

Chiesa di San Carlo Borromeo

30 marzo 2017 - 17 settembre 2017

“Cristo nell’orto degli ulivi”

di Vincenzo Campi



30 marzo 2017 - 17 settembre 2017
Chiesa di San Carlo Borromeo, Via Nassa 26 - Lugano

“Cristo nell’orto degli ulivi”
di Vincenzo Campi

giovedì 30 marzo 2017 dalle ore 20.00
presentazione del dipinto

intrattenimento musicale a cura di
Roberto Albin
Viola e violino

L'editore è a disposizione degli aventi diritto per eventuali immagini di cui non è stato possibile reperire la fonte



“Cristo nell’Orto degli ulivi o nel Giardino dei Getsmani”, Olio su tela, 160 X 118 cm,
attr. a Vincenzo Campi (Cremona ante 1536 -1591) da Maurizio Marini e altri studiosi,
con opinione positiva della Prof.ssa Mina Gregori

Introduzione

Sira Waldner

AION Private Art Service & Consulting

VIA PULCHRITUDINIS (o via della bellezza) indicata da papa Benedetto XVI quale cammino dell'evangelizzazione, ma anche quale accesso al dialogo delle culture -oggi più che mai sentito- che trova attraverso l'approccio alle espressioni artistiche, che comunicano mediante forme, colori e suoni e trascendono la materia e la parola, il tempo e lo spazio per arrivare dritti al cuore ed è grazie all'emozione, che questo linguaggio sublime, quanto primordiale, fa cogliere il messaggio intrinseco ed immediato, che sconfinava dal quotidiano ed eleva verso l'infinito.

La confraternità di San Carlo Borromeo ha intrapreso questo ambizioso percorso riuscendo in itinere a creare una forte sinergia e dialogo fra studiosi, amanti dell'arte e connaisseurs, insieme a credenti e storici del periodo della controriforma, per giungere a questo lodevole contributo alla comunità dai molteplici risvolti. Infatti si è creata l'occasione per far uscire l'opera d'arte sacra, dal suo ambito squisi-

tamente privato, altrimenti non accessibile al pubblico, per collocarla in uno spazio più vicino per epoca e destinazione a quello originario: la Chiesa.[1]

Quella di San Carlo Borromeo di Lugano è imprescindibilmente legata al suo periodo storico, quello della controriforma, tanto cara a San Carlo, conscio promotore dell'enorme importanza dell'arte, quale veicolo di culto, intesa quale archetipo del messaggio divino, che giunge al popolo, allora per lo più analfabeta, e assurge quale oggetto di venerazione a principale strumento di istruzione e ammonimento per i fedeli. L'arte viene eguagliata al verbo. La comprensione storica, artistica e soprattutto simbolica dell'arte sacra passa attraverso la scrittura sacra, poiché i pittori per secoli, parafrasando Marc Chagall, hanno attinto da questo alfabeto colorato, che è la Bibbia.

Dopo la presentazione della "Madonna delle Rose" di Aurelio Luini, che ha dato inizio a questo cammino con l'incoraggiamento del

vescovo emerito di Lugano, Monsignor Pier Giacomo Grampa, e la “Madonna col Bambino” di P.P. Rubens, che ha avuto l’inaspettata e spontanea adesione da parte del Sindaco di Lugano, Marco Borradori e dei principali mezzi di informazione e divulgazione, si è ora giunti al tema di “Cristo nell’Orto degli Ulivi” di Vincenzo Campi, in sintonia con il calendario liturgico.

Il forte richiamo che la cultura, l’arte, la musica e la bellezza tutt’oggi ha, si è potuto, per così dire, materialmente misurare dall’aumento esponenziale del numero di candele accese nella Chiesa di San Carlo Borromeo: testimonianza involontaria della fede e segno tangibile non solo del passaggio, ma anche della sosta e del raccoglimento in preghiera. Ogni candela si accende per devozione ed è la luce di una preghiera.

In questo periodo la luce del Cero Pasquale acceso nella notte della veglia di Pasqua simboleggia la risurrezione. La luce del cero, che poi accende tutte le altre candele simboleggia quindi l’unità, l’amore e il calore, che ciascuno ha sperimenta-

to e che condivide con gli altri.

La luce della candela è inoltre una guida nel buio, quale simbolo della Verità, lume che guida il cammino lontano dall’oscurità, simbolo d’ignoranza e di morte, verso la VITA.

E allora l’auspicio è di Mehr Licht!, ossia di ‘più luce!’, secondo le ultime parole di Goethe, inteso soprattutto quale bisogno esistenziale ed esigenza spirituale di aspirazione ad un’epifania suprema di LUCE e di BELLEZZA.

[1] NB Se volessimo adottare la definizione generica data nell’architettura e nel design al concetto di ‘kitsch’, che indica qualsiasi oggetto la cui forma non derivi dalla funzione i musei rappresenterebbero il kitsch per eccellenza: in quanto in unico spazio vuoto espositivo si trovano allineate delle opere d’arte estraniare dalla loro dislocazione originaria e si trovano pertanto private di un importante elemento esplicativo: il contesto. Si pensi per esempio al creduto errore di prospettiva nell’Annunciazione di Leonardo. L’adattamento prospettico troverebbe una sua precisa ragion d’essere nella presumibile collocazione dell’opera, che vista in scorcio da destra ridimensiona le sproporzioni per effetto dell’anamorfismo e attraverso una voluta illusione ottica aggiusta la prospettiva del soggetto da una errata percezione.

Claudio Metzger

AION Private Art Service & Consulting

Con la rappresentazione di uno dei momenti della vita di Cristo percepiti da sempre dai fedeli come più drammatici, toccanti e coinvolgenti, la preghiera nel giardino dei Getsemani, il dipinto esposto invita alla riflessione pasquale:

32 Giunsero a un podere chiamato Getsèmani ed egli disse ai suoi discepoli: «Sedetevi qui, mentre io prego». 33 Prese con sé Pietro, Giacomo e Giovanni e cominciò a sentire paura e angoscia. 34 Disse loro: «La mia anima è triste fino alla morte. Restate qui e vegliate». 35 Poi, andato un po' innanzi, cadde a terra e pregava che, se fosse possibile, passasse via da lui quell'ora. 36 E diceva: «Abbà! Padre! Tutto è possibile a te: allontanata da me questo calice! Però non ciò che voglio io, ma ciò che vuoi tu». 37 Poi venne, li trovò addormentati e disse a Pietro: «Simone, dormi? Non sei riuscito a vegliare una sola

ora? 38 Vegliate e pregate per non entrare in tentazione. Lo spirito è pronto, ma la carne è debole». [1]

Nell'intento della confraternita di San Carlo Borromeo l'esposizione temporanea di dipinti di grandi maestri [2], che al meglio hanno trattato un tema caro al Santo Patrono, è quello di rendere all'arte sacra quel ruolo di ispiratrice alla riflessione e preghiera che ricopriva nel suo contesto storico originale, rendendo vive, attuali e contemporanee le emozioni che hanno ispirato i capolavori esposti. Nel presentare nel 2015 in occasione delle celebrazioni per San Carlo Borromeo il dipinto di Aurelio Luini "Madonna delle Rose in trono" si era rivolta l'attenzione alla grande vitalità e creatività che si riscontra nella produzione artistica nella Diocesi ambrosiana in anni in cui l'energica iperattività e fervore controriformi-

[1] Mc 14,32-38 - Al Getsèmani;

[2] Dal 06 novembre 2015 al 06 gennaio 2016, Aurelio Luini, "Madonna delle Rose in trono, con Bambino sulle ginocchia, avente ai lati San Bruno e San Michele Arcangelo che pesa le anime", olio su tela, 169 x 155 cm; Collezione privata ticinese; dal 06 Ottobre 2016 - 29 marzo 2017, P.P.Rubens, "Madonna col Bambino", 1617-1618 Olio su tela, 109 x 79,5 cm, ex collezione di Henry Ford II; Collezione privata ticinese;

sta del Vescovo Carlo Borromeo si rispecchiavano anche nell'imposizione meticolosa dei canoni pittorici della riforma tridentina. Oggi parleremmo di freni ed imposizioni con gravi limitazioni della libera espressione, ma dobbiamo ricordare che dal 1535 il territorio di Milano è feudo dell'impero spagnolo, marcato dall'insicurezza, dalla grave miseria della popolazione, dal ricorrere della peste e dalla corruzione e che solo l'arcivescovo era in grado di contrastare gli occupanti in difesa dell'identità lombarda. Vigore e vitalità dell'espressione artistica sono dunque leggibili anche come reazione degli spiriti più sensibili alle difficoltà e drammi dell'epoca.

Non si può dimenticare la partecipazione di Aurelio Luini all'Accademia dei Facchini della Val di di Blenio, le cui attività e l'illustre lista dei membri rappresentano un importante indicatore dell'epoca tormentata, quando nella "Madonna delle Rose in trono" si osserva l'Arcangelo Michele con spada sguainata vittoriosa sul demonio, che con una bilancia a due piatti pesa im-

perturbabile le anime accanto a San Bruno, simboleggiante la rinuncia alle distrazioni terrene. Il dipinto è databile verso il 1570 [3] ed il messaggio che Aurelio, membro della "sovversiva" accademia di letterati incline a libagioni, musica e canti trasmetteva, era che solo perseguendo castità, frugalità e preghiera l'uomo ritrovava la comunione con Dio, la cui perdita aveva portato sulla terra i flagelli come la peste e la carestia che la tormentavano.

Il dipinto qui oggi presentato sembrava predestinato ad aiutarci a meglio comprendere la sensibilità dell'epoca! Proviene da collezione privata, è noto alla critica d'arte ed è stato oggetto di diversi studi [4], che hanno portato all'attribuzione a Vincenzo Campi (Cremona ante 1536 -1591), pittore cremonese, architetto, cosmografo e incisore, fratello minore di Antonio e Giulio. Da Giulio imparò e con entrambi collaborò. Vasari scriveva di Vincenzo Campi, che nel 1566, più che trentenne, era ancora solo allievo del più anziano Giulio e "*giovane d'ottima aspettazione*" [5], che suona molto strano,

[3] Frangi, Luigi, Giovan Pietro (e Aurelio ?) Luini (Milano, 1515/1519-1584 ; Milano 1530-1593) Madonna con Bambino, San Michele Arcangelo e San Bruno, olio su tela, cm 169x114, lettera privata, N.D. In seguito pubblicato in Giansiracusa, Paolo, a cura di, Omaggio a Tiziano, capolavori a confronto, Troina, Torre Capitanina, 16 luglio-15 ottobre 2016. Grazie al confronto con il disegno di Aurelio Luini, Madonna in Trono col Bambino, San Giovanni Battista e Sant'Andrea, Venezia, Convento dei Canonici Lateranensi, a cura di Paolo Giansiracusa, l'attribuzione al solo Aurelio sembra concludersi;

[4] Maurizio Marini e Arnoldo Poma in studi specifici sotto forma di lettere private ed opinione concordante di Mina Gregori con le due citate;

[5] Giorgio Vasari, Le Vite-Edizione Giuntina e Torrentiniana, LARTTE S.N.S. 1999.G5.GAROF.,426,38;

visto che due anni prima, nel 1564, risultava già idoneo a concorrere per il mandato importantissimo di dipingere le ante dell'organo del Duomo di Milano. L'importanza e la valenza simbolica dell'organo sono evidenti e Vincenzo concorreva da pari a pari con i fratelli Giulio ed Antonio, oltre a Bernardino Campi, forse loro parente alla lontana, Giuseppe Meda, Francesco Terzi e Aurelio Luini. In quest'occasione viene notato e si fa conoscere da Carlo Borromeo. Ricevette mandati per opere in diverse chiese di Cremona e di Milano, ma pure per dipinti di piccolo formato, realizzando spesso nature morte e scene di genere con popolani caricaturali e donne ammiccanti di gusto fiammingo, che riscontravano l'interesse del suo più importante committente bavarese, Hans Fugger. Come potesse lavorare ad importanti commesse religiose e diventare un maestro nella pittura di genere è un quesito intrigante. Nel 1929 Roberto Longhi [6] già riteneva Vincenzo Campi come precursore ed anticipatore della rivoluzione caravaggesca, poi nel 1932 Perrotti [7] ne limitava il ruolo rispetto

ai fratelli. Si dovette attendere gli studi del 1965 di Zamboni [8] e la mostra del 1985 [9] per rendergli giustizia. Fondamentale a questo fine la monografia [10], pubblicata vent'anni fa da Franco Paliaga e Bram de Klerck. L'importanza e l'unicità di Vincenzo è ancor meglio definita sempre da Paliaga nel 2000 [11] e da Marco Tanzi [12] con la lucida e brillante *I Campi* del 2005.

Inquadrato sinteticamente l'autore, occupiamoci del soggetto trattato, con il quale si sono cimentati alcuni dei più grandi e sensibili maestri della Cristianità. Uno dei dipinti più noti, "*l'Orazione nell'orto*" di Andrea Mantegna (verso il 1455), dove gli angeli mostrano a Cristo in preghiera la croce come strumento della passione, mentre i tre apostoli dormono e Giuda esce con gli sgherri da Gerusalemme, non è la prima versione del tema, ma per molti la più magistrale.

Lo stesso tema Mantegna lo svolge diversamente (1457-1459) "*nell'Orazione nell'orto*" [13], conservato nel Musée des Beaux-Arts di Tours, che faceva

[6] Longhi, Roberto, saggio, Quesiti caravaggeschi: i precedenti, 1929;

[7] A. Perotti, I pittori Campi da Cremona, anno 1932, Milano;

[8] Zamboni, V. C., in *Arte antica e moderna*, 1965, 30, pp. 924-947 (con ulteriore bibliografia);

[9] Gregori Mina, a cura di, *I Campi e la cultura artistica Cremonese del Cinquecento*, Electa Milano 1985, Catalogo di mostra tenutasi a Cremona 1985, Santa Maria della Pietà - Vecchio Ospedale - Museo Civico - Sala Manfredini;

[10] Paliaga, F., e de Klerck, B., *Vincenzo Campi*, Edizioni dei Soncino, Soncino 1997;

[11] Paliaga Franco, a cura di, *Vincenzo Campi*, *Scenze del quotidiano*, Catalogo mostra, Cremona 2000;

[12] Tanzi, Marco, *I Campi*, anno ed. 2005, Milano;

[13] *Tempera su tavola*, 1455, National Gallery, London;



“Orazione nell’orto” di Andrea Mantegna

originariamente parte della predella della Pala di San Zeno, con la Resurrezione nello stesso museo e la Crocifissione al Louvre. In quest’interpretazione l’Angelo mostra l’amaro calice invece della croce. Stesso calice lo mostra l’angelo nella versione di Giovanni Bellini, cognato del Mantegna, verso il 1459 [14] in una splendida tavola caratterizzata da un’atmosfera surreale. Pensiamo anche a Vittore Carpaccio con la sua “*Orazione nell’orto dei Getsemani*” del 1502 ed a tutte le interpretazioni successive, fra le più universalmente note quelle di

Michelangelo, Raffaello e Botticelli e vedremo come questo tema, così toccante e coinvolgente, fu sempre svolto componendo la scena secondo la sensibilità dell’autore, combinando e non copiando elementi di valenza altamente simbolica.

Spostiamoci nella diocesi ambrosiana nella seconda metà del Cinquecento e inseriamo il dipinto esposto nel suo contesto. In relazione diretta ed immediata con lo specifico svolgimento del tema conosciamo diverse interpretazioni, sia di Antonio che di Vincenzo.

[14] Tempera su tavola, 81 x 127 cm, 1459, National gallery, London;



“Cristo nell’orto” di Vincenzo Campi

Nel suo studio sul dipinto esposto, Maurizio Marini [15] fa riferimento ad un “*Cristo nell’orto*” di Vincenzo Campi conservato in Spagna nel Real Colegio y Museo del Patriarca di Valencia, dove nel buio che nasconde il resto della scena, l’angelo mostra al Cristo in preghiera la croce con gli strumenti di passione.

Nel suo saggio a presentazione di un inedito “*Cristo nell’orto confortato da un angelo*” di collezione privata cremonese, Marco Tanzi

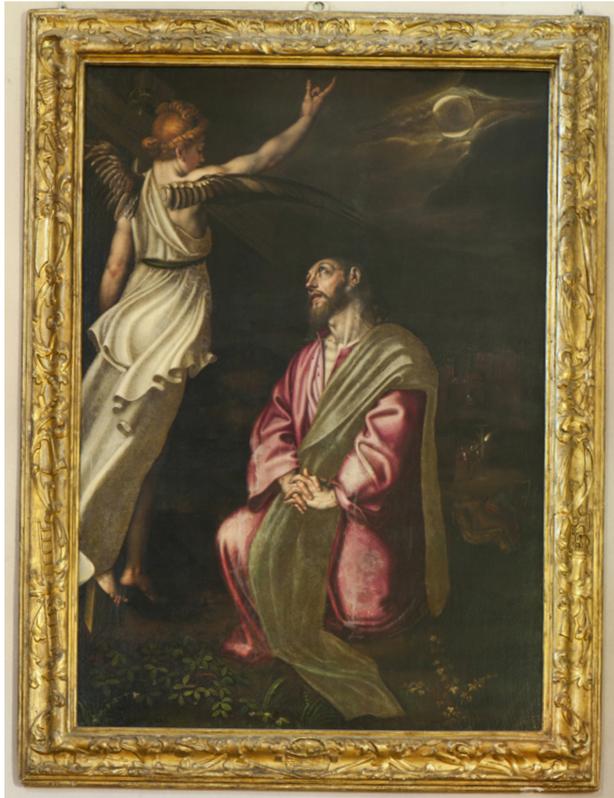
cita una versione sempre di Antonio Campi di medesimo soggetto del 1577 (Inverigo, santuario di Santa Maria della Noce) [16] dove l’Angelo indica la Luce divina a Cristo in preghiera, in evidente relazione con il nostro dipinto.

Sono note alla critica diverse versioni ed interpretazioni di questo tema in relazione diretta con l’iconografia del dipinto qui presentato, qui ci limitiamo al riferimento più diretto, il “*Cristo che medita sugli strumenti della passione*” [17] , attribuito

[15] Tempera su tavola, 81 x 127 cm, 1459, National gallery, London;

[16] Tanzi, Marco, Un “Cristo nell’orto” di Antonio Campi, Kronos, saggi, primo tomo, pag.222 in:

http://www.academia.edu/31518465/Un_Cristo_nell_orto_di_Antonio_Campi_in_Kronos_15_2013_pp_219-224;



“Cristo nell’orto confortato da un angelo” di Vincenzo Campi

pure a Vincenzo Campi, che secondo Franco Paliaga *“Sembra derivare dalle diverse varianti che il fratello maggiore Antonio Campi eseguì sul tema dell’Orazione nell’Orto”* [18] . Particolare è l’attenzione accentuata in una specie di close up sul Cristo, dando per scontato il paesaggio, Gerusalemme, gli apostoli, Giuda e

gli sgherri. La composizione del busto di Cristo è identica alla nostra, come pure il disegno e la posizione delle possenti mani. Ma qui Cristo rivolto verso la Luce nella sua lotta vincente è confrontato con croce e strumenti di passione e si trova all’apice dell’agonia, con le gocce di sangue che scendono sul petto.

[17] Olio su tela di cm 86 x 71, Parma, Collezione privata, vedi: Cirillo G., Godi G., in *I Campi e la cultura artistica a Cremona nel Cinquecento*, catalogo della mostra (Cremona), a cura di Gregori M., Milano 1985. Cirillo e Godi lo pubblicarono come autografo di Vincenzo Campi; Gregori M., *Vincenzo Campi, in I Campi e la cultura artistica a Cremona nel Cinquecento*, catalogo della mostra (Cremona), a cura di Gregori M., Milano 1985;

[18] Paliaga, Franco, a cura di, *Vincenzo Campi: scene del quotidiano*, Cremona, Museo Civico “Ala Ponzone”, 2 dicembre 2000- 18 marzo 2001, Skira 2000; scheda 19, pag.174-175;

Ben differentemente, nel dipinto oggi esposto a Lugano nella Chiesa di San Carlo Borromeo, Cristo è rappresentato in preghiera nel giardino dei Getsemani in un momento successivo a quello qui citato sia dall'ambiente dei Campi nella seconda metà del Cinquecento, che da quello antecedente dei Mantegna, Raffaello, Michelangelo.

Nel nostro dipinto non sono presenti né la croce, né il calice ed al posto dell'angelo troviamo una pal-

ma un po' spaesata in un orto con gli ulivi. Ma la palma è simbolo di pace, trionfo sulla morte e acclamazione [19]. Manca la croce, ma sono presenti gli strumenti di passione, che giacciono però abbandonati al suolo. L'espressione del Cristo, pur con le lagrime agli occhi, sembra qui marcare accettazione, consapevolezza più che agonia.

L'agonia (dal greco, lotta, ansia, angustia) della quale troviamo preciso riscontro nelle opere di ri-



“Cristo nell’Orto degli ulivi “ di Vincenzo Campi
Dettaglio espressione del Cristo

[19] Vedi lic.iur.Arnoldo Poma, « Esame di un dipinto » scritto privato, datato Lugano 29 novembre 2010;

ferimento è citata in un brano del Vangelo secondo Luca in cui Gesù prega a tal punto intensamente da tramutare il suo sudore in sangue: “41 Poi si allontanò da loro circa un tiro di sasso, cadde in ginocchio e pregava dicendo: 42 «Padre, se vuoi, allontana da me questo calice! Tuttavia non sia fatta la mia, ma la tua volontà». 43 Gli apparve allora un angelo dal cielo per confortarlo. 44 Entrato nella lotta, pregava più intensamente, e il suo sudore diventò come gocce di sangue che cadono a terra.” [20]

Nel nostro dipinto il difficile momento sembra superato, del sangue sul petto non vi è più traccia. Le prime luci dell'alba illuminano la città, l'angelo che ha rincuorato Cristo se ne è andato, le mani raccolte in preghiera sono forti, ma non contratte. Differente risulta “...l'intreccio delle mani, enormi e nodose come sempre nei personaggi di Antonio.” come scrive Marco Tanzi per il dipinto di Antonio Campi, “Cristo nell'orto confortato da un angelo”, Cremona, collezione privata [21]



“Cristo nell'Orto degli ulivi “ di Vincenzo Campi
Dettaglio mani raccolte in preghiera del Cristo

[20] Lc 22, 41-44 - Al Getsèmani;

[21] Un “Cristo nell'orto” di Antonio Campi, Tanzi, Marco, Kronos, saggi, primo tomo, pag.219-224 in: http://www.academia.edu/31518465/Un_Cristo_nell_orto_di_Antonio_Campi_in_Kronos_15_2013_pp_219-224

, differente pure la posizione delle mani, che nella tavoletta di Antonio Campi sono *“all'altezza del petto ed entrambe le ginocchia poggiate al suolo”*. Resta la luce, sempre coprotagonista di questo tema, che sia quella di Mantegna, Bellini, Carpaccio fino a Vincenzo Campi.

La scena per consuetudine notturna è qui illuminata come in una composizione teatrale, facendoci pensare all'autore effettivamente come ad un precursore di Caravaggio. La luce divina gli fa risplendere il volto, mentre sullo sfondo, tranciato un cielo plumbeo, la luce dà volume ad una Gerusalemme fortificata, immaginaria, fuori tempo. Per vedere una città simile dobbiamo tornare a *“l'Orazione nell'orto”* già citata di Mantegna.



“Orazione nell'orto” di Andrea Mantegna
Dettaglio città di Gerusalemme

Mentre gli apostoli dormono ancora avvolti nei lunghi mantelli, che Cristo invece ha appoggiato sul ginocchio, Giuda giunge di corsa accompagnato dagli sgherri del sacerdote del tempio con fiaccola e lanterna, ma non fanno più paura... Seguendo il filo del discorso, è evidente che il pensiero di Vincenzo si sviluppi in questo dipinto ulteriormente e coerentemente con i dettami della Controriforma. L'accettazione del proprio destino grazie alla preghiera è cosa fatta, così come tracciata è la via per la salvezza grazie al sacrificio del Figlio di Dio.

Concludendo, il dipinto esposto rappresenta un'invenzione originale attribuita da studiosi a Vincenzo Campi, che nella tradizione cristiana ed in corrispondenza con il pensiero del vescovo Carlo Borromeo presenta un emozionante istante della vita di Cristo, che superata l'agonia dovuta all'immagine del martirio che lo attende, forte e saldo nella fede grazie alla preghiera affronta il proprio destino.

Carlo Borromeo conosceva benissimo il tema trattato, la sua attenzione per la meditazione teologica sulla Passione di Cristo è nota. Marco Tanzi ricorda che quest'interesse è reso più manifesto dai dipinti da lui stesso commissionati, come la tela di

Antonio Campi oggi al Louvre [22]
raffigurante la *“Crocefissione
con episodi della Passione”*.

Verso il 1586 Federico Borromeo acquistò dall’Ospedale Maggiore di Milano tre dipinti appartenuti al cugino, fra i quali un’*“Orazione nell’Orto”* dei Campi. Nella successiva donazione del 1618 al Museo ambrosiano Federico annotò di aver voluto possedere il dipinto perché *“a esso rivolgeva lo sguardo San Carlo quando rese l’anima a Dio”*. [23]

Lo stemma del vescovo di Chiemsee, Johann Franz von Preysig, apposto sul dipinto in seguito è stato identificato grazie agli studi di Silvia Bianchetti con la preziosa consulenza di Fabio Bianchetti. Indagando le relazioni fra il probabile committente ed il vescovo von Preysig, l’attribuzione a Vincenzo Campi risulta consolidata.

[22] Inv. RF1985-2;

[23] Jones, M. Pamela, *Federico Borromeo and the Ambrosiana: Art Patronage and Reform in Seventeenth-century Milan*, 1993 cambridge University Press;

Lo stemma della famiglia Von Preysing

Silvia Bianchetti
con la preziosa collaborazione di
Fabio Bianchetti



BLASONE: di rosso al muro merlato di due pezzi d'argento; al capo partito: nel 1° d'oro all'aquila di nero; nel 2° di rosso, al pastorale d'oro, manicato d'argento.

Note extrablasoniche: la cortina è merlata alla guelfa; si potrebbe anche dire “murata di grigio”, ma è difficile stabilire se tale sia l'intendimento araldico oppure si sia solamente voluto evidenziare i concii.

Il capo è di religione, con riferimento alle insegne della diocesi di Chiemsee in Baviera.

Lo stemma sopra riprodotto, effigiato su dipinto raffigurante il Cristo nell'orto degli ulivi di Vincenzo Campi, (1536 - 1591) si riferisce alla famiglia Von Preysing, antica nobiltà bavarese attestata fin dal 1100. Scegliendo fra le svariate documentazioni, così è reso nel secentesco *armoriale Siebmacher* a stampa e nel di poco anteriore codice “*Das Ehrenbuch der Fugger*” (BSN Cgm 9460)[1]:



In alto, particolare dell'armoriale Siebmacher, tav. 77; a lato disegno tratto dallo stemmario della famiglia Fugger, con la quale i von Preysing si erano imparentati nel 1622 attraverso il matrimonio fra Justina Fugger ed il Freiherr (barone) Johann Christoph, come ci informa il cartiglio sovrastante.

Rispetto alle raffigurazioni sopra riportate, l'insegna dipinta sul quadro presenta un capo partito[2] recante alla destra (araldica) l'aquila imperiale, ovvero il cosiddetto *capo dell'impero*: “d'oro all'aquila di nero”[3]. Alla sinistra l'oggetto nell'immediato non

[1] La prima opera citata risale nel nucleo originario al 1599, mentre allo stemmario commissionato dai Fugger viene attribuita una datazione iniziale 1545-1548; nei secoli successivi seguirono aggiunte ed aggiornamenti;

[2] Si definisce “capo” la pezza onorevole che occupa il terzo superiore dello scudo; tipica è la sua funzione di recare insegne che rimandano ad una partitanza (come l'aquila imperiale o il lambello guelfo) assunta in proprio o concessa (cd “capo di concessione”), ad un omaggio (cd “capo di religione”: i religiosi appartenenti a congregazioni monastiche possono aggiungervi le insegne del proprio Ordine), ad una dichiarazione programmatica (centri minori si mettono sotto la protezione di città più potenti: cd, “capo di appartenenza”), ecc. La partizione indica una suddivisione che si sviluppa in senso verticale. Si noti che la destra e la sinistra araldica sono speculari rispetto a chi guarda, perché per convenzione si ritiene di dover descrivere lo scudo con riferimento al cavaliere che lo imbraccia: per cui con “destra” ci si riferisce in realtà all'elemento alla sinistra dell'osservatore e viceversa;

[3] Tale capo in Italia soprattutto, veniva concesso ai vicari imperiali o liberamente assunto dai ghibellini contro il lambello guelfo; in area tedesca rimandava in genere a filiazioni più o meno dirette o pretese dal Sacro Romano Impero; lo innalzano inoltre varie città tedesche cosiddette “imperiali” cioè non concesse in feudo ma direttamente dipendenti dal sovrano (istituzione sconosciuta alla penisola italiana, in cui si andava sviluppando l'esperienza storica affatto diversa dei Comuni).

è chiaramente leggibile: dall' osservazione e dalla comparazione dei lacerti di immagine con ornati anche coevi e con l'insegna che sovrasta la corona si è realizzato che trattasi di un pastorale:



In alto, confronto grafico fra il pastorale degli ornamenti esteriori e l'elemento di sinistra del capo.

Figg. 1- 3: esempi di rappresentazione pittorica del bastone pastorale nell'iconografia di Santa Valpurga, badessa, particolarmente venerata in Bavaria. Da sinistra a destra: disegno su pergamena 1360 circa, raffigurazione di epoca sconosciuta, statua del 1737. Fig. 4: insegne della diocesi di Eichstatt. La particolare forma involuta del riccio che s'intravede nello stemma del Cristo nell'orto degli ulivi ricorre piuttosto frequentemente .

Prima di passare all'esame di quanto possono dirci gli ornamenti esteriori[4], è doveroso precisare che elmi, corone e contrassegni di dignità sono stati oggetto nell'araldica tarda di una regolamentazione tanto minuziosa e pedante quanto raramente rispettata: in genere, chiunque si sentiva libero di utilizzare quegli elementi e quegli attributi che più gli aggradassero o soddisfacessero il gusto estetico, con una spiccata pre-

ferenza per quelli di ordine superiore. Detto ciò, rispetto allo stemma in esame la mitra ed il pastorale rimandano ad una dignità vescovile^[5]: elementi che, insieme all'origine bavarese della famiglia von Preysing, hanno permesso di restringere ulteriormente il campo di ricerca. La corona pare convenzionale, ricordando nei fioroni abbozzati quelle di foggia antica delle insegne del Sacro Romano Impero: oggi è proscritta per gli ecclesiastici che vi sostituiscono il galero con le nappe, ma era comune soprattutto a partire dal Cinquecento nell'araldica gentilizia in genere, che andava perdendo le ragioni storiche ed i rimandi simbolico-connotativi di un codice che non veniva più compreso, di un linguaggio formale che apparteneva ad un'altra epoca, ad una diversa struttura di pensiero. Viceversa, il gusto del tempo tendeva a focalizzare l'attenzione sugli aspetti immediatamente percepibili ed ostensibili della detenzione e della gestione del potere con l'enfasi annessa appunto ai contrassegni di dignità. Date queste premesse, si ritiene di poter ravvisare nello stemma d'inchiesta l'insegna del Vescovo Johann Franz von Preysing dello soppressa diocesi di Chiemsee (appartenente al territorio della arcidiocesi di Salisburgo), le cui armi assume come una sorta di capo di religione, secondo una prassi abbastanza comune. La genesi di tale figurazione può forse ascriversi al fatto che dal sec. XV i prelati a capo di quella circoscrizione ricevettero, pur senza alcuna giurisdizione politica, il titolo di Principi del Sacro Romano Impero.



Insegna della soppressa Diocesi di Chiemsee

4 Si definiscono “ornamenti esteriori” tutti quegli elementi che non entrano nel corpo dello scudo vero e proprio ma si accollano o si appendono allo stesso: in genere sono costituiti da insegne di dignità, elmi, corone, cimieri e lambrecchini, ovvero gli svolazzi che, perso il ricordo del loro corrispondente fisico nelle strisce di tessuto che proteggevano il capo ed il collo del cavaliere dagli agenti atmosferici, si avvieranno a diventare sempre più esercizio pittorico di virtuosismo in volute enormi. In genere agli ornamenti esteriori non va attribuito un grande valore né storico né documentario, anche se talvolta possono orientare sull'investimento di particolari funzioni.

5 A proposito della soffocante ed ignorata precettistica araldica, la tarda norma richiedeva inoltre che il pastorale dorato del vescovo fosse rivolto all'esterno mentre quello d'argento dell'abate all'interno, a significare la giurisdizione solo sul suo monastero. Tuttavia questa regola non veniva quasi mai rispettata, soprattutto nelle rese pittoriche e/o scultorie quando gli artisti si trovavano ad affrontare problemi di composizione, simmetria e cromatismo: ad esempio, nello stemma del Nostro il manico del pastorale è d'argento. Si tenga presente poi che, a differenza della pittura, i colori dell'araldica sono rigidamente codificati e privi di ogni riferimento a quello che attualmente è definito lo standard pantone: si tratta di colori per così dire “assoluti”, per cui sarà sempre “azzurra” una tonalità che varia dal celeste al blu notte. Altro discorso per le cromie originali che si sono ossidate nel tempo e che oggi appaiono completamente diverse.

Una stampa d'epoca ci conferma l'ipotesi di attribuzione e ci fornisce indizi sul personaggio, che nasce il 23 febbraio 1615 a Monaco di Baviera e muore l' 8 luglio 1687. E' figlio dello statista Johann Christoph e della sua prima moglie Benigna di Freiberg, l'ultima erede dei signori di Hochenaschau che porta ai von Preysing il nome ed il castello del casato, mentre il padre è quel Johann Christoph che nel 1622 in terze nozze sposa la Justina Fugger ricordata nell'armoriale di questa famiglia e di cui infra si è riportato stemma e cartiglio. Il Nostro per nascita era Freiherr (barone), ma nel 1664 la famiglia acquisisce la dignità comitale (come è infatti ricordato nell'epigrafe del ritratto); tra le sue attribuzioni anche ruoli di rilievo nei capitoli delle cattedrali di Salisburgo e di Passau (*Passaviensis*). La nomina vescovile risale al 1670.



Johann Franz von Preysig, Vescovo di Chiemsee (1670),
 da: http://www.bildarchivaustria.at/Pages/ImageDetail.aspx?p_iBildID=7460463

Con riferimento al dipinto di Vincenzo Campi, che muore nel 1591, si deduce che verosimilmente lo stemma non è coevo alla sua realizzazione, ma è stato con buona probabilità aggiunto in seguito come una marca di proprietà o comunque un contrassegno che rimandasse al possessore dell'opera.

Ringraziamenti

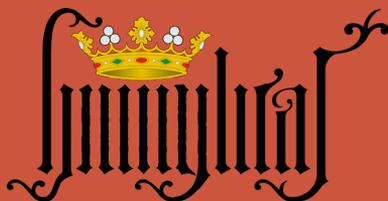
- o Don Claudio Premoli, Commissione diocesana d'arte sacra, Lugano
- o Don Luigi Pessina, parroco di S.M. degli Angeli, Lugano
- o Consorelle e confratelli della Confraternita,
in particolare Mauro Martini, vice priore e custode della chiesa di
San Carlo Borromeo, Lugano
- o Sira Waldner e Claudio Metzger
- o Silvia Bianchetti
- o Fabio Bianchetti
- o Erica Zugnoni
- o Riccardo Pallich

In collaborazione con

PALLICH
CONSULTING

AION
Ascona - Lugano


atelier AMC^{sa}
architecture management consulting



Confraternita di San Carlo Borromeo - Lugano

06 Ottobre 2016 - 15 Gennaio 2017

Chiesa di San Carlo Borromeo, Via Nassa 26 - Lugano

“Madonna col Bambino”

di P.P. Rubens