 Ciappelli G. 90  
 Čičo M. 43  
 Ciliento B. 200  
 Cimmino Gibellini F. 45  
 Ciofi P. 97  
 Claudio di Seyssel 41, 187ss., 198  
 Clemente VIII, papa 115  
 Clemente XII, papa 67  
 Cleto da Castelletto 43  
 Clichtove J. 188ss.  
 Cluny 189  
 Codutti P. 203  
 Collareta M. 90  
 Colmar 70, 73  
 Colombo S. 41, 44, 199  
 Colonia 73  
 Comba R. 188  
 Comoli Mandracci V. 40  
 Coniglio G. 199  
 Conti G. 96s., 204  
 Conzi C. 62  
 Coppi V. 154  
 Corbin S. 91  
 Cordova 61, 64  
 Coriolano G. T. 39  
 Cornaggia A. 32  
 Cornagliotti A. 194  
 Cortesi Bosco F. 76  
 Coscarella C. 113, 219



- Costantino 133, 203, 225  
 Cotovicus Joannes 169s.  
 Cracovia 42  
 Craina 168  
 Cremona 91  
 Crispo 98  
 Curzio L. 25, 195
- D'Adda, famiglia 39  
 D'Adda A. 27  
 D'Adda G. A. 223  
 D'Agostino L. 23  
 D'Alençon A. 199  
 D'Amboise G. 190, 198  
 D'Ancona A. 97ss.  
 D'Aragona L. 199  
 D'Azeglio E. 189  
 D'Enrico, famiglia 40, 43s., 62s., 77, 115ss.  
 D'Enrico A., vedi Tanzio da Varallo  
 D'Enrico G. 40, 43s., 62s., 77, 115ss.  
 D'Enrico M. 40, 43s., 62s., 77  
 D'Este Beatrice 65  
 D'Este (Gonzaga) Isabella 199  
 Dallaj A. 33  
 Dalman D. G. 169  
 Dansette B. 197, 199  
 Danubio 167  
 Dati G. 89  
 Davari S. 199  
 De Angelis A. 222  
 De Bartholomaeis V. 95, 203  
 De Bernardis Johannes 197  
 De Boeris Lazarinus 46  
 De Bustis B. 38, 155  
 De Donati G. A. 34  
 De Donati G. P. 34  
 De Fila L. 158  
 De Filippis E. 25, 42s., 64, 67, 114s., 118, 187, 199  
 De Groeg J. 69  
 De la Marthonie G. 190  
 De Mattei R. 154  
 De Moro G. 95  
 De Palma L. M. 69  
 De Predis C. 32  
 De Rosa G. 90  
 De Vecchi P. 38  
 Debiaggi C. 23s., 30, 35ss., 61, 71
- Del Bianco C. 154  
 Del Bianco F. 154  
 Del Monte A. M. 198  
 Del Silenzio R. 89  
 Délaruelle E. 157  
 Dell'Acqua G. A. 43  
 Dell'Omo M. 23  
 Della Robbia G. 159  
 Della Rovere D. 189  
 Della Rovere G. B. 62  
 Della Rovere G. F. 189  
 Della Rovere G. L. 189  
 Delon A. 117  
 Demo E. 167  
 Demus O. 171  
 Denis P. 89  
 Deutscher T. B. 189  
 Di Benedetti P. 116  
 Di Giovanni Madruzzo M. 43  
 Di Lorenzo A. 36  
 Di Paco Triglia A. A. 152  
 Dia 99, 204  
 Dinant 40  
 Dionigi il Certosino 190  
 Distaso G. 97  
 Dobbiaco 29, 167-172  
 Doglio F. 96  
 Donato G. 131  
 Donnini G. 141ss.  
 Dovizi B. 152, 155  
 Draghetti F. 22  
 Drava 167  
 Duccini A. 157  
 Duns Scoto 191  
 Dupront A. 151  
 Dürer A. 117, 170  
 Durio A. 23, 36  
 Dusembach 67, 70s., 74
- Egg E. 167ss.  
 Egger P. 172  
 Egidio da Viterbo 191  
 Egitto 193  
 Egola 158  
 Elena, imperatrice 99, 131, 133, 203, 225  
 Emmerich G. 74  
 Empoli 159

- Englisberg P. d' 75  
 Equicola M. 199  
 Erasmo da Rotterdam 190, 198  
 Erfurt 73  
 Erode 115, 170, 204  
 Exupère, santo 75
- Fabri (Schmid) F. 73s.  
 Fabriano 141ss.  
 Fajani C. 97  
 Falce A. 158  
 Fassola G. B. 27  
 Febvre L. 190  
 Félicien, santo 75  
 Ferrari Gaudenzio 22ss., 32ss., 63, 76, 114, 116s., 191, 197, 200  
 Ferrari Giovanni Giacomo 39  
 Ferreri B. 189  
 Ferreri G. S. 189  
 Ferrero S. 189  
 Ferri Piccaluga G. 39, 129, 221s., 224  
 Ferro G. 45  
 Fiamma P. P. 98  
 Fiamminghini 40  
 Ficker J. 169  
 Fieschi N. 154s.  
 Filauro G. B. 98  
 Filippo II, re 226  
 Fiore F. P. 152  
 Firenze 24, 28, 62, 70, 90, 116, 142, 152s., 158s.  
 Firpo L. 97  
 Flores d'Arcais F. 64  
 Foligno 30  
 Fontana F. 40, 45  
 Foppa V. 33, 117  
 Fornari G. 101  
 Fouquet J. 68  
 Francesco, santo 22, 41, 43, 115, 153, 196  
 Francesco I 190  
 Francesco da Marignano 22, 24, 37  
 Francesco da Trecate 197  
 Frangi G. 40  
 Frangipane E. 168  
 Frare P. 97s.  
 Frassia G. 98  
 Frescobaldi L. 156  
 Friburgo 29, 75, 170
- Fumaroli M. 96, 98
- Gagliano 100  
 Galardi Giulino de 197s.  
 Galardo G. 27  
 Galasso G. 167  
 Galilea 42  
 Galloni P. 21, 23, 26s., 113  
 Galluzzi T. 98  
 Galtieri A. 131  
 Galtieri G. 131s.  
 Gamucci U. 154  
 Gandino 94  
 Garboli C. 116  
 Gargioli C. 156  
 Gatelli G. 98  
 Gatti Perer M. L. 40, 67, 95, 159, 193, 227  
 Gensini S. 26, 29, 61, 64, 152ss., 221  
 Gentile G. 25, 34s., 40, 44, 65, 67, 94s., 115, 141, 156, 191s., 222s.  
 Germania 42, 74, 191  
 Gerolamo de Advocatis 197  
 Gerson J. 189  
 Gerusalemme 21-33, 37-46, 61-74, 91, 95, 99s., 113, 129-133, 141s., 151-159, 168, 170, 187, 193-198, 203, 219-228  
 Gesù 23s., 28ss., 37ss., 63, 66s., 70s., 75, 92-100, 130ss., 155, 170, 188, 203s., 220, 225ss.  
 Getsemani 23, 28, 42, 46, 70, 74, 92, 100, 131ss., 156, 220  
 Ghilardi F. 152ss., 158  
 Ghisini C. 94  
 Ghisotti S. 23  
 Giacomelli L. 43  
 Giacomo, apostolo 70, 92  
 Giannini G. 155  
 Giberti G. M. 189s.  
 Giganti A. 193  
 Gilardoni V. 42  
 Ginzburg S. 113  
 Gioacchino, santo 24, 46, 131s., 220, 227  
 Giogà I. 100  
 Gioia B. 99, 203  
 Gioia G. 130, 220ss., 228  
 Gioiosa Jonica 93  
 Giosafat, valle di 23, 26, 36, 46, 64, 66, 133, 141, 156s., 225



- Giovanni, apostolo 24, 26, 30, 34, 37s., 65, 70, 92ss., 101, 141s., 168  
 Giovanni Crisostomo 190  
 Giovanni de Caulibus 24, 27, 193  
 Giovanni di Bartolomeo 143  
 Giovenone G. 23  
 Giovenone G. il Giovane 23  
 Girardot A. 117  
 Giudea 42  
 Giulio II, papa 189, 198  
 Giuseppe, santo 131s., 220, 226  
 Giuseppe d'Arimatea 34, 91, 93ss., 226  
 Giuseppe II, imperatore 68  
 Giustiniani L. 191  
 Giustiniano G. 98  
 Gleirsch P. 43  
 Golgota, vedi Calvario  
 Golubovich G. 30, 155s.  
 Gonzaga, famiglia 193, 199  
 Gonzaga Federico 28, 199  
 Gonzaga Francesco 153, 155  
 Gorizia 167, 171  
 Görlitz 24, 29, 72, 74s.  
 Gottardo de Ponte 23  
 Grassi M. G. 94  
 Grattarola M. A. 45  
 Greccio 224  
 Grégoire R. 151  
 Gregorio da Valcamonica 92  
 Gregorio di Nazianzo 204  
 Gregory T. 90  
 Griffen 171  
 Grignasco 199  
 Gruber R. 168s.  
 Grünenberg K. von 28  
 Gualdo G. 152  
 Guarini G. 97  
 Gucci G. 156  
 Guerrini A. 200  
 Guglielminetti M. 97  
 Guglielmo II 71  
 Guglielmo VIII Paleologo 193  
 Guglielmo IX 199  
 Gutenberg J. 72
- Haller A. 171  
 Harff Ritter von 170
- Heers G. 69  
 Heidelberg 73  
 Hennebergh B. von 73  
 Herbst Ch. 168s., 171  
 Herbst K. 168s., 171  
 Hergiswald (Lucerna) 45  
 Hoade E. 24  
 Horat H. 45  
 Horn E. 24
- Imolo 197  
 Innocenti A. 129  
 Innsbruck 172  
 Isarco 167  
 Isella D. 117s.  
 Isella P. G. 41  
 Isolani S. 153  
 Ivrea 33s., 39, 117, 189, 197
- Josse Bade 188, 190
- Kalinová M. 43  
 Kalwaria Zebrzydowska 42, 64  
 Karlsruhe 28  
 Ketzler M. 75  
 Kindberg 67s.  
 Klocker H. 171  
 Kölderer J. 172  
 Krafft (Kraft) A. 75, 170  
 Kramer E. 29, 169s.  
 Kurt N. M. von 74
- La Torre G. 100  
 Linate 118  
 Laino Borgo 19s., 46, 66s., 69, 98ss., 129ss., 203ss., 219ss.  
 Lami G. 157  
 Landgraf G. 40  
 Langè S. 40s.  
 Lanino B. 23  
 Lanza A. 15, 197  
 Lanza M. 41  
 Lanzetti C. 100  
 Laterano 69

- Lazino G. 74  
 Lazzeri Z. 158s.  
 Lebole D. 44s.  
 Lefèvre d'Étaples J. 188ss.  
 Leinberger H. 171  
 Léonard E. G. 155  
 Leonardo da Porto Maurizio 42, 95  
 Leonardo da Vinci 117  
 Leonardo di Gorizia 167  
 Leone X 152, 155, 167, 189, 191, 198  
 Leoni L. 118  
 Leoni P. 118  
 Leontino F. 98  
 Lepore F. 69  
 Lerou P. 92  
 Lerschach 197, 169, 172  
 Levi D. 116  
 Libano 42  
 Lichetto F. 190ss., 198  
 Lill G. 171  
 Linck P. 67, 70s.  
 Lione 191s.  
 Locarni P. M. 97  
 Lomazzo G. P. 117s.  
 Lombardia 21, 33, 61, 65, 118, 199s.  
 Lonato 95  
 Londra 113, 141  
 Longhi R. 113, 115s.  
 Longo D. 46, 98, 100, 129-133, 203, 219-228  
 Longo P. G. 21s., 25, 28, 32, 40s., 67, 72, 95s., 187s., 192s., 199  
 Lorentz J. B. 67  
 Lorenzi L. 159  
 Loreto 69, 76  
 Lotti C. A. 44  
 Lotto L. 76  
 Lovanio 29  
 Lozito A. 44  
 Lubeca 29  
 Luca, evangelista 31, 188  
 Luci A. 155  
 Ludolfo il Certosino 27  
 Ludovico de Rupecavardi 26  
 Ludovico il Moro 65, 113  
 Lugli A. 94  
 Luigi XII, duca di Milano 188, 190  
 Lullo R. 191  
 Lumini A. 99  
 Lutero M. 61, 64  
 Luzzara 198  
 Maccarrone M. 190  
 Madersbacher L. 172  
 Maestro dei Magi 143  
 Maggioni L. 33  
 Magonza 28, 71ss., 156  
 Magro P. 29, 61, 95, 141, 169, 221  
 Majoli L. 167  
 Majorana F. 98  
 Malaguzzi F. 41  
 Mâle E. 36  
 Mancuso P. 100  
 Mandronnet B. 190  
 Mantova 28, 44, 193  
 Maometto II 73  
 Marani P. C. 38, 113  
 Maratea 131  
 Marchi S. 154  
 Marcora C. 190  
 Marcucci M. 142  
 Margolin J. C. 189  
 Maria, madre di Gesù 22, 24, 26ss., 32, 34ss., 41ss., 63ss., 93ss., 130ss., 141, 157, 168, 188, 204, 225ss.  
 Maria di Cleofa 34, 94  
 Maria Lanzendorf 64  
 Maria Maddalena 23, 27, 30, 34, 39, 68, 94, 168ss.  
 Maria Salome 34, 94  
 Maria Paleologo 199  
 Maria Teresa d'Austria 68  
 Mariano da Firenze 153s., 158s.  
 Mariano da Siena 156  
 Marinelli M. 68  
 Marschalck H. 75  
 Marssbach S. von 74  
 Martinotti S. 89  
 Martirano C. 204  
 Martucci P. 132s., 219s.  
 Marx G. 74  
 Marzi A. 43  
 Massaut J. P. 189  
 Masserano 41, 199  
 Massimiliano d'Asburgo 167ss., 172  
 Massino C. 44  
 Massone E. 67  
 Mattioli Carcano F. 43



- Matz J. M. 190  
Mayeur J.-M. 98  
Mayr G. 43  
Mazza E. 93  
Mazza G. 200  
Mazzoni G. 94  
Medole 94  
Meerseemann G. G. 189  
Mele M. 132s., 219s.  
Melegnano 94  
Melzi d'Eril G. 43  
Memling H. 29  
Meneghin V. 94  
Menez Silva A. de 200  
Mercurino da Gattinara 198  
Merlini G. 158  
Merlo G. G. 191s.  
Mernawe V. von 74  
Meschini S. 188, 190  
Meyers J. 73  
Michelangelo 68, 76, 117, 198  
Miglio M. 71  
Milano 21, 23, 32s., 38, 41, 62, 65, 68, 76, 90s., 93, 115s.,  
190ss., 200, 223  
Mitkowska A. 42  
Modena 94  
Modone 72  
Molano G. 36  
Molajoli B. 143  
Molfetta 69  
Mombello G. 188  
Momigliano Lepschy A. L. 28  
Moncalvo (G. Caccia) 44  
Monguelfo 168  
Mont Valérien 42  
Montà d'Alba 42  
Montagna M. T. 115  
Montagnani C. 116  
Montaione 19, 61, 65, 152ss., 157  
Monte Carmelo 42  
Monte degli Ulivi 66ss., 74, 130ss., 220s., 227  
Monte Hermon 42  
Monte Oreb 42  
Monte Sinai 42, 71ss., 133  
Monte Sion 24, 26, 36, 42, 46, 133, 155s., 193, 198,  
221ss.  
Monte Tabor 42  
Montélimar 199  
Monteriggioni 158  
Monteripido 42, 156  
Montrigone 45  
Moosburg 171  
Morandotti A. 118  
Morano Calabro 131  
Morazzone 40, 77, 115  
Moreau B. 192  
Morelli G. 70  
Moreni D. 156  
Moretti I. 158  
Morigia C. 33  
Morigia P. 41  
Morone G. 25, 31, 46, 195s., 224  
Moroni G. B. 115  
Motta E. 21  
Müller G. 31, 196  
Muzzi O. 157  
Narducci G. 153  
Nazaret 24, 28, 66  
Nebbia C. 62  
Nelli O. 144  
Neri A. 157  
Neri D. 152, 154ss.  
Neri Lusanna E. 143  
Niccolò da Poggibonsi 24ss., 151, 156,  
Niccolò dell'Arca 94  
Nicodemo 34, 91, 94s., 195  
Nicolini U. 42  
Nicolò da Brunico 172  
Nigra C. 98  
Norimberga 29s., 73, 75, 170  
Nössing J. 43  
Nova A. 33  
Novara 23, 27, 40, 42, 68, 77, 90ss., 115, 198  
Novate Milanese 116  
Nowa Jerozolima (Varsavia) 42  
Numai C. 155  
Numeister J. 72  
Nuzi A. 143  
Odescalchi G. M. 42  
Oneto G. 44, 223  
Onofrio M. T. 115  
Origene 190

- Orsi D. 98  
 Orzinuovi 92  
 Otranto 73  
 Oxford 141
- Pacciani R. 26, 152, 156ss., 221, 223, 225, 228  
 Pacciarotti G. 40  
 Pacediano N. 192, 200  
 Pacetti D. 28  
 Padoan M. 89  
 Pafundler W. 167  
 Pagano S. 91  
 Palaia 158  
 Palazzo Pignano 94  
 Paleotti G. 40  
 Panigarola A. 190, 200  
 Panigarola F. 40  
 Panzanelli R. 32  
 Panzeri F. 116  
 Paoletti J. T. 94  
 Paolo da Treviglio 41  
 Paolo, santo 197  
 Paolo III, papa 89, 226  
 Paolucci A. 154, 159  
 Papi M. D. 153, 158s.  
 Paracca (Giacomo Bargnola) 117  
 Paraninfo G. 96  
 Parente J. A. Jr. 97  
 Parigi 42, 68, 89, 188ss.  
 Parth M. 170ss.  
 Pascha (Jean van Paschen) 30, 67  
 Passeri V. 157  
 Paternostro L. 131  
 Patetta L. 222, 226  
 Paulusová S. 43  
 Pavis P. 205  
 Pellizzari P. 67  
 Pendinelli S. 73  
 Perniola M. 89  
 Perrone C. 131s., 220, 228  
 Perugia 42, 141, 156  
 Perusini G. 170  
 Petit G. 188ss.  
 Peutelstein 167s.  
 Piana C. 31, 187, 192, 197  
 Piano S. 67  
 Piazzini A. 94s.
- Picciola L. 98  
 Piccirillo M. 70, 221s.  
 Piemonte 19, 21, 41, 61, 65, 91, 197ss.  
 Pierotti P. 75  
 Pietri C. 98  
 Pietri L. 98  
 Pietro, apostolo 31, 70, 92, 204  
 Pietro da Mogliano 33  
 Pietro da Saluzzo 29  
 Pilato 23, 29s., 43, 46, 67, 92ss., 100, 115, 168, 170, 204, 220  
 Pinto G. 151  
 Pirillo P. 156  
 Pisa 94, 152s.  
 Piton M. 189  
 Pizzinini M. 167  
 Poggibonsi 157  
 Policastro G. 100  
 Polonia 74s.  
 Pona F. 97  
 Poncher E. 190  
 Portinari M. 29  
 Portinari T. 29  
 Portogruaro 94  
 Porziuncola 41, 156, 224  
 Potsch R. 171  
 Pratelli F. 157  
 Prestinari C. 43s., 77, 118  
 Prestinari M. 40, 44, 77, 118  
 Previtali G. 115, 118  
 Promis D. 31, 196  
 Promis V. 192  
 Prospero A. 90  
 Pseudo Bonaventura 27  
 Pseudo Dionigi 190  
 Pulinari D. 153s., 158s.  
 Pusteria 167
- Quaresmi F. 24  
 Querini A. M. 191  
 Quietsch H. 65  
 Quintianus Stoa (G. F. Conti) 96  
 Quinzani S. 97
- Rabaglio M. 91  
 Raboni G. 116



- Racchia G. 188  
 Raffaello 117  
 Ranzo C. 197s.  
 Rapp F. 70  
 Rappenstein M. von 74  
 Ratti A. 89  
 Raulin J. 188ss.  
 Ravelli P. 22, 27  
 Razzi S. 158  
 Réau L. 133  
 Redondesco 95  
 Regensburg 169  
 Reggiano 94  
 Reggio Emilia 94  
 Renouard Ph. 190  
 Repaci Courtois G. 34  
 Repetti E. 152, 157  
 Reuwich H. 28, 72, 74, 156  
 Riant P. 158  
 Ribeaupierre Egelolphe de 70  
 Ribeaupierre Maximin II de 70s., 74  
 Ribeauvillé 70s.  
 Ricardi F. 40, 61, 95, 152, 188, 222  
 Ricchino F. 45  
 Rienza 167  
 Rimoldi A. 198  
 Rinuccini A. 156  
 Rocca Pietore 171  
 Rocchetta A. 131ss., 226s.  
 Rodi 72, 75, 170  
 Roggero D. 44  
 Roma 61, 73, 76, 89, 91, 100, 115, 158s., 167, 188ss., 196, 203s., 225  
 Roma G. 66, 113, 131, 219, 226,  
 Romani W. 97  
 Romano G. 23, 34, 66, 116, 118, 200  
 Romans 29, 41, 69, 75, 77  
 Rossi A. 143  
 Rossi F. 93  
 Roth M. 73  
 Rubin M. 94  
 Rubini G. 94s.  
 Rucellai G. 70, 152  
 Ruchart J. 73  
 Rüdiger M. 75  
 Rusconi R. 28, 32, 256  
 Rusnati G. 42s.  
 Stanislao da Campagnola 32  
 Saas Fee 45  
 Sacro Monte di Belmonte 42, 66  
 Sacro Monte di Crea 19, 44, 61ss., 66, 187, 199  
 Sacro Monte di Domodossola 42, 66ss.,  
 Sacro Monte di Ghiffa 66  
 Sacro Monte di Oropa 45, 66, 187, 199  
 Sacro Monte di Orta 43ss., 61ss., 66, 68, 77, 115  
 Sacro Monte di Ossuccio 45, 66  
 Sacro Monte di S. Vivaldo 19, 24, 26, 29s., 38-41, 46, 61-64, 151-159, 222-224.  
 Sacro Monte di Varallo 19, 21-46, 61-68, 71-77, 95, 113-118, 151s., 156, 159, 187-192, 195-199, 222-227  
 Sacro Monte di Varese 33, 41, 44s., 61-68, 115, 187, 199  
 Sainte Baume 199  
 Sala E. 98  
 Sala G. 45  
 Salimbeni L. 141, 143  
 Salviati G. B. 158, 200  
 Saluzzo 192  
 Sampaolesi P. 152  
 San Genesio 158  
 San Giacomo di Compostella 71  
 San Gimignano 153, 158  
 San Giorgio Canavese 197s.  
 San Miniato 142, 153, 158  
 San Sepolcro (Arezzo) 152  
 San Silvestro/Wahlen 169, 172  
 Santa Caterina (Sinai) 71, 73s.  
 Santer P. 169  
 Saponi G. 64, 116  
 Saronno 36, 76  
 Sassi R. 141  
 Savonarola G. 64, 200  
 Scamacca O. 98  
 Scarognino, famiglia 39, 75  
 Scarognino F. 22  
 Scarognino M. 21s.  
 Schama S. 42  
 Scharvenberg He. von 74  
 Schlosser J. von 113  
 Schneider F. 157  
 Schütz K. 172  
 Sciolla G. C. 41  
 Seneca 96s.  
 Sesalli F. 23, 35ss.  
 Séverin, santo 75

- Seyssel C. 41, 187-192, 198  
 Sforza G. M. 32  
 Sforza L. 21  
 Shöffler P. 72  
 Sienli C. von 74  
 Sigoli S. 156  
 Silva A. 45  
 Silva F. 44  
 Simoni B. 43  
 Sisto V, papa 39  
 Slesia 75  
 Slovacchia 43, 74  
 Smosarski J. 42  
 Sodi M. 100  
 Sodoma (G. A. Bazzi) 39  
 Solms J. von 74  
 Soncino 94  
 Sorrenti P. 40, 45  
 Spada Pintarelli S. 43, 167, 171  
 Spantigati C. E. 44, 46  
 Spanzotti G. M. 33s., 39, 117  
 Speciano C. 40  
 Spiazzi A. M. 167  
 Springenklee U. 172  
 St. Veit an der Glan 171  
 Stalling Taney M. 24  
 Standonck J. 190  
 Stefani G. 89  
 Stefani Perrone S. 23, 36s., 72, 152, 187  
 Stefonio B. 98  
 Steinmair E. A. 43, 167 169  
 Stoppa A. 39, 44  
 Stoppa J. 115  
 Strasburgo 67  
 Superga 41, 187s., 192, 196  
 Suriano F. 27, 30, 155s.  
 Suso E. 191  
  
 Taddeo da Lione 189, 191s.  
 Tamalio R. 199  
 Tameni I. 93s.  
 Tanzio da Varallo 40, 43s., 62s., 77, 113, 115ss.  
 Tarvisius C. 24  
 Taubert J. 91  
 Taubert G. 91  
 Telluccini A. 188  
 Teodoro Paleologo 193  
  
 Terzaghi C. 113, 115  
 Testori G. 36, 40, 43, 63, 113-118  
 Thadeus Lugdunensis 189, 191  
 Thomas da Cracovia 74  
 Thurston H. 29  
 Tirolo 167  
 Todini F. 144  
 Toesca P. 116  
 Tognocchi da Terrinca A. 155  
 Tommaso da Firenze 62, 151, 155ss., 222  
 Torelli A. 44  
 Torino 29, 32, 41, 67, 117s., 187ss., 192, 196ss.  
 Torrotti F. 27  
 Toscana 19, 28, 30, 32, 61, 142, 152, 155,  
 Toscani X. 198  
 Toscano B. 64, 116  
 Toschi P. 203  
 Tosco C. 75  
 Treccio D. 98  
 Trombetti G. 131ss., 219s.  
 Troncarelli M. 151, 197  
 Tubinga 29  
 Tucci S. 97  
 Tuniz D. 40, 61s., 95, 187  
  
 Ugo di Toscana 157  
 Ulm 73s.  
 Ungheria 74s.  
 Urbano VIII, papa 153  
  
 Vaccaro L. 40, 61, 95, 152, 188, 198, 222  
 Valence 199  
 Valenciennes 75  
 Van Eyck J. 29  
 Vannini G. 30, 155ss., 222, 227s.  
 Varano Camilla Battista da 32s.  
 Varischi C. 92, 97  
 Vauchez A. 98, 190  
 Vecchi G. 95  
 Veissiere M.  
 Velotti N. 41  
 Velsc P. 74  
 Venard M. 98  
 Venezia 69, 71ss., 92, 116, 142, 158, 167s., 192, 194  
 Venturoli P. 34  
 Vercelli 76, 117, 189, 197



- Verna La 22, 223  
Veronica 95, 131, 168, 204, 220, 225, 227  
Vetere B. 69  
Via Dolorosa 28ss., 37, 43, 67, 156s., 225, 227  
Vibo Valentia 100, 203  
Viertaler A. 172  
Viertaler B. 172  
Villata E. 23, 35s., 114, 192  
Virgolo (Bolzano) 43, 167  
Viscardi G. M. 92  
Visconti Borromeo P. 118  
Visconti L. 117  
Visconti M. 22  
Viti N. 98  
Vivaldo, santo 152ss., 158s.  
Volterra 153
- Wadding L. 153, 155s., 159, 192, 223  
Walther P. 73s.
- Weissman R. F. E. 90  
Wendelholm I. 39  
Wenzel H. 74  
Wespin G. 40, 44  
Wil Ludwig von 45  
Windesheim 196  
Wittenberg 61  
Wonnecke J. 72
- Zambrano P. 116  
Zanella C. 75  
Zanuso S. 118  
Zanzi L. 40, 44, 95  
Zanzi P. 40  
Zardin D. 41, 62, 93  
Zarri G. 64, 152  
Zenatti A. 91  
Zolla E. 196  
Zwingli H. 76







Finito di stampare  
nel mese di febbraio 2008  
presso  
**GALLO** arti grafiche - Vercelli



