

decorazione, insieme alla rigorosa indagine analitica, tendente a ricostruire le parti a lui dovute e a distinguerle dagli errori di interpretazione o dalle sovrastrutture aggiuntisi, ci appare il contributo più valido alla conoscenza di questo artista che questo libro apporta.

A volte possiamo forse dubitare che il critico vada oltre quelle che sono state le stesse intenzioni dell'artista nelle interpretazioni simboliche, come nel commento agli affreschi della Casa Panigarola, ma nell'insieme avvertiamo l'indagine più meticolosa unita ad una forma di intuizione sempre rinnovantesi, al che si giunge normalmente soltanto attraverso una lunga consuetudine con l'opera dell'artista considerato.

MARIA LUISA GATTI PERER

« GLI ATTI DELLA VISITA APOSTOLICA DI S. CARLO BORROMEO A BERGAMO » (1575) a cura di ANGELO GIUSEPPE RONCALLI Arcivescovo di Messembria con la collaborazione di Don PIETRO FORNO. Fontes Ambrosiani in Lucem editi cura et studio Bibliothecae Ambrosianae Moderante Iohanne Galbiati, XIII, XIV, XV, XVI, XVII: Vol. I - la città, parte I e parte II (1937). Vol. II - La diocesi, parte I (1938), parte II (1946), parte III (1957-59). L. S. Olschki editore, Firenze.

164

Dai numerosi studi, anche recentissimi, dedicati all'arte di quel periodo impropriamente detto della « Controriforma », emerge senza dubbio, come fatto comune, un evidente contrasto fra le varie interpretazioni della influenza del Tridentino sulle manifestazioni artistiche. In questi studi si rileva come l'attenzione degli studiosi sia stata prevalentemente attratta soltanto dalle testimonianze pittoriche sia del « manierismo » che del « barocco » attraverso la mediazione di una estesa indagine rivolta a definire il significato e l'estensione dei due termini, specie in sede letteraria.

La « disputa del barocco » ha comunque chiarito un fatto fondamentale: e cioè l'impossibilità di coniare definizioni univoche, soddisfattive ed incontrastate, che reggano ad ogni confronto soprattutto quando si valutino non soltanto da un punto di vista internazionale ma anche in rapporto al più ristretto limite di una sola nazione, per esempio l'Italia, ritenuta — appunto — centro di irradiazione del manierismo e del barocco.

In sostanza è sufficiente verificare la validità di talune affermazioni generali, formulate magari tenendo presente soltanto un determinato gruppo omogeneo di opere d'arte, per accorgersi che, se tali affermazioni rispondono alla realtà artistica e storica di una certa regione, esse non soddisfano più questa esigenza se riferite ad altra regione pur di medesima nazionalità.

Da ciò la seguente alternativa: o queste affermazioni sono da ritenere unilaterali e incomplete per aver magari generalizzato un fatto soltanto letterario o soltanto pittorico trascurando fenomeni più complessi come quelli di ordine architettonico, oppure si deve concludere che codeste regioni « anomale » non hanno avuto manifestazioni d'arte degne di nota. In genere si è preferito scegliere questa seconda ipotesi, certo più comoda, quando era evidente l'impossibilità di far rientrare nella comune definizione del barocco la produzione artistica locale. È questo il caso specifico della Lombardia.

Le ragioni di codesta soluzione liquidatoria sono naturalmente molteplici. Ma ve n'è una in verità non trascurabile: essa è reperibile nello stato di fatto degli studi e delle documentazioni.

Per quanto non siano mancati saggi importanti si tratta tuttavia di testimonianze sporadiche prive di sistematicità, specie nell'ambito della storia dell'architettura.

In definitiva è una questione di carenza di « fonti », sì che la parola finì sovente per restare separata dall'immagine, e viceversa. La mancanza di fonti spiega dunque la mancanza di opere storiche e critiche atte a definire la situazione di ogni singola regione, non soltanto in rapporto alle grandi opere, cioè ai capolavori, ma a tutto quell'insieme di manifestazioni di livello sia pure minore che possa consentire l'estrazione giustificata ed oggettiva di concetti comuni perseguiti attraverso opportuni confronti regionali.

Ecco perché in questa sede — tuttavia così specifica — riteniamo doveroso segnalare l'importanza fondamentale del *corpus* riguardante le visite apostoliche di S. Carlo nella bergamasca, raccolte, com'è noto, da S. Santità il Sommo Pontefice quando era Arcivescovo titolare di Messembria, con la collaborazione di Don Pietro Forno.

I cinque volumi presentano, attraverso la parola di S. Carlo, la situazione delle pievi e delle parrocchie e della città di Bergamo con estese annotazioni.

Essi costituiscono una utilissima fonte di conoscenza sullo stato delle chiese d'allora, sulla loro organizzazione e sulle proposte di trasformazione che, in seguito ai singoli sopralluoghi, il Santo veniva via via stendendo.

Indipendentemente dall'alto valore storico di un lavoro tanto impegnativo di fronte al quale la nostra non specifica competenza si astiene doverosamente dall'entrare in pertinenti annotazioni, possiamo tuttavia affermare che, pur nel più ristretto cerchio degli storici dell'arte, i volumi sono da ritenere un indispensabile strumento di consultazione per quanti desiderino avere notizie sulle chiese della diocesi bergamasca.

Gli Atti delle altre numerosissime visite apostoliche compiute dal Borromeo nella vasta diocesi milanese,

non sono ancora stati pubblicati sì che, questi, colmando una lacuna, fanno nascere il desiderio di veder proseguire l'impresa anche per la restante parte inedita. Fatica ardua. Ben lo comprendiamo valutando la estensione e la difficoltà delle ricerche d'archivio compiute per la sistemazione e l'ordinamento logico e cronologico degli Atti della visita bergamasca.

Ci piace inoltre rilevare come da tali Atti emerga, fra l'altro, la figura del Santo, tutta protesa a realizzare la nuova concezione della vita pastorale.

Per questa concezione, infatti, si decentravano le pievi e si dava vita autonoma a molte parrocchie; accadeva così che le cappelle, nelle quali nei giorni festivi i canonici provenienti dalle pievi celebravano gli uffici, non bastavano più; esse dovevano dunque essere trasformate ed ampliate proprio per poter soddisfare alla loro nuova funzione.

Il quadro completo delle costruzioni da eseguirsi, delle riparazioni e di tutte le opere necessarie alla restaurazione del culto cattolico traspare dunque vivo dai carteggi ivi pubblicati del Borromeo.

Da essi apprendiamo quanto il procedere fosse meticoloso, incessante, dinamico, autoritario e discreto insieme: cioè preciso nelle disposizioni, senza tuttavia entrare mai nel merito della competenza artistica; così come — d'altronde — appare anche nel trattato: *Instructionum Fabricae et supellectilis ecclesiasticae libri duo*, stampato nel 1577 come frutto dell'esperienza che il Santo veniva acquistando proprio nella visita delle Chiese.

Si direbbe, anzi, che questo codice di precetti, minuzioso e non mai categorico, equilibrato e pratico insieme, rispecchi l'assiomatica evidenza dei decreti tridentini i quali — analogamente — ribadivano principi generali in materia di dogma e di fede senza tuttavia pronunciare definizioni d'ordine artistico-formale nemmeno quando il Concilio si occupò, nella Sessio XXV, del problema delle immagini sacre.

L'atteggiamento di S. Carlo, che del Concilio tridentino fu interprete fedele ed attivissimo, secondo la trasparente conferma degli Atti e del trattato or ora ricordato, offre la prova diretta che la correlazione barocco-controriforma, alla quale accennammo in principio, non può che dar luogo ad una interpretazione unilaterale e incompleta se, nell'intendimento dell'espansione europea del gusto barocco, non si tengano presenti questi fatti chiarificatori. D'altronde una prova di assoluta indipendenza delle ragioni dell'arte dalle preoccupazioni pastorali può essere pure dedotta da un esempio significativo anche se di portata ristretta: alludiamo alle disposizioni relative alla salvaguardia della clausura nei monasteri femminili.

Dovendone affrontare uno studio, tuttora in corso, noi ci siamo avvalsi con profitto della consultazione dei cinque volumi di questi Atti e, attra-

verso la descrizione dello stato delle chiese monastiche e delle disposizioni emanate, abbiamo potuto constatare che il Santo ordinava per molte di esse la costruzione di un setto murario atto a dividere in due parti ben distinte la chiesa interna dalla esterna (« *Fiat paries divisorius totius ecclesiae ubi nunc extant columnae* », a proposito del monastero di S. Grata in Bergamo; oppure, per quello delle monache di Matris Domini: « ... *ipsaque ecclesia interior ita aptetur, scilicet extruatur paries dividens ecclesiam sub quarto vel quinto arcu monasterium versus* », cfr. vol. I, parte II).

Tali disposizioni erano certo la traduzione di un principio ribadito dal tridentino: « *clausuram sanctorum, ubi violata fuerit, diligenter restitui, et ubi inviolata est, conservari maxime procurant...* » (Sessio XXV, cap. V).

Ma si trattava di un principio generale, senza addentellati con la corrispondente realizzazione artistica; tant'è vero che, in rapporto al piano distributivo — il quale in qualche modo avrebbe potuto ritenersi determinato da queste norme — le disposizioni di S. Carlo non nascevano da una sua idea personale e quindi imposta, ma erano enucleate da quanto già esisteva in esempi architettonici anche eminenti: per esempio la chiesa del monastero milanese di S. Maurizio piú anticamente noto come Monastero Maggiore.

Anzi, quando S. Carlo riprenderà l'argomento nei capitoli XXXII e XXXIII del ricordato trattato — dedicati rispettivamente alla chiesa ed al monastero delle Monache — si limiterà a tradurre in norma quanto, forse in tale monastero, Egli aveva visto: possiamo allora affermare che, tanto il Tridentino quanto le piú circostanziate prescrizioni di S. Carlo, non definirono aprioristicamente dei canoni estetici, almeno sul piano delle forme, e che, piuttosto, si trattò di prescrivere elementi già adottati da una pratica ritenuta esemplare.

Questo, naturalmente, non è che un esempio indicativo.

Dunque, proprio attraverso le testimonianze del Concilio e l'opera di S. Carlo così ampiamente documentata nella pubblicazione di questi Atti di visita possiamo trovare un chiarimento per una definizione della influenza del tridentino nell'arte ed in particolare nell'architettura.

In generale sarebbe forse lecito affermare che la complessità e l'inquietudine della situazione spirituale erano notoriamente già in atto nel Cinquecento, ed anche prima, e che il Concilio non fece che avvertirne la gravità in atto dando una risposta equilibrata ai vari problemi: per quanto riguarda l'arte esso non generò precise determinazioni, essendo da ritenere piuttosto un effetto che una causa.

Giacché, se il primo manierismo, avvertendo l'inquietudine aveva insegnato a manifestarla nell'arte, il manierismo del secondo periodo

aveva ripreso a rivalutare la classicità, quale appunto è rilevabile, nelle architetture del periodo della attività pastorale del Borromeo.

E poiché classicità ed inquietudine si ritrovano fusi nel barocco ed essendo la classicità nell'arte sinonimo di legalità è lecito dedurre che il rapporto fra barocco e « contro-riforma » è un rapporto di necessità e non di determinazione: infatti i decreti tridentini tendevano a far rientrare nella legalità, cioè nell'ortodossia, tutti i temi della dogmatica cattolica e, nei confronti dell'arte, a far partecipi di tale ortodossia le raffigurazioni delle immagini sacre e gli aspetti funzionali delle nuove chiese, pur in un clima di avvertita inquietudine.

Molte ed altre stimolanti considerazioni sorgerebbero dalla consultazione di questi Atti. Ci basta averne segnalato qualcuna.

Per il resto l'opera ci lascia reverenti e grati.

LILIANA GRASSI

S. MAURIZIO AL MONASTERO MAGGIORE - testo di A. Ottino Della Chiesa; cenni storici di don P. Reina - ediz. Cassa di Risparmio, Milano, 1962.

Un elogio preliminare alla Cassa di Risparmio delle Provincie lombarde, promotrice ed editrice di questa bella opera. I cui meriti sono molteplici. Di primo acchito si apprezza quello, diciamo, spettacolare — e vi partecipa in larga misura l'esperienza raffinata di Amilcare Pizzi —: le riproduzioni toccano, in molti casi, punte di ineguagliabile finezza (qua e là, persino eccessiva, prevaricante). Poi il merito, indipendente dagli stessi risultati — a priori, si vuol dire — di aver dedicato un volume a S. Maurizio, chiesa notissima ai cultori d'arte, ma non parimenti conosciuta (e ci si perdoni l'apparente contraddizione in termini), e immeritamente negletta, poi, dal cosiddetto visitatore medio, che di rado la comprende nei suoi itinerari. E merito, infine, scientifico. Che quest'ultimo si insinui, con grazia schiva, in un discorso avvincente, fiorito, pausato di notazioni psicologiche, riscaldato di commosse fantasie, si deve alla felice vena espositiva di Angela Ottino, ben capace di conciliare le esigenze di un racconto sciolto e accessibile con quelle proprie della critica; qualità non mai abbastanza apprezzata, non solo avendo riguardo al carattere della pubblicazione — uscita quale gran strenna natalizia —, ma per l'adesione testimoniata a un contatto umano, con l'opera d'arte e col lettore, cui troppo spesso rinuncia il non sempre giustificato « trobar clus » degli specialisti. Né faremo il viso dell'armi se, quando il tema critico si assottiglia e puntualizza, qualche squilibrio può rinvenirsi tra l'ansia

di dir tutto e quella di dir pianamente. Né, all'opposto, lamenteremo che alcune attribuzioni sembrano piú abbozzate che discusse; dietro l'apparente levità degli accenni sono sottintese passione e finezza critiche; l'autrice, del resto, propone nomi con esemplare cautela, che non è già timidezza. Basterebbe, comunque, la pubblicazione degli affreschi con l'Eterno e gli Evangelisti della chiesa claustrale e l'attribuzione degli stessi al Foppa — una scoperta: si possono ancor fare di tali scoperte nel cuore di Milano! — per soddisfare alle piú accigliate pretese, dando la misura del livello critico del discorso.

Ma procediamo con ordine. L'A. prende le mosse dall'architettura, trattando dapprima delle vestigia antichissime con i problemi cronologici implicativi, poi dell'edificio chiesastico cinquecentesco; tra le osservazioni piú persuasive e sottili sono quelle che sottolineano il carattere albertiano dei ritmi interni e la coevità, e copaternità, dell'interno e dei due ordini inferiori della facciata (che si riteneva per lo piú posteriore; e se ne dava un giudizio estetico d'ingiustificata severità); che si tratti di un architetto colto, intellettuale addirittura, è certo; né ci sottrarremo, noi pure, alla suggestiva ipotesi, appoggiata a un'antica tradizione, che sia proprio il Bramantino.

L'esame delle pitture segue un percorso topografico e cronologico insieme, piuttosto unitario, dacché le piú antiche sono rintracciabili nella bella, e segreta, chiesa delle monache, le piú recenti, all'estremo opposto, nella controfacciata della chiesa grande. Un itinerario incantevole, nella suasività del discorrere; e vengono fuori nomi grossi; se non consentiamo con tutte le proposte attributive, diciamo subito ch'esse sono comunque giustificate; dove c'è il Foppa, possono ben stare Zenale e Boltraffio. Le nostre incertezze, anche questo va detto, non pretendono di meritar maggior credito delle meditate conclusioni della Ottino; ché questa è materia incandescente, esige per il giudizio approfondito esame — e un esame a largo raggio. Così, se poco ci persuade il nome di Zenale, quello di Boltraffio, avanzato a proposito di una serie di pitture di stretta osservanza lombarda (in specie gli splendidi tondi con Sante nel loggiato claustrale) induce a perplessità diverse: a chiederci, insomma, se non vada finalmente rivisto un po' tutto questo enigmatico pittore, « intruppato indiscriminatamente con i Leonardeschi », come dice la Ottino. (Osserveremo a margine che il « Noli me tangere » di una cappella, ancora dall'A. riferito al Boltraffio ha, sì nella Maddalena patenti analogie con alcune delle Sante a mezza figura, ma il Cristo è vicinissimo al s. Paolo, per il quale la Ottino penserebbe viceversa allo Zenale: problemi dentro ai problemi, come si vede).

Malgrado la risonanza dei nomi