

Danilo Zardin

I Sacri Monti e la cultura religiosa e artistica dell'Italia moderna*

[A stampa in *I Sacri Monti nella cultura religiosa e artistica del nord Italia*, a cura di D. Tuniz, Cinisello Balsamo (Milano) 2005 © dell'autore e dell'editore– Distribuito in formato digitale da "Reti Medievali"]

Nell'Italia del nord, ai confini con i bastioni montuosi che la delimitavano e allo stesso tempo la mettevano in collegamento con il resto dell'Europa, la costruzione della cintura dei Sacri Monti conobbe la sua punta più alta di vivacità tra Cinque e Seicento, nel cuore della stagione della Controriforma. Ma sarebbe fuorviante immaginarla come il frutto esclusivo di questa fase avanzata della riorganizzazione istituzionale e del rilancio missionario della presenza cattolica all'interno della società. Semplici ragioni di cronologia impongono di riconoscere che le radici religiose e artistiche della spinta a tradurre la rappresentazione di temi e «luoghi» fondamentali della proposta religiosa cristiana in un impianto monumentale visitabile con l'esercizio devoto del pellegrinaggio sono ben più antiche e complesse. Affondano in un terreno che ha preceduto almeno di un secolo l'avvio del cattolicesimo moderno 'reinterpretato' dal concilio di Trento e dagli oppositori più tenaci di Lutero e Calvino. Inoltre appare sempre più unilaterale l'idea che vede la tessitura della rete dei Sacri Monti solo come una manovra di arroccamento difensivo, tesa a rinchiudere nella morsa di una barriera impenetrabile le terre della cattolicità romana esposte ai rischi di contagio delle nuove teologie delle Chiese indipendenti sorte a nord delle Alpi. Dietro questa contrapposizione dei due blocchi in lotta fra loro continua a perpetuarsi la vecchia tesi polemica della Controriforma ridotta a grande piano di restaurazione per il recupero del terreno perduto, affidato al giro di vite della repressione e dell'imposizione disciplinare, quando non alla forza sostenuta dalla massa d'urto degli eserciti e dei poteri secolari. 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. E che di conseguenza relega nell'ombra tutto il resto: le opposte ragioni dei contendenti che si misuravano per la difesa delle loro posizioni e della loro verità sul suolo del continente europeo, in primo luogo le autonome pulsioni creative di tutti i fenomeni di rinnovamento germogliati dal risveglio religioso dell'epoca, al sud come al nord della cristianità, già prima e a prescindere dalla spaccatura cinquecentesca intorno alla fede e alle opere o ai modi migliori secondo cui rimediare agli abusi. La logica dell'affermazione di nuovi valori e di nuovi ideali dovrebbe essere anteposta alla condanna degli errori e delle deviazioni altrui e alle dure asprezze della battaglia contro i propri nemici. Più che dalla volontà di innalzare una muraglia contro la minaccia delle nuove eresie, anche la progressiva fioritura del paesaggio artistico dei Sacri Monti è stata alimentata dal bisogno di inaugurare nuovi scenari privilegiati per entrare in rapporto con il messaggio fondante di una tradizione religiosa bisognosa di rilanciare la sua capacità di presa sul popolo dei fedeli. Non ha molto senso, è vero, fare una storia basata su ipotesi. Ma vi sono buoni motivi di credere che se anche, per assurdo, la ferita dello scontro con la Riforma transalpina non fosse stata aperta, la marcia di espansione verso l'ampliamento dei Sacri Monti sarebbe ugualmente continuata lungo binari già in precedenza tracciati, forse solo rallentando il suo ritmo o riducendo entro confini più modesti la larghezza dei suoi esiti cronologicamente più avanzati.

Risalendo all'indietro nel tempo, le premesse cui può essere ricondotta la fortuna del modello artistico-religioso dei Sacri Monti vanno individuate in quella svolta nel senso della drammatizzazione affettiva che molteplici segnali consentono di fissare come tendenza dominante degli sviluppi della pietà tardomedievale e rinascimentale. Un tornante decisivo sarebbe in questo quadro rappresentato dal Quattrocento. Ma le innovazioni che allora si registrarono non fecero che portare a piena maturazione tendenze che già nelle fasi immediatamente precedenti affiorano da

* Viene qui riproposto, con minimi ritocchi, il contributo redatto per il volume *I Sacri Monti nella cultura religiosa e artistica del nord Italia*, a cura di D. Tuniz, Cinisello Balsamo (Milano), San Paolo, 2005, dove è apparso con corredo di illustrazioni alle pp. 43-70 (il testo), 278-279 (note), 289 (bibliografia). Si ringrazia l'editore per l'autorizzazione gentilmente concessa.

diversi indizi: ogni presunzione di datazioni troppo raffinate deve probabilmente essere lasciata cadere quando si misurano le grandi metamorfosi dei panorami religiosi collettivi, sui quali è largamente frammentaria la stessa documentazione indispensabile di supporto.

L'esigenza che andò allora affermandosi come decisiva era quella di legare la proposta del messaggio cristiano e i modi di farne esperienza alla incentivazione della visibilità e della concretezza umana dei suoi contenuti. Il bisogno di realismo e di immedesimazione si erano certamente fatti strada già nella più viva sensibilità religiosa della tradizione monastica medievale. Gli ordini mendicanti, fin dalla loro prima ondata di diffusione, in modo particolare nella fiorente versione francescana, avevano dilatato in una estesa cerchia sociale la ricerca di una umanizzazione dell'approccio ai nuclei dottrinali della catechesi, della vita liturgica e della credenza collettiva. Dal cielo della teologia e delle *summae* di morale la predicazione ecclesiastica doveva trovare i sentieri più adeguati per travasarsi in una concatenazione di storie esemplari disposte in forma di racconto, ancorate a modelli ideali assumibili come specchi di identificazione, nel solco di una tessitura di scene e di situazioni in cui calarsi come attori per rendere di nuovo mobilitante il richiamo alle virtù del sentimento e della pietà, a partire dalla via maestra del compiere, del rivivere in prima persona l'esperienza paradigmatica, fondatrice della propria identità di individui credenti, di chi era stato testimone dell'avventura redentrice del Salvatore e dei grandi santi che ne avevano ricalcato le orme nel tempo della storia. A questa intensificazione delle leve del *movere* rispondeva una omiletica che, per farsi sempre più 'popolare' e incisiva, non esitava a rivestirsi di forme largamente teatralizzate e patetiche, che miravano a «pungere» le vene più delicate della fantasia emotiva delle folle di fedeli. Dalle parole, il passaggio all'azione mimetica e alla identificazione sentimentale, in chiave di esperienza partecipata dall'individuo, era quanto mai agevolato. La rievocazione degli eventi centrali della storia della salvezza si strutturava in una griglia di 'quadri' ricostruiti ognuno nella sua densità narrativa, su cui si modellava un procedimento di fissazione analitica dei dettagli denotativi: ambientazione fisica, personaggi coinvolti, suoni, colori, gesti, movimenti. La loro traccia suggestiva era subito sfruttabile per la ricomposizione immaginaria delle scene additate come sfondo ideale di accensione della preghiera mentale e della meditazione, secondo il metodo trasmesso da una florida letteratura edificante, passata senza nessuna cesura dalla cultura manoscritta all'età della trasmissione tipografica dei testi. La comparsa della stampa, alla metà del Quattrocento, agì, anzi, come un potente fattore di incremento nei circuiti di diffusione dei manuali che agevolavano l'accesso delle conventicole devote e delle cerchie di monache e di religiosi ai fatti della vita di Cristo e della Vergine, alle imprese eroiche dei santi, ai prodigi stupefacenti dei loro miracoli. Le *Meditazioni della vita di Cristo*, attribuite popolarmente a san Bonaventura, si stagliano come uno degli esiti di più vasto successo entro questi filoni di sussidio della pietà tardomedievale e moderna fondata sulla rappresentazione realistica della storia sacra. La scrittura religiosa mirava qui direttamente a ricreare, a far 'percepire', cioè a far risaltare proprio *visivamente*, 'performativamente', i contenuti della vicenda narrata, trascinando il lettore/ascoltatore nella sequela del ricalco imitativo. In diversi casi, l'enfaticizzazione di un coinvolgimento favorito nei suoi codici anche più materialmente 'sensibili' non esitava a palesare in modo molto marcato la sua valenza didascalica. Il testo devoto si disponeva sul registro del colloquio con il «tu» del principiante da istruire, e da qui puntava a dirigere il comportamento religioso dell'individuo. Il metodo privilegiato che troviamo suggerito per alimentare la forza evocativa della visualizzazione era quello del ricorso alla *compositio loci* mediante lo sfruttamento intensivo del patrimonio delle immagini familiari. Il remoto e l'estraneo dovevano riprendere vita calandosi nei lineamenti del più noto e vicino. È quanto prescriveva con abbondanza copiosa di esemplificazioni, che sono ormai divenute canoniche per tutta la letteratura critica dedicata ai modelli di orazione mentale e ai rapporti fra testi religiosi e produzione figurativa dell'Italia della prima età moderna, il *Giardino di orazione*, redatto, a quanto pare, nel 1454 e più volte passato sotto i torchi dei centri editoriali della penisola fino al Cinquecento inoltrato:

La quale istoria [della passione] aciò che tu meglio la possi imprimere nela mente, e più facilmente ogni acto de essa ti si reduca alla memoria, ti serà utile e bisogno che ti formi nela

mente lochi e persone. Come una citade, la quale sia la citade de Ierusalem, pigliando una citade la quale ti sia bene pratica. Nela quale citade tu trovi li lochi principali neli quali forono exercitati tutti li acti dela passione: come è uno palacio nel quale sia el cenaculo dove Cristo fece la cena con li discipuli. Ancora la casa de Anna e la casa de Cayfas dove sia il loco dove fu menato la nocte miser Iesù. E la stanza dove fu menato dinanti da Cayfas, e lui deriso e beffato. Anche il pretorio de Pilato dove li parlava con li iudei: e in esso la stanza dove fu legato misser Iesù alla colonna. Anche el loco del monte de Calvario, dove esso fu posto in croce, e altri simili lochi. [...] Ancora è di bisogno che ti formi nela mente alcune persone, le quali tu abbi pratiche e note, le quale tute representino quelle persone che principalmente intervennero de essa passione: come è la persona de misser Iesù, della nostra Madonna, sancto Pietro, sancto Ioanne Evangelista, sancta Maria Magdalena, Anna, Cayfas, Pilato, Iuda, e altri simili, li quali tutti formarai nela mente. Così adunque avendo formate tutte queste cose nela mente, sì che quivi sia posta tutta la fantasia, entrarai nel cubicolo tuo e sola e solitaria discacciando ogni altro pensiero esteriore incominciarai a pensare il principio di essa passione. Incominciando come esso misser Iesù vene in Ierusalem sopra l'asino. E amorosamente tu trascorrendo ogni acto pensarai facendo dimora sopra ogni acto e passo, e se tu sentirai alcuna divozione in alcuno passo ivi ti ferma: e non passare più oltra fino che dura quella dolcezia e divozione¹.

La materia dell'esercitazione devota poteva essere prelevata dalla guida dei testi scritti. Ma era così caricata di pathos ed emotivamente impegnativa da tendere inevitabilmente a trabordare al di là di una semplice operazione di lettura delle pagine dei libri. Si può anche capovolgere il rapporto, e dire che i manuali di devozione tre-quattrocenteschi non facevano che reificare nel dettato di una proposta normativa uno stile di approccio alla sfera religiosa totalmente immerso nel clima tipico della pietà che dominava la società dell'epoca. Il suo vertice era l'immedesimazione del credente con il contenuto centrale della fede cristiana, modulata sulle corde di linguaggio dell'affettività più spontanea e coinvolgente. Il bisogno di riprodurre attraverso la concreta e il più possibile diretta riattualizzazione visiva la realtà dei misteri fondanti del messaggio di salvezza era la molla su cui si giocava la parallela dilatazione dei riti paraliturgici del culto collettivo, incentrati in particolare sulle funzioni della settimana santa e sulla festa-cardine del Corpus Domini. Quest'ultima era di per sé un'innovazione, trionfalmente enfatizzata nel suo rilievo a partire dalla sanzione papale, nel 1264, della sua centralità nella vita della Chiesa universale.

Sul finire del Medioevo in ogni contrada della cristianità, quindi anche nelle terre del nord Italia, si ampliò l'esigenza di tradurre la memoria dei fatti storici della redenzione e la celebrazione della continuità della presenza del corpo di Cristo nella comunità dei suoi fedeli legandole alla predisposizione di una rete di segni fisicamente ostensibili e da tutti decifrabili nella loro esplicita evidenza letterale, più di quanto potesse consentire il puro formulario del cerimoniale nella dotta lingua latina. Si rinnovava il rito della lavanda dei piedi il giovedì santo. Il venerdì santo Cristo poteva essere effettivamente deposto dalla croce innalzata nelle chiese, anche sfruttando l'efficacia scenica di statue lignee opportunamente snodate. Il simulacro del suo corpo piagato, più ancora che il suo simbolo incarnato dalle specie eucaristiche, era poi ricoverato nel sepolcro, con tutta una scorta adeguata di lamentazioni e di canti religiosi anche in volgare, non di rado drammatizzati dalla mescolanza delle voci assegnate ai diversi protagonisti della vicenda dolorosa della passione. Molte confraternite di laici, allora in via di continua espansione nel corpo della società cristiana, così come avveniva nelle cerchie degli ordini religiosi più attivamente impegnati nel servizio pastorale alla collettività dei fedeli, presero l'abitudine di trasportare anche all'esterno degli edifici

¹ Cito, con adattamenti a una più regolare normalizzazione grafica, da M. Baxandall, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 57-58 (ed. or., Oxford 1972). Si veda anche, con riferimenti ad altri testi devoti che si dispongono nella medesima linea del *Giardino* (Camilla Battista da Varano, Pietro da Lucca, ecc.), 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*, a cura di M. L. Gatti Perer, Atti della giornata di studio, [Milano], Università Cattolica, 25 novembre 1998, Milano, ISU Università Cattolica, 1999, pp. 37-51; V. Guazzoni, *Pittori della realtà ed esperienza del sacro*, in *Civiltà di Lombardia. La Lombardia spagnola*, Milano, Electa, 1984, pp. 153-196; Id., *Moretto. Il tema sacro*, Brescia, Grafo, 1981.

sacri le rappresentazioni del Cristo crocifisso, che tendevano a loro volta ad accentuare i tratti della loro inquietante tragicità, con effetti di potente stimolo sullo sviluppo del fervore. Il desiderio di una pubblica esaltazione della fecondità risanatrice delle sofferenze patite dal Figlio di Dio spingeva a dare vita ad elaborate scenografie itineranti, in cui venivano fatti sfilare per le strade e le piazze dei centri abitati le statue di Cristo, la figura pietosa della Madonna dolente e gli altri protagonisti di primo piano della storia ricamata intorno al dettato dei racconti evangelici. O ancora si cercava di far rivivere il ricordo dei momenti centrali della passione servendosi di gruppi plastici trasportati a spalla o su carri, che ne fissavano la memoria in una 'icona' immediatamente eloquente, quando non erano individui in carne ed ossa che si facevano attori di una compiuta ripresentazione della storia sacra della redenzione, scandita nelle sue canoniche tappe salienti: bastava distribuirle con ordine nei diversi punti toccati dal corteo processionale dei fedeli, lungo il suo snodarsi sui passi di una *via crucis* ogni volta coralmemente rinnovata. I cortei e le drammatizzazioni scenografiche della settimana santa si sono perpetuati fin nel cuore dell'età moderna. L'apporto iberico e l'entusiasmo popolare della religiosità mediterranea vi innestarono la sontuosa spettacolarità dei riti cittadini dell'«Entierro» e della Vergine Desolata, con le statue di Cristo morto e di Maria fatte incontrare sulla pubblica piazza per dare vita a un compianto elevato nella sua potenza figurativa e di ineguagliabile impatto. Le compagnie di flagellanti trasformarono molti di questi rituali collettivi chiamando a raccolta le loro schiere di incappucciati salmodianti, pronti a battersi senza risparmio per risarcire le violenze inflitte alle carni del Salvatore e impetrarne il generoso soccorso protettivo. Ma quello che per ora preme mettere in evidenza è che questi nuclei fondamentali della memoria liturgica della redenzione hanno costituito la materia intorno a cui si è annodata la tradizione del teatro religioso aperto alla pubblica fruizione dei fedeli: sacre rappresentazioni, «misteri», *autos sacramentales*, che dalle chiese e dagli spazi dei conventi potevano giungere a invadere la scena totale della città, e che proprio nella festa annuale del Corpus Domini trovarono un secondo puntello privilegiato per lanciare il loro richiamo su una cerchia inevitabilmente molto vasta di popolazione, a cominciare dai suoi ceti e dai suoi corpi istituzionali di rango più elevato².

Proprio il Quattrocento, alla vigilia del primo decollo significativo del progetto di allestimento dei Sacri Monti in Italia settentrionale, rappresenta una fase cruciale nell'affermazione degli usi artistici della rappresentazione teatralizzata dei misteri della dottrina cristiana, sulla base di testi drammatici almeno in parte riversabili in musica. Sullo sfondo di quanto stiamo descrivendo vi è sempre da tenere presente, infatti, l'altro filone cospicuo costituito dalla sedimentazione delle tecniche esecutive e dell'ingente patrimonio testuale del canto religioso in lingua volgare, che trovava la sua espressione più sintomatica nelle laudi. Già dal Due-Trecento (Jacopone è solo il caso letterariamente più rilevante) ordini religiosi e confraternite laicali avevano messo in circolazione, si trasmettevano a vicenda da un luogo all'altro e continuamente rielaboravano tessiture di versi (con relativo repertorio di ritmi musicali) che avevano i loro punti di forza nella rievocazione intensamente drammatizzata dei momenti 'topici' della redenzione culminata nel sacrificio della croce: il Cristo «insanguinato», Maria «dolente», i compagni fedeli rimasti a vegliare nella desolazione del Golgota, le attenzioni delicate e amorevoli della deposizione, lo strazio del compianto, le lacrime e lo stordimento capovolti nel trionfo finale della resurrezione, acme della manifestazione della potenza divina, tanto sorprendente quanto difficile da accettare al primo propagarsi della sua notizia. Su questi fulcri dominanti si imperniavano melodie che coinvolgevano in prima persona l'io partecipe del devoto che le eseguiva, o anche soltanto assisteva all'esibizione ritualizzata del canto. Dalla rivisitazione commossa della storia della salvezza scaturivano immediatamente invocazioni, suppliche, preghiere, richieste di grazie e di perdono. Si

² C. Bernardi, *La drammaturgia della settimana santa in Italia*, Milano, Vita e Pensiero, 1991; dello stesso, *Il teatro della pietà: riti, devozioni, immagini e rappresentazioni*, in *Terra santa e sacri monti*, pp. 197-202; Id., *Il teatro della pietà. La fondazione del corpo politico nella passione di Cristo*, in *Il corpo passionato. Modelli e rappresentazioni medievali dell'amore divino*, a cura di C. Bino e M. Gragnolati, «Comunicazioni sociali», XXV, 2003, pp. 231-243; e da ultimo Id., «*I fiori della passione*». *Le rappresentazioni del dramma di Cristo nell'Italia centro-settentrionale (secc. XVI-XVII)*, in *Barocco padano 3*, Atti dell'XI convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII (Brescia, 16-18 luglio 2001), a cura di A. Colzani – A. Luppi – M. Padoan, Como, Antiquae musicae Italicae studiosi, 2004, pp. 5-32.

ripercorrevano su un registro di alta tensione emotiva i passaggi cruciali del gioco di rapporti fra l'uomo e Dio, disegnando situazioni e atteggiamenti del cuore che tendevano inesorabilmente a forzare la strada verso la loro riattualizzazione, inseguendo – di nuovo – una corposa e assorbente *visibilità* che chiamava ad agire, a mettersi in movimento, a rispondere all'appello devoto con la carica del proprio sentimento e tutta la propria energia volitiva. Come già da altri è stato richiamato in termini toccanti, si può citare l'esempio emblematico di un «mistero» della fine del Quattrocento, dove alla voce recitante del prologo è affidato il compito di prospettare l'altezza vertiginosa del dramma messo in scena nel momento in cui ci si inoltrava nella tragedia umana della passione di Cristo: «Si tu non piangi quando questo *vedi*, non so se a Yesu Cristo vero credi». L'esortazione si specifica subito dopo invitando a manifestare con segni di compartecipazione anche esteriore la propria adesione affettiva al contenuto religioso rappresentato:

Quando el *vedrete* poi levar di croce, ciascuno divotamente alzi le mani rendendo grazie a Dio cola sua voce». Entrati nel vivo dell'azione, è la Madonna stessa a ripetere l'invito alla mobilitazione del cuore durante la *conclamatio* ai piedi della croce, nell'abbraccio corale del lamento per la morte del Salvatore: «Omini e donne, voi non siate lenti alo gran pianto, or me accompagniate [...] essendo qui in croce morto il vostro creatore, ciascun pianga e strida con dolore³.

Il momento spettacolare della sacra rappresentazione poteva spingere al culmine i meccanismi di identificazione, nella cornice di un orizzonte di attesa reso elettrico dallo stringersi solidale di un pubblico altamente ricettivo e disponibile. Ma i medesimi effetti di coinvolgimento erano perseguiti dalla letteratura edificante in prosa e con immediatezza ancora più aggressiva dalla poesia religiosa. Una *Vita di Cristo* che si conserva manoscritta a Firenze, dopo essersi diffusa nella rievocazione delle sofferenze inflitte all'Uomo dei dolori, non esita a sentenziare: «Ben se può reputar aver el core de pietra colui che a questo passo non ha compassione al suo Signore o per pianto o per altri segni». E in un *Pianto della Vergine* sempre fiorentino, è ancora il gruppo degli astanti nella sua totalità, come nel «mistero» drammatico sopra citato, ad essere chiamato a corrispondere all'intensità straziante della scena messa sotto gli occhi di chi sentiva declamare in pubblico, o anche solo leggeva il testo devoto: «Pianga ciascuno che giusto si trova, sicché ciascuno al lagrimar si mova»⁴. Numerose altre citazioni si potrebbero allineare in fitta schiera setacciando dai testi lirici delle laudi in lingua volgare, del tutto coerenti con le tradizioni contigue della scrittura religiosa del tempo. Dai laudari manoscritti e dai preziosi libri decorati di miniature delle confraternite, i testi poetici in volgare, come avveniva con le «istorie» e i «dialoghi» delle sacre rappresentazioni e dei drammi religiosi, finirono capillarmente divulgati tramite libri e opuscoli a stampa, anche di poche carte e basso costo, che portavano il loro messaggio a contatto di una folla ingigantita di fruitori. Dallo spazio ecclesiastico e conventuale, soprattutto attraverso il canale dei nuovi lettori di condizione laica, il canto, la catechesi e l'apprendistato devozionale, ormai affidati al potente veicolo moltiplicatore dei torchi, conquistarono il mondo dei fedeli anche di modesta cultura con una intensità passata poi senza smentite al secolo della «riforma cattolica». Era difficile non rimanere folgorati da proclami fulminanti come quelli lanciati dai testi più appassionati dell'antico laudario di Cortona. «De la crudel morte de Cristo / on'om pianga amaramente!»: così vi si introduceva a una meticolosa ricostruzione descrittiva, essa stessa finemente teatralizzata, della passione di Cristo⁵. Oppure, per citare solo qualche altro esempio: «Ben è crudele e spietoso / ki non si move a gran dolore / de la pena del Salvatore, / che di noi fo sì

³ T. Verdon, *L'arte sacra in Italia. L'immaginazione religiosa dal paleocristiano al postmoderno*, Milano, Mondadori, 2001, pp. 192-193 (con ritocco correttivo).

⁴ *Ibidem*, p. 193.

⁵ «Quandi iuderì Cristo pilliaro, / d'ogne parte lo circumdaro; / le sue mane strecto legaro / como ladro, villanamente. / [...] A la colonna fo spoliato, / per tutto'l corpo flagellato, / d'ogne parte fo'nsanguinato / commo falso, amaramente. / Poi'l menar a Pilato / e, nel consellio ademandato, / da li iuder fo condempnato, da quella falsa ria gente. / Tutti gridaro, ad alta voce: / "Moia'l falso, moia veloce! / Sbrigmatene sia posto en croce, / ke non turbi tutta la gente"...». CD ROM con facsimile e testi del ms. 91 della Biblioteca del Comune e dell'Accademia Etrusca di Cortona, allegato all'edizione musicale del *Laudario di Cortona* a cura di Micrologus (CD M00010/3).

amoroso!»; «Plangiamo quel crudel basciare / ke fe' per noi Deo cruciare» (dove si prende ugualmente avvio dal tradimento di Giuda e si seguono i primi passi della passione di Cristo fino all'incontro con Pilato e Erode). Con le continue aggiunte consentite dall'evolversi del panorama religioso collettivo, infinite variazioni su questi indirizzi di fondo del caldo registro espressivo della poesia (e del canto) religioso nella lingua d'uso comune si accumularono nel tempo e giunsero poi a riversarsi nelle raccolte di «devotissime composizioni» e nei libri a stampa di rime sacre dell'età degli incunaboli e del primo Cinquecento. In un solco sempre segnato dalla suggestione dei primitivi modelli medievali si muoveva ancora la *Lauda del corpo di Cristo* attribuita a Feo Belcari, messa in circolo dalle più antiche edizioni fiorentine di laudi in epoca rinascimentale:

Tu se'l mio Dio, che mi ricomperasti / in su la croce con amare pene; / amor, con tue catene / legami sì, ch'io non t'abbi in oblio. / Legami sì, ch'io t'ami sempre e laudi, / con quella carità che più ti piace⁶.

Testi religiosi e manuali di meditazione, teatro liturgico, testi di sacre rappresentazioni, laudi musicali, poesie devote: abbiamo distinto questi diversi filoni espressivi della religiosità collettiva del tardo Medioevo e della prima età moderna, ma bisogna tenere presente che nella realtà del suo funzionamento erano gli incroci e le sovrapposizioni a prevalere. L'approccio all'espressione religiosa era sempre sincretico, tendeva a coinvolgere la totalità delle risorse percettive e comunicative degli individui. I testi devoti in forma poetica si potevano leggere e nel medesimo tempo cantare. Il canto accompagnava i riti di ogni genere e si incuneava nelle rappresentazioni di tipo scenografico o già compiutamente teatrali. Ma le sacre rappresentazioni, a loro volta, erano basate su canovacci testuali che circolavano e si potevano accostare anche come semplici testi di lettura devota, oltre che usare per ricavarne spunti che potevano essere ripresi dai creatori di iconografia religiosa, con i materiali e nei contesti più diversificati⁷. Scritte religiose e laudi in volgare erano anche offerte alla pubblica ostensione sotto forma di messaggi murali a contorno di rappresentazioni figurative che sottolineavano un comune tema devozionale, legato per esempio alla memoria della catena di avvenimenti della passione di Cristo. L'effetto che ne derivava era quello del potenziamento reciproco: dal testo scritto in rapporto all'immagine rammemorativa, e dall'icona da contemplare verso l'esercizio della preghiera rituale e della meditazione opportunamente regolate⁸. Tutte queste intersezioni nella fruizione dei messaggi proposti ai diversi tipi di pubblico restavano sempre accomunate dall'ancoraggio alla rappresentazione realistica del tema sacro, visualizzato in modo intensivo, reso percepibile sensibilmente e dinamicamente, che sollecitava una risposta da parte degli attori umani. La spinta fondamentale era nella direzione della messa a fuoco visiva, e questo spiega come mai tutta la produzione di testi, di simboli e di riti che abbiamo evocato aveva come esito inevitabile quello di premere per agganciarsi al supporto persuasivo delle immagini. La parola religiosa, sia quando si riversava incandescente dai pulpiti o dalla bocca dei figuranti del teatro devoto, sia al momento di fissarsi nello specchio della scrittura, tendeva a confluire nell'impianto di una scenografia suggestiva, tracciava i paesaggi fantastici a cui si applicavano gli scatti di fervore della memoria cristiana, e perciò continuamente rimandava ai segni figurativi che erano l'anima di sostegno del suo modello di pietà. La produzione di questi segni, dal canto suo, inseguiva l'alleanza della parola articolata

⁶ 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 *Bergamo. L'altra Venezia. Il Rinascimento negli anni di Lorenzo Lotto. 1510-1530*, a cura di F. Rossi, Milano, Skira, 2001, pp. 237-241 (p. 237). Per qualche ampliamento delle informazioni: Id., *L'arte dell'apprendere «soave». Poesie e canti religiosi nell'Italia del Cinque-Seicento*, in G. Rostirolla – D. Zardin – O. Mischiati, *La lauda spirituale tra Cinque e Seicento. Poesie e canti devozionali nell'Italia della Controriforma*, Roma, Istituto di bibliografia musicale, 2001, pp. 695-739.

⁷ Indicazioni esemplificative in Verdon, *L'arte sacra in Italia*, cap. VII, *Il teatro della pietà*, pp. 183-209.

⁸ M. Rossi, «Or te prego dolce Cristo». *Crocifissi e Compiani nell'arte bresciana del Medioevo e del primo Rinascimento*, in *Il corpo passionato*, pp. 188-211 (alle pp. 188-189 richiama il suggestivo esempio bergamasco di lauda dipinta a corredo di Cristo in pietà, in. XV sec.). Sul fenomeno delle contaminazioni scritto / figurato resta sempre utile partire dagli studi magistrali di G. Pozzi, a cominciare da: Id., *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano, Adelphi, 1993.

per dispiegare più compiutamente il loro messaggio e la loro capacità di presa sull'individuo. Parole e immagini si ricercavano e si completavano a vicenda. E ciò definisce bene il quadro in cui si colloca la lussureggiante proliferazione del realismo nel campo della rappresentazione artistica del tema religioso a cui si assiste nel mondo del tardo Medioevo, nello stesso momento in cui decollano i rituali della liturgia spettacolarizzata, si allestisce il teatro religioso di piazza e si affina il metodo meditativo della «composizione di luogo»⁹.

La sensibilità effervescente dei canti e delle preghiere intonati dalle confraternite popolari è la stessa che ha ispirato la moltiplicazione dei gruppi plastici policromi, improntati alla ricerca di un patetismo d'effetto, dei «mortori», dei «calvari», delle deposizioni, dei compianti di Cristo che presero allora a disseminarsi ai lati delle chiese dei grandi centri urbani e di località anche secondarie di una vasta parte di tutta l'Italia settentrionale. Era un'arte che portava alle estreme conseguenze il bisogno di riprodurre visivamente e di porre implacabilmente sotto gli occhi dei fedeli l'immagine delle sofferenze redentrici della passione. Nella resa il più possibile realistica della tragedia che aveva fatto scaturire il frutto della salvezza si distinsero nel secondo Quattrocento Guido Mazzoni di Modena e Niccolò dell'Arca, attivo soprattutto a Bologna. Le loro composizioni statuarie, come voleva la tradizione del 'genere', riunivano figure a grandezza naturale ritratte in atteggiamenti fortemente caricati gestualmente. Presso l'ospedale di Santa Maria della Vita di Bologna, Niccolò dell'Arca darà forma, intorno al cadavere di Cristo deposto dalla croce, a un coro di Marie dolenti fino all'intensità dell'urlo: sono le «Marie sterminatamente piangenti» che impressionavano ancora i visitatori del Seicento barocco (la citazione è dal Malvasia), «figure uniche in tutta la storia dell'arte cristiana – le ha definite di recente Timothy Verdon – per la disperata forza emotiva che le anima»¹⁰.

Per opera anche di altri abili intagliatori raggiunti da reiterate e diffuse commissioni fino a tutta la prima metà del Cinquecento, le riproduzioni della scena culminante della compassione rivolta al corpo sofferente di Cristo si diffusero a macchia d'olio nello spazio dell'Italia padana (e non solo). Nelle terre lombardo-piemontesi diedero larga prova delle loro capacità artisti solo a torto trascurabili in quanto 'minori', come Andrea da Milano (o da Saronno), Pietro Bussolo, i fratelli De Donati, Giacomo, Giovanni Angelo e Tiburzio Del Maino¹¹. La loro statuaria devota si incastonava negli scomparti delle ancone d'altare. Dalle nicchie di questi apparati non di rado monumentali scendeva a decorare le pareti dei luoghi di culto. O ancora si raggruppava in scene teatralizzate della storia sacra, allestite per istruire e ammonire i fedeli materializzando davanti a loro i contenuti intorno a cui ruotava la pietà nutrita dall'insegnamento dei maestri di religione. Era una proposta di immagini che rimandavano a una realtà vera e stringente per tutti, capace di suscitare una adesione spontanea e simpatetica, esternabile negli atti tipici del cordoglio e della condivisione amorosa. Ma l'espedito della riproduzione realistica non si fermava alla scena-madre del sacrificio offerto per il risanamento del male del mondo. Poteva proiettarsi in direzioni molteplici per abbracciare l'intero arco della vicenda salvifica della passione: dall'ultima cena e dalla figura della Vergine dolorosa, fino all'uscita vittoriosa dalla prigione del sepolcro e al trionfo della resurrezione. Oppure da qui poteva risalire fino a includere i primi momenti della vicenda umana di Cristo e della sua Madre, a sua volta destinata al privilegio assolutamente distintivo dell'assunzione al cielo: si poteva partire dall'annuncio di Maria, oppure incontrare l'immagine della nascita di Cristo e del presepio, o ancora l'adorazione dei magi – scene che tendevano ad addensare intorno a sé un altro dei nuclei fondamentali della pietà «affettuosa» tramandata dalla religione collettiva. Dall'ostensione di scene isolate, era frequente che si passasse a riunire nella cornice di una medesima aula di chiesa, nell'area riservata della sua cripta o in altri

⁹ Cfr. M. Rossi, *La contemplazione del corpo morto di Cristo nell'iconografia tardomedievale*, in *Lo scheletro e il professore. Senso e addomesticamento della morte nella tradizione culturale europea*, Atti delle giornate di studio, Archivio di Stato di Bergamo, 15-16 novembre 1997, Clusone, Circolo culturale Baradello, 1999, pp. 77-96; Id., «*Or te prego dolce Cristo*».

¹⁰ Verdon, *L'arte sacra in Italia*, p. 193. Si veda comunque *Niccolò dell'Arca. Seminario di studi*, Atti del convegno 26-27 maggio 1987, a cura di G. Agostini e L. Ciammitti, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1989 (con interventi di G. Gentile e ancora dello stesso Verdon).

¹¹ R. Casciaro, *La scultura lignea lombarda del Rinascimento*, Milano, Provincia di Milano, 2000 (anche per quel che segue).

luoghi adiacenti una pluralità di composizioni plastiche, accostando le quali il devoto ripercorreva un tragitto che si snodava in una serie di misteri interconnessi fra di loro, sintesi di una catechesi largamente 'popolare'. Come caso rappresentativo, possiamo segnalare il santuario extraurbano della Vergine dei miracoli presso il borgo di Saronno, a nord di Milano. Nel corso della prima metà del Cinquecento, ai due lati della sua aula rinascimentale si configurò un affollato complesso di statuaria policroma, a grandezza prospetticamente differenziata, che dall'ultima cena di impianto leonardesco puntava in avanti affiancandovi, da una parte, l'orazione nell'orto; dall'altra il monte del Calvario, con tanto di ladroni, soldati e cavalli, l'emozionante compianto (sopravvissuto fino a noi, come la cena), la discesa al limbo e il sepolcro di Cristo. L'ingente apparato era poi integrato dai dipinti luineschi sulla nascita e l'infanzia di Cristo nella porzione absidale del santuario, cui sovrastava l'assunzione della Vergine accolta fra le braccia di Dio Padre, al centro della cupola con il concerto degli angeli musicanti di Gaudenzio Ferrari¹². È evidente che in situazioni del genere, anche per la combinata fusione tra rappresentazione plastica messa in primaria evidenza e sfondo pittorico che colmava le lacune della storia sacra rievocata, ci troviamo immediatamente a ridosso dello stesso progetto ideativo che, proprio nel contesto geografico innervato da queste polivalenti tradizioni di realismo figurativo, portava verso l'"invenzione" dei Sacri Monti. Fuori e spesso anche lontano dai grandi centri abitati, la loro diversità si sarebbe collocata solo nell'ambientazione topografica spalancata a una corona di «luoghi» o cappelle che si distribuivano in uno spazio naturale favorevole al ritiro e all'esercizio della preghiera. Più che l'eventuale andamento ascensivo dell'itinerario devoto, era il suo ordine interno che si rivelava consono al progressivo avvicinamento all'incontro con il mistero divino, culminante nell'approdo al santuario terminale.

Per chiudere il discorso sulle premesse che hanno favorito l'impiantarsi di questo genere di progettazione di grandi apparati scenografici devozionali, si dovrebbe da ultimo segnalare che la fase del passaggio dal Quattro al Cinquecento è stata anche quella che ha visto ramificarsi in ambito settentrionale la tradizione iconografica della pietà eucaristica, a sua volta incentrata sulla rievocazione delle sofferenze patite dal corpo fisico del Cristo-uomo. In essa tendeva regolarmente ad assumere rilievo dominante il tema del compianto rivolto alla carne martoriata del Salvatore depresso dalla croce. Il sacramento eucaristico e la celebrazione liturgica della messa erano sentite come la riattualizzazione del sacrificio del Golgota, che rinnovava e rendeva disponibile per tutti i fedeli di Cristo la presenza concreta del Dio fatto uomo, redentore del genere umano liberato dalla schiavitù del peccato. La scena intensamente materna della Pietà, immortalata nella materia modellata e scolpita o devotamente riprodotta in pittura, era il fulcro intorno a cui si disponeva l'apparato decorativo delle ancone lignee delle cappelle del Santissimo Sacramento del Corpo di Cristo, che poteva a volte distendersi nella tessitura di più complessi cicli allegorico-figurativi, commissionati dal clero gestore delle chiese o dai sodalizi confraternali 'specializzati'. Artisti fra i più insigni del primo Cinquecento (Luini, Moretto, Romanino) furono coinvolti in questa ondata di espansione di una forma di pietà moderna, che tendeva a moltiplicare, a partire dalle chiese dei maggiori centri urbani, l'offerta di altri 'teatri' della devozione dove a essere visualizzati erano sempre, in primo luogo, i misteri dolorosi della vita di Cristo, disposti nel loro insieme narrativo¹³. Parallelemente, dagli ultimi due decenni del Quattrocento si assiste anche nel territorio della penisola al primo affacciarsi della pietà mariana del Santo Rosario. Si trattava del lancio di una nuova forma di preghiera litanica, destinata a grande fortuna popolare, che includeva l'aggancio delle orazioni ripetute alla sequela dei fatti salienti della vita di Cristo e della Vergine. I quadri da evocare mentalmente per ordinare l'esercizio della preghiera erano stati ormai fissati nella corona dei quindici «misteri», che dall'annunciazione della Vergine giungevano alla sua glorificazione nella gioia del Paradiso e (nella versione più antica) proponevano di chiudere con la

¹² *Il Santuario della Beata Vergine dei Miracoli di Saronno*, a cura di M. L. Gatti Perer, Milano, Istituto per la storia dell'arte lombarda, 1996.

¹³ *Bergamo. L'altra Venezia*, sez. *Figlio de la dolente. Il tema del compianto in Lotto, Previtali e Cariani*, pp. 227 sgg. (M. Gregori et al.). A partire dall'esempio milanese: rinvio al mio *Solidarietà di vicini. La confraternita del Corpo di Cristo e le compagnie devote di S. Giorgio al Palazzo tra Cinque e Settecento*, «Archivio storico lombardo», CXVIII, 1992, pp. 361-404 (anticipazione di un più ampio lavoro in attesa di completamento). Per le premesse religiose generali: M. Rubin, *Corpus Christi. The Eucharist in late medieval culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

contemplazione della scena del giudizio finale. Per nutrire di contenuto immaginativo, oltre che per guidare in senso didascalico la recita del rosario, si resero fin dall'inizio disponibili manuali con il corredo di appropriate tavole incise e stampe utilizzabili anche per l'affissione muraria. L'editoria di sussidio divulgata per i cultori della pratica religiosa, riuniti nelle schiere delle nuove confraternite della Madonna del Rosario, divenne rapidamente un'alluvione di libri e opuscoli che riproducevano sulla pagina stampata, rendendoli permanentemente fruibili dai singoli devoti, i temi iconografici nello stesso tempo sviluppati dai creatori delle pale d'altare e degli apparati decorativi delle cappelle del Santo Rosario. Per tutto il Cinquecento e più avanti ancora nel tempo, i tributi di omaggio alla Vergine del Rosario continuarono a moltiplicarsi nel quadro dell'edilizia religiosa della Controriforma, divenendone uno dei più tipici segni di caratterizzazione¹⁴. Anche per questa via si irrobustì la predisposizione di quell'ambiente ricettivo in cui più tardi si radicò la forza di richiamo esercitata dai grandi Sacri Monti scenografici, con le loro corone di «misteri» fatti di sculture «al naturale», meta di un crescente flusso di pellegrinaggi e teatro di una nuova forma di ascesi educativa per gli individui.

Quanto siamo andati dicendo presuppone una scelta interpretativa che abbiamo anticipato in esordio, e che ora dovrebbe risultare meglio argomentata: cioè l'ipotesi secondo cui le radici storiche del fenomeno dei Sacri Monti siano da intendere come radici soprattutto autoctone, interne alla logica di sviluppo del sistema religioso modellatosi tra Medioevo e prima età moderna. I Sacri Monti non sorsero, in primo luogo, per combattere il nemico, ma per rendere praticabile una familiarità più intensamente condivisa con il nucleo portante della fede cristiana, cristocentrica e mariana. È probabile che debba essere ridimensionato anche il peso tradizionalmente attribuito, nel decollo del fenomeno, all'espansione ottomana e al nuovo balzo in avanti dell'Islam verso l'Occidente, che misero in crisi e in pratica spezzarono, nel XV-XVI secolo, i fili superstiti del pellegrinaggio cristiano verso i luoghi di Terra Santa. Dalla rottura del cordone ombelicale con la Gerusalemme reale sarebbe venuto l'impulso decisivo a ricostituirne artificialmente, in uno scenario topografico più vicino e addomesticato, gli ambienti che avevano visto il primo sprigionarsi della storia della salvezza. È vero che ci fu, allora, la grande ondata di diffusione della pietà lauretana. A Loreto rimandavano le repliche della casa di Nazareth, umile teatro dell'evento dell'incarnazione, che cominciarono a sorgere in tutto il mondo cristiano¹⁵. Altrettanto certo è che il progetto di una fedele riproduzione mimetica dei luoghi del Santo Sepolcro e del più vasto scenario dei fatti della passione dominò l'abbozzo originario del Sacro Monte di Varallo, presto elevato a modello da ricalcare, così come simultaneamente avveniva, sempre per impulso francescano, a San Vivaldo in Valdelsa, in terra toscana. Ancora dopo l'inizio del Seicento, i contorni ambiziosi di una «Novella Gierusalemme, o sia Palestina del Piemonte» si imposero come quelli che si cercò di materializzare – comunque senza successo – a Graglia, in provincia di Biella, sotto il nume tutelare di san Carlo Borromeo¹⁶. Ma da tempo, già prima del trionfo della mezzaluna sugli ultimi resti dell'Impero cristiano di Costantinopoli, le contrade italiane si erano disseminate di chiese e cappelle che miravano a riprodurre le fattezze del Santo Sepolcro o degli altri «luoghi santi». Il complesso di Santo Stefano, a Bologna, era riconosciuto come replica gerosolimitana già in epoca carolingia: per noi, quasi preistoria¹⁷. In ogni caso, nel corso del loro sviluppo moderno i Sacri Monti lombardo-piemontesi inclusero motivi devozionali e si articolano secondo assi organizzativi, sul piano logistico-architettonico, che travalicarono

¹⁴ A. Winston-Allen, *Stories of the rose. The making of the Rosary in the Middle Ages*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 1997; *Der Rosenkranz. Andacht, Geschichte, Kunst*, hrsg. von U.-B. Frei und F. Bühler, Bern, Benteli, 2003 (qui sulle confraternite, in modo più circostanziato, il saggio di S. Jäggi, *Rosenkranzbruderschaften. Vom Spätmittelalter bis zur Konfessionalisierung*, pp. 91-105).

¹⁵ *Loreto. Crocevia religioso tra Italia, Europa ed Oriente*, a cura di F. Citterio e L. Vaccaio, Brescia, Morcelliana, 1997.

¹⁶ S. Langé – G. Pacciarotti, *Barocco alpino. Arte e architettura religiosa del Seicento: spazio e figuratività*, Milano, Jaca Book, 1994, riproduzione a p. 40.

¹⁷ F. Cardini, *Nota su San Vivaldo in Toscana*, in *Terra santa e sacri monti*, pp. 117-127 (p. 119); M. Pigozzi, *La dimensione urbana dei sacri luoghi gerosolimitani di Bologna e il pellegrinaggio in Terra Santa*, *ibidem*, pp. 143-158.

ampiamente il nesso, anche solo privilegiato, con il ricalco dei luoghi santi di Palestina. A Varallo e altrove, questa simbiosi originaria giustificò, fino ad un certo punto, la visita al Sacro Monte come pellegrinaggio di compromesso, su scala geografica ridimensionata, circoscritta agli spazi interni di una cristianità che si chiudeva nei suoi confini e si frammentava nella scacchiera dei suoi limitati quadri nazionali. Ma fin dall'inizio al pellegrinaggio pseudo-gerosolimitano si aggiunsero molti elementi diversi, e si può dire che la frequentazione dei Sacri Monti rispose a finalità più estese, che abbracciavano e davano sostegno all'intero percorso della santificazione cristiana.

Al vertice della loro fioritura, i Sacri Monti più numerosi saranno quelli che destinavano il loro tragitto simbolico all'illustrazione dei misteri del Santo Rosario (Varese, Ossuccio, Saas-Fee, Visperterminen, allo stadio di progetto Hergiswald). Alla rappresentazione della vita e della passione di Cristo era dedicato il Sacro Monte di Varallo e il medesimo assetto avrebbe dovuto essere assecondato a Graglia. La vita e i miracoli di san Francesco ispirarono quello di Orta. Intorno alla celebrazione del culto di san Carlo si operò, ma con deludenti risultati, ai margini del suo borgo natale di Arona. La vita della Vergine è rappresentata nelle cappelle di Oropa, mentre a Domodossola e a Cervino, anche in fase più avanzata, ci si indirizzò verso la riproduzione delle stazioni della Via Crucis, definite con precisione solo al termine dell'età barocca. In altri luoghi ancora, come Locarno, Brissago, Ghiffa, la fisionomia dell'impianto ideativo rimase meno univocamente caratterizzata e subì aggiustamenti nel corso del tempo¹⁸. Alla metà del Seicento, i devoti di una «gran metropoli» come la capitale dello Stato di Milano avevano ormai alla loro portata una pluralità di scelte che consentiva, con il pellegrinaggio alla corona di Sacri Monti da cui era cinta la diocesi governata da Federico Borromeo, di ripercorrere, ecletticamente, un vasto panorama dell'universo religioso disciplinato dall'autorità della Chiesa di Roma, sostenuto dal carisma devozionale di alcuni dei suoi santi di maggior richiamo collettivo. Come suggeriva il vademecum a questo scopo predisposto da Bartolomeo Manino, la *Descrizione de' Sacri Monti di san Carlo d'Arona, di san Francesco d'Orta, sopra Varese, e di Varallo* (Milano 1628), si trattava di un bel «quaternario perfetto», che con il suo ordine provvidenzialmente geometrico incoraggiava di per sé a fare la spola per raggiungere, uno dopo l'altro, i punti di confine del «bel giardino d'Italia» della «nostra Lombardia», dove si trovavano eretti i Sacri Monti citati. A una giornata al massimo di viaggio dalla capitale, i «sacri colli» allestiti dalla pietà collettiva potevano simbolicamente apparire, a uno sguardo d'insieme, «quasi tirati a filo in linea parallela, come che una divozione chiami di andare a visitare l'altra, essendo anche compartita in uguale distanza l'una dall'altra»¹⁹. Aprendosi a un ambito territoriale ancora più esteso, i fedeli cattolici di tutta l'area settentrionale e alpina avrebbero trovato motivi ancora maggiori, alla soglia del Seicento avanzato, per distribuirsi su una gamma di mete che li portavano a contatto con l'offerta di messaggi religiosi diversificati e dotati tutti di forte presa suggestiva, tradotti nelle forme di una efficace 'propaganda' edificante.

L'ampliamento e la diversificazione della rete dei Sacri Monti che si sono registrati nel corso dell'età moderna vanno messi in collegamento con la continuità del modello devozionale mimetico e rappresentativo che aveva cominciato a delinarsi già ben prima del rilancio ecclesiastico delle riforme tridentine. I libri, le immagini e i rituali collettivi che incessantemente aggiornavano le tecniche di approccio e il repertorio di simboli della cultura religiosa trasmessa dalla dottrina cristiana conobbero, allora, un'ondata massiccia di nuovi apporti. Alcune forme di espressione della devozione più libera e tumultuosa dell'ultimo Medioevo e del Rinascimento furono ripensate o subirono restrizioni, perdite, aggiustamenti. Aumentarono i filtri di controllo dall'alto. I generi del linguaggio artistico si trovarono a loro volta corretti e reincanalati. Ma altre tradizioni poterono perpetuarsi anche nel contesto religioso profondamente mutato. Ci furono ampie zone di inerzia, valorizzazioni e conferme di metodi e strumenti già collaudati di proposta didattica e di alimentazione della fede condivisa. Non possiamo addentrarci ora in una perlustrazione della foresta intricata di messaggi che i predicatori, insieme agli autori e ai divulgatori di una dilagante produzione devota a stampa riversarono sul popolo dei fedeli lungo i mille canali aperti dal

¹⁸ Riprendo il quadro sintetico da Langé – Pacciarotti, *Barocco alpino*, p. 47.

¹⁹ *Ibidem*, p. 41.

rinnovamento cattolico della Controriforma. Basterà soltanto concentrarsi, per indicare una delle strade maestre di questa continuità dei modelli religiosi prelevati dal passato e sottoposti al riuso in senso moderno, sulla maturazione cinquecentesca della grande scuola gesuitica.

A partire dal suo codice fondante, gli *Esercizi spirituali* di sant'Ignazio, il metodo di affinamento della coscienza religiosa proposto dalla Compagnia di Gesù per «giovare alle anime» dei suoi aderenti e alla sua vasta clientela devota si impostò proprio sulla visualizzazione realistica e sulla immedesimazione in prima persona con i contenuti della storia sacra che ampliava la traccia della parola biblica. La vicinanza di indirizzo con i manuali di pietà del Quattrocento e con i loro riadattamenti successivi si coglie a prima vista. Il contenuto della meditazione che doveva accendere la preghiera e destare la volontà di adesione del devoto era scisso nei suoi «quadri» narrativi di riferimento, disposti nella serie di un cammino graduale di asceti. Ognuno di questi chiedeva di essere ricreato, uno dopo l'altro, nello spazio interiore della visione mentale. Ritiratisi in sé, con opportune tecniche di concentrazione preliminare, il «luogo» di ogni azione scenica proposta come materia dell'atto spirituale era ricostruito mobilitando tutte le capacità sensitive, in sinergia fra di loro, e le proiezioni fantastiche dell'«immaginazione» erano potentemente favorite dai corredi iconografici di cui il testo degli *Esercizi* (prima edizione latina: 1548) e i loro numerosi commenti cominciarono presto a dotarsi²⁰. Ma l'esercizio immaginativo poteva essere facilitato anche dalla «ruminazione» di altri testi di pietà, persino più copiosamente illustrati, messi a disposizione degli esercitanti, così come le immagini delle stampe religiose, gli apparati decorativi delle chiese o qualunque altro genere di iconografia sacra (non esclusa quella d'uso personale o domestico: a partire da semplici medaglie, dipinti, crocifissi) erano una risorsa ulteriore in grado di aiutare a mettere in moto il meccanismo dell'identificazione con la scena meditata. Le pratiche contemplative incoraggiate dai «preamboli», dai «punti», dalle orazioni e dalle «regole» copiosamente dispensati dagli *Esercizi* si fondevano con una miriade di altre pubblicazioni devote ugualmente costruite sui fatti della vita e della passione di Cristo, sui misteri del Rosario, sulla vita della Vergine, sui Novissimi, sulle figure dei più grandi santi della storia cristiana. A questa folta letteratura didattica ingrossata dalle tipografie del Cinquecento diedero un decisivo contributo i medesimi gesuiti, ad esempio – per restare nell'ambito italiano – con i *Libretti d'immagini e di brevi meditazioni* del padre Luca Pinelli, con i fortunati manuali di Vincenzo Bruni, con i molteplici testi edificanti di Gaspar Loarte: come il *Trattato della continua memoria che si deve avere della sacra passione*, la sua *Istruzione* sulla preghiera del Rosario, l'opera parallela intitolata *Istruzione e avvertimenti per meditare la passione di Cristo nostro redentore con alcune meditazioni intorno ad essa*.

Nel corpo di quest'ultimo scritto, il primo dei «diversi modi utili a meditare la santissima passione di Cristo» che vengono distesamente «dichiarati» è quello «istoriale o letterale», classicamente fondato sulla densità poetica della *compositio loci*: «il qual consiste in sapere ben la lettera e istoria del misterio che vorrai meditare; e ricordarti di quello, considerandolo e avendolo tanto a mente, come se presente ti fossi trovato». Gli «avvisi» proposti all'esercitante desideroso di cimentarsi nella pratica della meditazione esordiscono raccomandandogli di «star in essa con una semplice e umil vista de misterii che pensarai, risguardandoli interiormente, ovvero esteriormente, come se ti fossero presenti, al che ti potrà aiutare l'aver presente la imagine del misterio che mediterai, e co'l semplice risguardo di quella, esteriore o interiore, ti contenta, senza troppo

²⁰ «Per visualizzare l'immagine su cui pregare, l'esercitante applica un procedimento operativo ripartito in determinate fasi: ricreare con l'immaginazione il luogo in cui avviene l'episodio da meditare; vedere le persone che partecipano all'azione; e infine sentire cosa dicono e come agiscono»: L. Salviucci Insolera, *L'«Imago primi saeculi» (1640) e il significato dell'immagine allegorica nella Compagnia di Gesù. Genesi e fortuna del libro*, Roma, Pontificia Università Gregoriana, 2004, p. 24. Segue l'esemplificazione tratta dalla contemplazione della Natività. Nel secondo preludio si prescrive: «Composizione: vedere il luogo. Qui, vedere con la vista dell'immaginazione la strada da Nazaret a Betlemme. Considerare la sua lunghezza e larghezza [...]». Nel primo punto: «Vedere le persone. Vedere la Madonna, Giuseppe, la domestica e il Bambino Gesù appena nato». Nel secondo punto: «Notare, osservare, contemplare ciò che dicono». Nel terzo punto: «Guardare e considerare quel che fanno: il loro viaggio e la loro pena, perché il Signore viene a nascere in un'estrema povertà» (*ibidem*, pp. 24-25). Sull'apparato illustrativo degli *Esercizi*: Ead., *Le illustrazioni per gli Esercizi spirituali intorno al 1600*, «Archivum historicum Societatis Iesu», CXIX, 1991, pp. 161-217. Per gli esiti moderni della tradizione: C. Ossola, *Composizioni di luogo*, in Id., *Figurato e rimosso. Icone e interni del testo*, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 119-142; P.-A. Fabre, *Ignace de Loyola. Le lieu de l'image*, Vrin, Paris 1992.

discorrere con l'intelletto». Bisognava guardarsi dalla ricerca ostinata delle «lagrime» e dalle forme imprudenti di «divozione sensuale». La meditazione doveva piuttosto essere condotta «quietamente e con riposo», seguendo la traccia ordinata dei singoli «punti» che per essa vengono dettati. Li implicano con fedele riscontro gli schemi per l'esercizio concreto della meditazione che chiudono il manuale (una ventina: dalla cena di Betania alla risurrezione). Ognuno è introdotto da una vignetta xilografata, a tutta pagina, in cui è offerta l'immagine della scena da contemplare. Seguono i «punti» da meditare, suddivisi in tre momenti consequenziali. Infine si incontrano i testi delle orazioni da recitare.

Il metodo adottato dall'*Instruzione* del Loarte era quello più ampiamente consolidato, e bisogna solo precisare che esso era tutt'altro che patrimonio esclusivo delle tecniche pedagogiche della Compagnia di Gesù. Lo ritroviamo al cuore della produzione devota dei diversi ordini religiosi e delle altre congregazioni moderne di chierici regolari. Lo vediamo tenuto presente dagli artisti personalmente coinvolti nella creazione di una espressione figurativa funzionale al nutrimento della pietà del popolo dei fedeli²¹. Alla fine del Cinquecento, nell'ambiente religioso che aveva uno dei suoi fulcri culturalmente più creativi nella Milano spagnola di Carlo e Federico Borromeo, lo vediamo fissarsi in modo esemplare, a lato della tradizione interna alla famiglia gesuitica, nella *Prattica dell'orazione mentale* del cappuccino Mattia Bellintani da Salò, la cui prima parte vide la luce originariamente a Brescia, nel 1573. Era anch'essa, come gli *Esercizi ignaziani*, una raccolta di schemi pratici di meditazione sulla vita e la passione di Cristo, poi dilatati ad abbracciare l'intera storia della salvezza, diligentemente disposti nei loro «preamboli», nella serie dei «punti» ordinati in opportuna sequenza, con il corredo dei testi di preghiera, delle suppliche e dei buoni propositi condensati nell'«azione» conclusiva. Nella scia della vasta e singolarmente prolungata fortuna di questo manuale di pietà comparvero anche le *Corone spirituali del molto reverendo padre fra Mattia Bellintani da Salò*, «per l'attenzione in contemplare la passione del Salvatore», date alle stampe nel 1614 (e più volte riedite in seguito, anche in traduzione tedesca), che si fregiavano della dichiarazione promozionale di essere le stesse «le quali erano praticate da san Carlo». Le «corone» del Bellintani erano un insieme di «atti» compassionevoli distribuiti nei diversi giorni della settimana, agganciati ai punti in successione dei misteri dolorosi della passione. I misteri erano materialmente evocati da una rudimentale incisione posta all'inizio di ogni giornata e il tutto si componeva in una sorta di rosario meditativo continuamente variato sopra un registro patetico di fondo: dove la «considerazione» minuta dei singoli colpi della flagellazione (martedì), o quella del «dolore» e del «sangue» provocati dalla battitura di ognuno dei chiodi della crocifissione (venerdì) introducevano una sorta di esasperazione per 'rallentamento' delle scene di sofferenza disegnate lungo la via della croce²². Con esiti largamente convergenti, l'immedesimazione visiva suscitata dall'approccio realistico alla «istoria», in simbiosi con le immagini che veicolavano la memoria riattualizzata e resa incisivamente 'presente' del suo farsi nel tempo, fino al culmine raggiunto nel sacrificio della croce, erano perseguiti da tutti i più autorevoli esponenti dell'omiletica sacra e della letteratura edificante della cattolicità della Controriforma, italiana o di importazione: da Luis de Granada fino a Francesco Panigarola e a tanti altri ancora²³.

L'ultimo punto che vogliamo sottolineare è che questo stile religioso basato sulla riproduzione mimetica e la tradizione devozionale dei Sacri Monti non sono stati solo due fenomeni paralleli, congiunti da una parentela ispiratrice di fondo. Essi, invece, si sono direttamente fecondati a vicenda, come mostra una ricca documentazione relativa soprattutto all'ambiente della Milano borromaica, dove attecchì il magistero vescovile di san Carlo Borromeo, pastore modello della Controriforma. Non a caso, egli si distinse anche per la sua valorizzazione in grande stile dei Sacri Monti, intesi come appendice dell'impalcatura istituzionale del corpo delle diocesi del nord Italia.

²¹ Cfr. i lavori sopra citati di V. Guazzoni; ora anche *Giovan Battista Moroni. Lo sguardo sulla realtà. 1560-1579*, a cura di S. Facchinetti, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana Editoriale, 2004.

²² Con apparato di illustrazioni: D. Zardin, «*Scolpisci in me divota imago*». *Libri di pietà figurati e meditazione della passione nel Cinquecento*, «Terra ambrosiana», XL, 1999, n. 2, pp. 57-63 (anche per tutti i precedenti riferimenti a G. Loarte).

²³ Cfr. G. Jori, *Per evidenza. Conoscenza e segni nell'età barocca*, Venezia, Marsilio, 1998, pp. 148 sgg.; E. Ardisino, *Immagini per la predicazione: le «Imprese sacre» di Paolo Aresi*, «Rivista di storia e letteratura religiosa», XXXIV, 1998, pp. 3-25 (che rinvia pure alle *Rime sacre* del Tasso).

L'assorbimento, a quanto pare largamente riuscito, della pianificazione costruttiva e della stessa gestione finanziaria e giuridico-disciplinare dei Sacri Monti nelle maglie di controllo delle rinsaldate curie vescovili costituisce uno dei tratti decisivi della fase più avanzata della fioritura dei Sacri Monti settentrionali. Nella scia di Carlo Borromeo, il suo devoto collaboratore Carlo Bascapè, una volta divenuto vescovo di Novara, cominciò a far sentire il peso della sua influenza, in termini molto più pronunciati rispetto al passato, sul completamento moderno del Monte di Varallo. Scomparso Carlo Borromeo, il cugino e successore Federico agì come grande patrono dell'impresa del Sacro Monte rosariano sopra Varese, certo a fianco di altre forze religiose e con il concorso attivo dei ceti dominanti del milanese, attirati dalle potenzialità di un mecenatismo aristocratico di altissimo valore simbolico e promozionale. Dalla capitale di Milano, per tutto il Seicento si cercò di pilotare il progetto di una replica dei Sacri Monti che si svolgeva alla celebrazione del culto dello stesso arcivescovo proclamato santo nel 1610, fino all'innalzamento della statua colossale sui colli alle spalle di Arona, che ne sanciva risolutamente, in termini pubblici e solenni, tutta l'elevatezza della statura.

Ma Carlo Borromeo fu anche, e ripetutamente, un diretto frequentatore di Varallo. Qui aveva modo di esplicitarsi la sua intensa pietà cristocentrica, attaccata in particolare ai segni materiali dei misteri della passione. L'amore tenace per l'insigne reliquia del Santo Chiodo del duomo di Milano e la venerazione per la Sindone facevano in lui tutt'uno con una inclinazione devozionale che lo portò a nutrirsi instancabilmente della visita ai luoghi di culto, delle immagini e dell'uso dei testi religiosi che riproponevano il tema del Cristo sofferente e redentore. «Vostra Signoria illustrissima altro non cerca, altro non cura giorno e notte – gli riconosceva la pur encomiastica dedica premessa all'*Istruzione per meditare la passione* del padre Loarte, ristampata a Milano nel 1575 – se non che Cristo crocifisso sia da tutti conosciuto, amato e glorificato»²⁴. Come sappiamo dalle prime compilazioni agiografiche che ne propagarono il racconto dell'esistenza esemplare, san Carlo amava fare delle cappelle allora esistenti sul Sacro Monte di Varallo lo sfondo scenografico dei suoi esercizi spirituali. Nella pratica di questo periodico ritiro lo colse l'estrema malattia che lo condusse a finire i suoi giorni. La figura del pastore devoto che si aggirava con la lanterna in mano per dedicarsi alle attività di preghiera anche in ore notturne divenne subito uno dei *topoi* immortalati dalla sua iconografia celebrativa. Con la prolungata immersione in un contesto quanto mai propizio alla concentrazione mentale sulla memoria resa plasticamente evidente della storia della salvezza il santo arcivescovo ricalcava le orme dei tanti pellegrini, anonimi o illustri al pari di lui, che si erano messi sulla medesima strada già nei decenni precedenti. A Varallo si calavano in un cammino meditativo configurato come un ordito di luoghi o «stazioni» dislocate fisicamente in uno spazio reale, in cui si procedeva in senso progressivo lungo i passi di una rudimentale via dolorosa, fino al suo compimento finale. Ma ci si poteva anche soffermare in un «luogo» reputato più idoneo per sé, lasciando la possibilità di esaurire la completezza dei richiami offerti dal Sacro Monte ad altre occasioni, o all'insieme di una comitiva di esercitanti coordinati unitariamente fra loro – come sembra amasse fare Carlo Borromeo con i più stretti collaboratori della sua cerchia. Ogni sosta non era comunque mai lasciata all'anarchia della pura devozione individuale. Ci si poneva di fronte alle immagini trascorrendo da uno all'altro di una serie di «punti» – ritorna nelle fonti borromaiche il termine chiave di tutta la tradizione pedagogica evocata – fissati e commentati a scopo di edificazione da un direttore di spirito che era il regista ultimo e il garante di tutto l'impianto della pratica meditativa; nel caso di san Carlo, scelto fra i padri della Compagnia di Gesù a lui più congeniali. I «punti», debitamente concatenati fra loro, davano sistematicità metodica all'itinerario spirituale dell'esercizio. E il loro sgranarsi poteva arrivare a coincidere con la sequenza narrativa dei misteri esibiti dal teatro sacro del Monte, offerti agli occhi dei fedeli per essere contemplati da una vista che, da fisica ed esteriore, era chiamata a farsi intima e intensamente assimilatrice²⁵.

²⁴ Zardin, «*Scolpisci in me divota imago*», p. 57; più ampiamente, cfr. F. Buzzi, *Il tema della croce nella spiritualità di Carlo Borromeo. Rivisitazione teologica e confronto con la prospettiva luterana*, in *Carlo Borromeo e l'opera della «grande riforma»*. Cultura, religione e arti del governo nella Milano del pieno Cinquecento, a cura di F. Buzzi e D. Zardin, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana Editoriale, 1997, pp. 47-58.

²⁵ Zardin, «*Scolpisci in me divota imago*», pp. 62-63.

Sulle rampe del Sacro Monte di Varese, mezzo secolo più tardi, i pellegrinaggi dei fedeli diventeranno più decisamente comunitari e vedranno riemergere la centralità dell'orazione vocale ripetuta rispetto al somnesso colloquio interiore con i segni iconici della grande pietà tradizionale.

Per un approfondimento. Nota bibliografica

Atlante dei Sacri Monti, Calvari e complessi devozionali europei, a cura del Centro di documentazione dei Sacri Monti, Calvari e complessi devozionali europei presso il Parco naturale e area attrezzata del Sacro Monte di Crea, Ponzano Monferrato (Alessandria), Istituto geografico De Agostini, Novara 2001.

Atlante dei Sacri Monti prealpini, a cura di L. Zanzi – P. Zanzi, Milano, Skira, 2002.

C.F. Black, *Church, religion and society in early modern Italy*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2004.

R.P. Hsia, *La Controriforma. Il mondo del rinnovamento cattolico (1540-1770)*, trad. it. Bologna, Il mulino, 2001 (ed. orig. Cambridge 1998).

J.W. O'Malley, *Trent and all that. Renaming Catholicism in the early modern era*, Cambridge (Mass.)-London, Harvard University Press, 2000.

Sacri monti: devozione, arte e cultura della Controriforma, a cura di L. Vaccaro – F. Ricardi, Milano, Jaca Book, 1992.

Terra santa e sacri monti, a cura di M.L. Gatti Perer, Atti della giornata di studio, [Milano], Università Cattolica, 25 novembre 1998, Milano, ISU Università Cattolica, 1999.

T. Verdon, *L'arte sacra in Italia. L'immaginazione religiosa dal paleocristiano al postmoderno*, Milano, Mondadori, 2001.

D. Zardin, *Controriforma, Riforma cattolica, cattolicesimo moderno: conflitti di interpretazione, in Identità italiana e cattolicesimo. Una prospettiva storica*, a cura di C. Mozzarelli, Roma, Carocci, 2003, pp. 289-307.