Chiesa di San Carlo Borromeo

8 aprile 2022 - 8 giugno 2022

"Gesù nell'Orto degli Ulivi"

di Vincenzo Campi

Esposizione
8 aprile - 8 giugno 2022
Chiesa di San Carlo Borromeo, Via Nassa 26 - Lugano

Cristo nell'orto degli ulivi
di VINCENZO CAMPI (1536-1591)

sabato 30 aprile 2022
ore 18:00

Il Prof. Franco Paliaga
Storico dell'Arte, autore del catalogo ragionato
di Vincenzo Campi
terrà una LECTIO MAGISTRALIS sul tema

Antonio e Vincenzo Campi e la cultura religiosa di San Carlo Borromeo

Segue l'intervento della

Prof.ssa Fabiola Giancotti
ricercatrice, scrittrice, oltreché
stimata studiosa di san Carlo Borromeo

La solitudine e il destino Cristo nell'orto degli ulivi di Vincenzo Campi

Presenta
Claudio Metzger

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

VINCENZO CAMPI (1536 -1591)

Cristo nell'Orto degli ulivi o nel Giardino dei Getsemani

Olio su tela, 160 X 118 cm

Ingresso Chiesa di San Carlo Borromeo - Lugano

Alle lettrici ed ai lettori di questo libretto d'arte

Gianfranco Baumann
Il priore *pro tempore* della Confraternita

Pur nel lungo periodo della pandemia, con le sue immense ferite umane, sociali ed economiche, la nostra amata chiesuola è rimasta aperta, tutti i giorni dell'anno, a disposizione delle persone che singolarmente, necessitavano di uno spazio ameno per le loro meditazioni e preghiere. E, curiosamente, alcune di esse, ci chiedevano quando avremmo ripreso la bella tradizione di esporre, temporaneamente, delle significative Opere d'arte, di matrice sacra.

Evidentemente non eravamo in grado di trasmettere risposte esaustive e tuttavia eravamo certi del recupero di tempi migliori. Da alcune settimane la pandemia appare sotto controllo e le norme igieniche si sono attenuate. D'altro canto, un'altra calamità si è presentata con l'assurda guerra in Ucraina.

Il periodo quaresimale e la Pasqua di Risurrezione si sono accavallati in queste due tragiche esperienze umane e per riprendere il filo del discorso interrotto dalla pandemia ed ora dal conflitto, i nostri cari confratelli Sira von Waldner e Claudio Metzger, appassionati studiosi e promotori di studi nel campo dell'arte , sensibili agli eventi che si muovono attorno a noi, propongono ora una significativa e struggente Opera d'Arte sacra del XVII. Secolo, IL CRISTO NELL'ORTO DEGLI ULIVI, di Vincenzo Campi, con il quale, a mio ben modesto parere, si intravedono sia i prodromi della sofferenza dell'Uomo, come pure la Speranza e la Fede di un destino migliore.

Perlomeno questo è l'auspicio che la Confraternita di San Carlo Borromeo in Lugano, desidera trasmettere con questa provvidenziale e struggente opera del genio umano.

Mi corre altresì il gioioso compito di ringraziare i citati due professionisti e fraterni amici, per questa ennesima iniziativa spirituale e culturale, come pure il generoso e, giustamente, orgoglioso proprietario della Tela, la Swiss Logistics Center di Riccardo Fuochi, encomiabile e sempre signorile patrocinatore delle nostre esposizione temporanee, come pure la Prof.ssa Fabiola Giancotti, Milano, altra nostra preziosa consorella, ed il Prof. Franco Paliaga, Pisa, considerato il maggior esperto universale del Pittore Vincenzo Campi.

2022
Chiesa di San Carlo Borromeo, Lugano
Vincenzo Campi
Gesù nell'Orto degli Ulivi.

Inquadra per scaricare

2021
Villa Sormani Marzorati Uva, Missaglia
P.P.Rubens e Erasmus Quellinus II
Il Sacro ed il Profano.

2021
Chiesa di San Carlo Borromeo, Lugano
Erasmus II Quellinus
Madonna con Bambino.

2020
Chiesa di San Carlo Borromeo, Lugano
Carlo Saraceni
San Carlo Borromeo in meditazione.

2019
Chiesa di San Carlo Borromeo, Lugano
Michelangelo Merisi da Caravaggio
San Francesco in meditazione.

2018
Chiesa di San Carlo Borromeo, Lugano
Giampaolo Recchi (Como ca 1600-1670)
Madonna col Bambino e San Francesco, Lectio Magistralis di Claudio Strinati.

2018
Chiesa di San Carlo Borromeo, Lugano
Andrea d'Agnolo detto del Sarto, San Sebastiano, Lectio Magistralis di Claudio Strinati.

2018
Chiesa di San Carlo Borromeo, Lugano
Andrea d'Agnolo detto del Sarto
San Sebastiano.

2017
Chiesa di San Carlo Borromeo, Lugano
Vincenzo Campi
Cristo nell'Orto degli Ulivi.

2016-2017
Chiesa di San Carlo Borromeo, Lugano
P.P.Rubens
Madonna con Bambino.

2015-2016
Chiesa di San Carlo Borromeo, Lugano
Aurelio Luini
Madonna delle Rose in trono, con Bambino sulle ginocchia.

La collana della Via Pulchritudinis in aprile 2022
per scaricare: https://aion.art/#pubblicazioni

La Via della Bellezza...

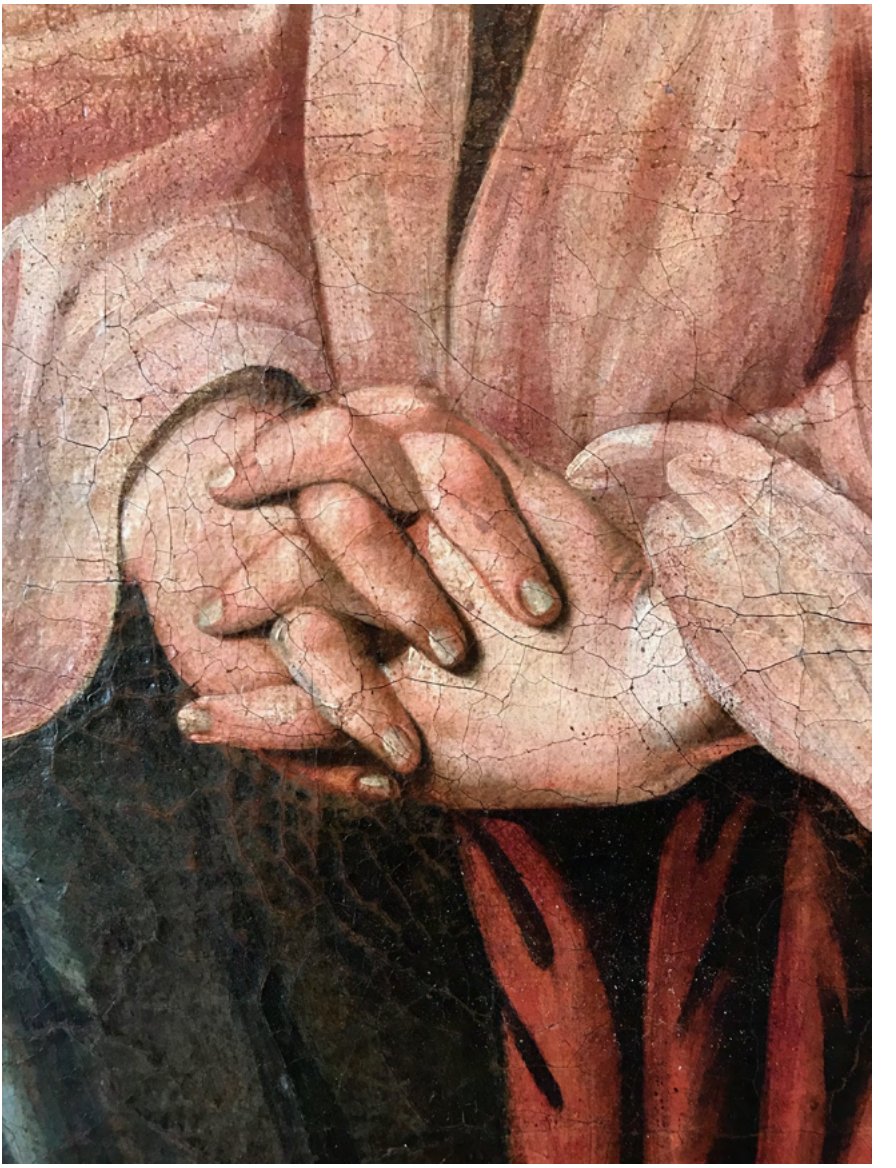
Sira Waldner

Proseguiamo sul nostro camino lungo la *Via Pulchritudinis* (o Via della Bellezza) indicata da papa Benedetto XVI e intrapreso dalla confraternita di San Carlo Borromeo di Lugano quale cammino dell'evangelizzazione, ma anche e soprattutto quale dialogo fra culture diverse.
Il linguaggio artistico, espresso attraverso forme, colori e simboli, trascende la materia, la parola, il tempo e lo spazio e arriva dritto al cuore grazie all'emozione: un linguaggio sublime e primordiale, che trasmette nell'immediato il messaggio intrinseco, sconfinando dal quotidiano eleva verso l'infinito.

In questo ambizioso percorso si è rivelata un'inaspettata spontanea e generosa adesione di rinomati studiosi, amanti dell'arte e *connaisseurs*, che insieme a credenti e storici del periodo della controriforma, hanno dato il loro prezioso contributo a disposizione della comunità e dai molteplici risvolti. Per menzionare alcuni fra i tanti: creare l'occasione per far uscire l'opera d'arte sacra, dal suo ambito squisitamente privato, altrimenti non accessibile al pubblico, per collocarla in uno spazio più vicino per epoca e destinazione a quello originario: la Chiesa.

San Carlo è stato conscio promotore dell'arte, inteso quale veicolo di culto e archetipo del messaggio divino, che per giunge incorrotto al popolo, allora per lo più analfabeta. L'arte viene eguagliata al verbo.
La comprensione storica, artistica e soprattutto simbolica dell'arte sacra passa attraverso la scrittura sacra e i pittori per secoli, parafrasando Marc Chagall, hanno attinto da questo alfabeto colorato, che è la Bibbia.

Il tema di "Cristo nell'Orto degli Ulivi" di Vincenzo Campi è qui riproposto poiché in sintonia con il calendario liturgico e con il particolare periodo che stiamo vivendo abbinata all'occasione di poter dare voce al prof. Franco Paliaga, apprezzato storico dell'Arte, ricercatore d'Arte Rinascimentale e Barocca, conferenziere, scrittore



e saggista, autore del catalogo ragionato di Vincenzo Campi e appassionato conoscitore della famiglia di pittori d'origine cremonese, che terrà una LECTIO MAGISTRALIS sul tema:
"Antonio e Vincenzo Campi e la cultura religiosa di San Carlo Borromeo".

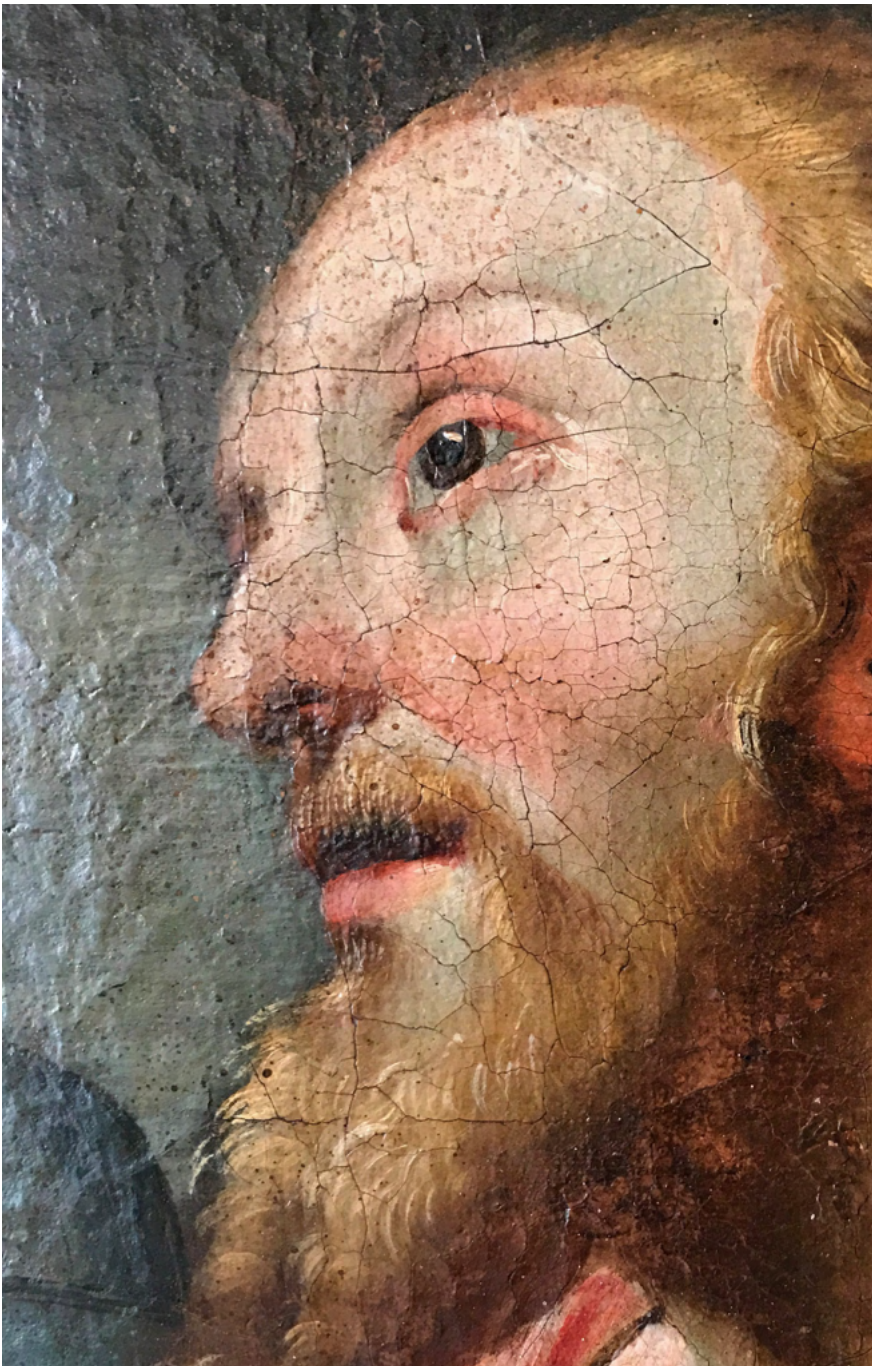
A seguire la Prof.ssa Fabiola Giancotti, ricercatrice, autrice (http://www.fabiolagiancotti.it/) di numerosi pubblicazioni, oltreché stimata studiosa di san Carlo Borromeo, affronterà il tema:
"La solitudine e il destino. Cristo nell'orto degli ulivi di Vincenzo Campi".

Il forte richiamo che la cultura, l'arte, la musica e la bellezza ha riscosso, si è potuto 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 meditazione.
La luce del Cero Pasquale acceso nella notte della Veglia simboleggia la risurrezione. La luce del cero, che accende tutte le altre candele simboleggia l'unità, l'amore e il calore, che ciascuno ha sperimentato e che condivide con gli altri.

La luce della candela è 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.

L'auspicio è pertanto di *Mehr Licht*! 'più luce!' riportate esser state le ultime parole di Goethe e intese quale bisogno esistenziale ed esigenza spirituale di aspirazione ad un'epifania suprema di LUCE e di BELLEZZA.

Inquadra per scaricare il filmato. Buona visione !



Proseguendo sulla Via della Bellezza...

Claudio Metzger

In occasione di questa Pasqua del 2022, la Confraternita ha deciso di esporre nuovamente il Cristo nell'Orto degli Ulivi di Vincenzo Campi per riprendere la discussione iniziata con il contributo "Via Pulchritudinis", avvicinarsi a Dio attraverso la bellezza e l'arte, pubblicato da Sira Waldner nel libretto dedicato al dipinto e trattato in occasione della prima presentazione durante la Pasqua del 2017.

In Chiesa avevamo iniziato la discussione sul significato profondo del soggetto del dipinto e sulla sua importanza per Carlo Borromeo, invitando fedeli e visitatori a continuare la riflessione, che oggi possiamo riprendere offrendo di nuovo il dipinto all'ammirazione del pubblico con le riflessioni di due eminenti studiosi.

In questa Pasqua del 2022, che ci permette di nuovo di riunirci numerosi in Chiesa, ma che fa sanguinare il cuore di ogni persona di buona volontà per il dramma che ha riportato l'Europa a rivivere incubi che pensavamo dimenticati e riprender vita visioni e giochi di potere ottocenteschi, ai quali mai più avremmo dato credito, questo dipinto nel quale Cristo è rappresentato in preghiera nel giardino dei Getsemani, di nuovo sereno, in un momento successivo a quello del terribile ed umanissimo turbamento, che la visione del destino di passione che lo attende gli aveva provocato, può aiutarci a proseguire nelle nostre riflessioni.

Oggi possiamo indagare e contestualizzare la lettura del tema e farlo con due esimi esperti e conoscitori della pittura lombarda del Cinquecento, il Professor Franco Paliaga e la Professoressa Fabiola Giancotti che abbiamo il piacere ed onore di ospitare.

Il Professor Paliaga ci parlerà del successo di questo soggetto, che appassionò ed impegnò i più grandi e sensibili autori del Quattro e Cinquecento, da Andrea Mantegna a Bellini, Vittore Carpaccio e poi Michelangelo, Raffaello, Botticelli. Scopriamo con il Professor Paliaga l'attività della famiglia cremonese dei Campi, con il padre Galeazzo (1475 circa – 1536) ed i figli Giulio (1502 - 5 marzo 1572), Antonio (1524 – 1587) ed il nostro Vincenzo, il più giovane (1536 – 3 ottobre 1591), tutti pittori, Antonio anche architetto e storico. Vincenzo famoso per le sue scene di genere ed al contempo straordinario e sensibilissimo autore di temi religiosi in sintonia con lo spirito della controriforma ed in particolare di san Carlo Borromeo. Sarà allora la professoressa Fabiola Giancotti, massima specialista e conoscitrice della vita e del pensiero del santo protettore della nostra Confraternita a leggere il nostro dipinto con gli occhi ed il cuore di San Carlo Borromeo.

Fig. 1 VINCENZO CAMPI (1536 -1591)
Cristo nell'Orto degli ulivi o nel Giardino dei Getsemani
Olio su tela, 160 X 118 cm

Antonio e Vincenzo Campi e la cultura religiosa di San Carlo Borromeo

Prof. Franco Paliaga

Il dipinto che oggi presentiamo raffigura Gesù nell' orto dei Getsemani e [Fig.1] l'episodio si riferisce al momento in cui il Cristo consapevole dell'avvicinarsi della morte prega intensamente Dio inginocchiato davanti ad una palma a mani giunte con le dita intrecciate. In basso si notano i simboli del martirio, un martello e un ciocco di legno,

mentre sullo sfondo, in uno scenario ambientato di notte, uscendo dalla porta della città (che alcuni hanno pensato trattarsi di Cremona) stanno per irrompere i soldati che lo arresteranno. A destra si vedono gli apostoli addormentati. L'opera era appartenuta al vescovo Johann Franz von Preysing (1615-1687) dal 1670 capo della soppressa diocesi di Chiemsee in Baviera (appartenente al territorio della arcidiocesi di Salisburgo), come denota lo stemma di famiglia decifrato da Silvia e Fabio Bianchetti, collocato in basso a destra, ma esso non è coevo all'esecuzione del dipinto ma

vi fu apposto in tempi successivi. E' significativo sottolineare come la famiglia von Preysing era imparentata con quella dei Fugger, essendosi legati nel 1622 attraverso il matrimonio fra Justina Fugger ed il Freiherr (barone) Johann Christoph , ed è noto come i Fugger

fossero stati importanti mecenati e committenti del pittore cremonese Vincenzo Campi (Cremona ante 1535-1591).

Non sappiamo dove si trovasse il dipinto in origine, forse già appartenuto ai Preysing in tempi remoti o acquisito dalla famiglia in epoche successive. L'opera è ascrivibile alla mano di Vincenzo Campi se posto in relazione ad un altro quadro di collezione privata sempre riferito alla mano del pittore cremonese [Fig. 2] dove Cristo è raffigurato a mezzo busto con la stessa inclinazione del volto, le mani intrecciate e il taglio anatomico dell'orecchio e che indossa lo stesso tipo di veste aperta sul petto. Qui gli aspetti della scena di agonia sono ulteriormente amplificati dalle gocce di sangue che gli scivolano sulla fronte e sul petto secondo il vangelo di Luca (Lc, 22, 44), mentre Cristo prega intensamente davanti ad una croce recante i simboli del martirio (lancia, chiodi e corde) secondo i noti passi dei vangeli sinottici.

L'aspetto più sorprendente del nostro dipinto, dove la scena,

Fig. 2 VINCENZO CAMPI
Cristo nell'Orto degli ulivi
Olio su tela,
collezione privata

ambientata di notte aumenta la drammaticità dell'episodio, e al quale si aggiunge la sottigliezza e la morbidezza delle forme, specie nel volto di Cristo, è la presenza di alcuni elementi simbolici che ne fanno un'opera unica nel suo genere. Contrariamente

Fig. 3 ANTONIO CAMPI (1577)
Cristo nell'Orto degli ulivi
Olio su tela, 160 X 118 cm
Chiesa di Santa Maria della Noce a Inverigo

infatti a una tradizione figurativa rinascimentale dove viene trattata la medesima iconografia (Mantegna, Giovanni Bellini, Correggio), la posizione delle mani del Cristo non sono unite nell' atto della preghiera o elevate in avanti in segno di accettazione e rassegnazione del destino, bensì sono giunte insieme in basso, con le dita intrecciate e incrociate tra loro, segno che- come insegna anche la moderna cinesica- è un atteggiamento che denota sì un atto di sottomissione, ma anche un momento di profonda spiritualità, riflessione e passione d'amore. Qui Cristo infatti non sembra soffrire fisicamente le pene dell'agonia, ma sta meditando intensamente sul destino che lo attende in una chiave di redenzione e di riscatto, pur sapendo di andare incontro alla morte. Tale particolare del movimento delle mani verrà pressochè ripetuto in forme identiche nelle numerose varianti del soggetto dipinte in seguito. Secondariamente è da notare la presenza della palma, il cui significato simbolico nell'arte

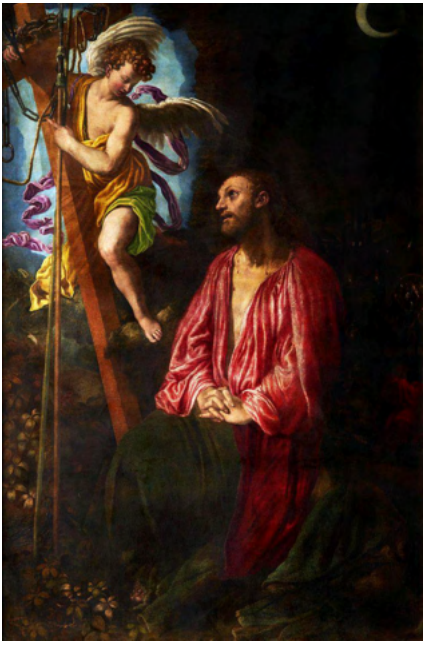


Fig. 4 ANTONIO e VINCENZO CAMPI
Cristo nell'Orto degli ulivi
Museo Diocesano
di Pelplinie in Polonia

Fig. 5 VINCENZO CAMPI
Cristo nell'Orto degli ulivi
Olio su tela
collezione privata

è spesso connesso al concetto dell'ascesa, della rinascita e resurrezione, dell'immortalità (come si legge nell' Apocalisse, 7, 9) e trionfo sulla morte, ma al contempo anche emblema di regalità e di pace (un'enorme palma

Fig. 6 ATELIER D'ANTONIO CAMPI
Cristo nell'Orto degli ulivi
Olio su tela
collezione privata

è dipinta a sinistra del Battesimo di Cristo di Andrea Verrocchio agli Uffizi). Ne consegue che la composizione campesca lungi dall'evidenziare gli aspetti tragici dell'evento sacro pare esprimere una sorta di speranza e di riscatto dell'umanità che con l'esempio e il sacrificio di Cristo ha voluto salvare l'uomo dal peccato originale.

Per comprendere una simile iconografia è necessario collegarla alla cultura religiosa del vescovo di Milano Carlo Borromeo e gli stretti rapporti che egli ebbe con Giulio e Antonio Campi fratelli maggiori di Vincenzo. L'iconografia ebbe infatti origine dalle invenzioni dei due fratelli cremonesi come evidenziano gli esemplari conservati nella Quadreria Arcivescovile di Milano proveniente dalla collezione del Cardinal Cesare Monti firmato e datato 1581 e quello precedente nella chiesa di Santa Maria della Noce a Inverigo risalente al 1577 [Fig.3], nelle quali appare questa volta un angelo insieme alla croce è aggiunto per confortare le pene e i dolori di Cristo. Nel 1579 Antonio prometteva nel 1579 a Don Daniele da Cremona suo committente di dipingere su muro nella chiesa della sacrestia di San Pietro al Po l'immagine di Gesù in preghiera nell'orto riproducendo la tavola che era stata già eseguita. Una variante del soggetto è costituito dal bellissimo esemplare eseguito

Fig. 7 ANTONIO CAMPI attr.
Orazione nell'Orto
Olio su tela
collezione privata

in collaborazione tra Antonio e Vincenzo Campi conservato al Museo Diocesano di Pelplinie in Polonia, offerto in dono nel 1836 dal Re di Prussia Federico Guglielmo III (1770-1840) [Fig. 4] e del quale Vincenzo provvederà ad eseguirne una copia nella tela conservata nel Real Colegio y Museo del Patriarca a Valencia, opere da cui nacquero ulteriori copie in collezione privata [Fig.5-6] Il soggetto dunque ebbe una grande diffusione e successo come dimostrano le diverse copie delle versioni sparse in collezioni private o apparse sul mercato antiquario ed ulteriori varianti realizzate ancora da Antonio [Fig.7] e certamente si collega a quello spirito devozionale e pietistico legato soprattutto ai momenti di crisi della società come l'infuriare della peste. È noto come Carlo Borromeo eletto

Fig. 8 ANTONIO CAMPI (1571) datato e firmato
Decollazione di San Giovanni Battista
Affresco
Chiesa sconsacrata di San Paolo Converso Milano

Arcivescovo di Milano nel 1564 fu un fervente devoto di Cristo, adoratore instancabile della croce che divenne un simbolo e un riferimento costante della sua vita e della sua opera di evangelizzazione. Durante la peste del 1576 chiamata anche peste di San Carlo egli portò in processione per le vie della città la reliquia del Sacro Chiodo ostentando la croce e invitando i fedeli alla penitenza con preghiere e atti di sottomissione.

Le conoscenze di Carlo Borromeo, con i pittori cremonesi Giulio e Antonio Campi ebbero inizio a partire dai primi anni sessanta del Cinquecento quando Antonio trasferitosi da Cremona a Milano completò entro il 1564 gli affreschi laterali e le decorazioni del fregio del presbiterio della chiesa di San Paolo Converso. Qui in una pala raffigurante la Decollazione di San Giovanni Battista firmata e datata da Antonio al 1571 [Fig.8], il pittore cremonese elaborò una tipologia del volto che sarà ripreso nel Cristo del nostro dipinto. San Giovanni appare infatti con il volto rivolto all'insù visto quasi di profilo con la barba lunga terminante con due lunghe ciocche, il viso e lo sguardo fisso, tutto assorto nel momento del martirio. Da quel momento in poi i due artisti divennero tra i pittori maggiormente preferiti ed amati da San Carlo. In quello stesso anno Antonio, insieme al più anziano fratello Giulio e al

Fig. 9 ANTONIO CAMPI (1569)
Storie della Passione di Cristo
Olio su tela, 164,6 x 203,5 cm
Museo del Louvre

più giovane Vincenzo partecipano al concorso per le ante d'organo del Duomo e in quell'occasione il Borromeo appoggerà in una lettera ai Fabbriceri la loro candidatura. A partire dalla seconda metà del settimo decennio Antonio sarà impegnato in numerose

Fig. 10 VINCENZO CAMPI
(1575)
Cristo inchiodato alla croce
Olio su tela, 196,5 x 136,5 cm
Museo della Certosa di Pavia

commissioni tra Cremona e Milano. Nel 1566 il barone Sfondrati chiese a Carlo Borromeo il permesso di far copiare dal Campi una Madonna grande di Raffaello che l'arcivescovo possedeva nella sua collezione privata. Sappiamo dall'inventario della sua collezione che Carlo conservava una Natività di Antonio e probabilmente l'Orazione dell'Orto oggi alla Pinacoteca Ambrosiana. Una delle prove più alte di committenza borromaica con Antonio è costituito dalle Storie della Passione di Cristo, oggi al Louvre [Fig.9], opera databile probabilmente al 1569 che fu direttamente commissionata al pittore dall'arcivescovo, il quale, come riferiscono alcune fonti, dettò personalmente ad Antonio i soggetti e i temi del dipinto. L'opera dopo la sua morte fu donata alle monache di San Paolo Converso e da cui fu tratta un'incisione eseguita da Giacomo Valegio. Una lettera di Antonio a san Carlo del 1575 in cui egli si dichiara deputato al governo dell'Oratorio di Santa Maria della Stella e interessato alla sua ristrutturazione testimonia della sua intensa partecipazione alla vita religiosa della città.

Ma sarà l'episodio dello scoppio dell'epidemia di peste a Milano nel 1576 che costituirà il momento più alto dell'avvicinamento tra Carlo Borromeo e i fratelli Campi con l'esecuzione dei vari temi incentrati sull'agonia nell'orto del Cristo, e sulle sofferenze del Cristo opere che si collocano proprio in prossimità di massima diffusione della peste che colpì Milano nel 1576 provocando ben diciottomila morti. Al 1575

risalgono due tele di Vincenzo dai forti connotati drammatici, il Cristo che sta per essere inchiodato alla croce del Museo della Certosa di Pavia [Fig. 10] e due anni più tardi, il 1577 il Cristo inchiodato alla croce del Museo del Prado di Madrid [Fig.11].

In una lettera del barnabita Carlo Bescapè del 8 novembre 1584, quattro giorni dopo la morte di San Carlo, in cui descrivendo gli ultimi momenti di vita del cardinale, egli precisava che il vescovo "a piè del

Fig. 11 VINCENZO CAMPI (1577)
Cristo inchiodato alla croce
Olio su tela, 201 x 141 cm
Museo del Prado

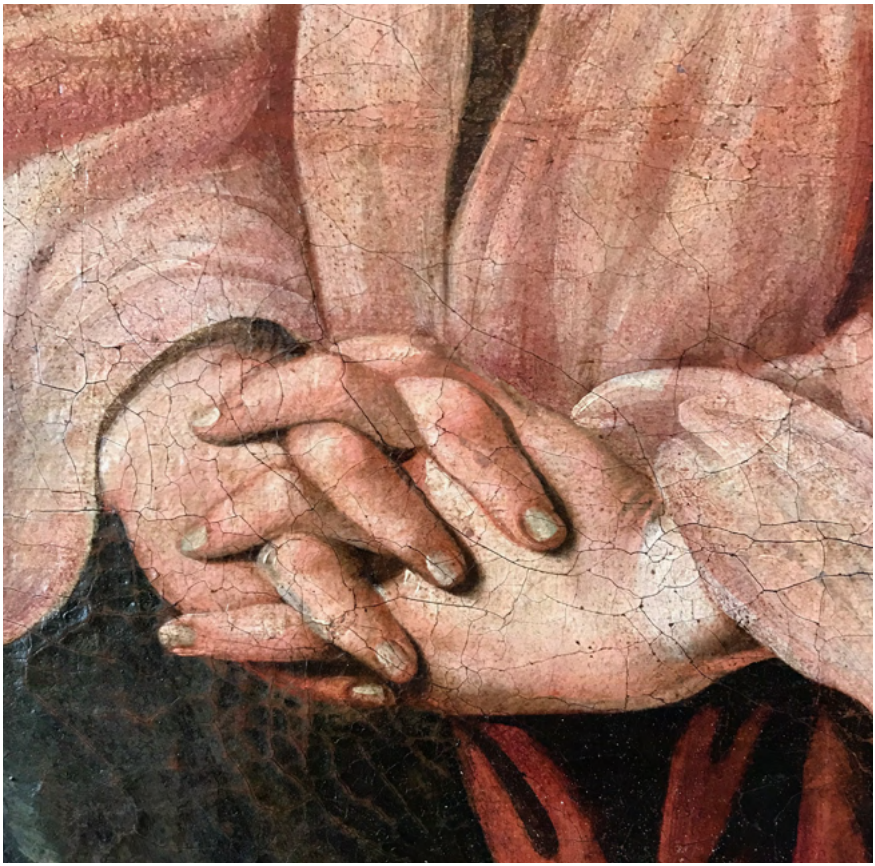
letto fece porre un quadro dove era dipinto il Salvatore orando in agonia". L'opera passata poi come dono all'Ospedale Maggiore di Milano fu poi acquistata da Federico Borromeo ed oggi si trova alla Pinacoteca Ambrosiana [Fig.12], dipinto che pur di non mai gli occhi da quell'immagine fino all'ultimo istante della sua vita. Sempre e dappertutto Carlo voleva essere circondato da sacre effigi che lo inducessero ad avere presente la vicenda dolorosa di Gesù culminata sulla croce. Nella sua stanza privata strettissima

Fig. 12 ***Orazione nell'orto*** (1577) - ambito campesco
Olio su tela, 73 x 95 cm
Pinacoteca Ambrosiana

Scritta in basso:
"S.Carolus mentis corporisq.oculos in hac tabella defixos habens animam Deo redditit" *cioè Carlo non staccava mai gli occhi da quell'immagine fino all'ultimo istante della sua vita.*

eccelsa qualità è stato accostato all'ambito della bottega di Antonio Campi. Una scritta in basso in latino recita: "S.Carolus mentis corporisq.oculos in hac tabella defixos habens animam Deo redditit" cioè Carlo non staccava e segreta che si era scelto come oratorio egli aveva creato il clima che era spiritualmente congeniale della sua vita penitenziale come se di continuo volesse respirare l'aria dell'orto degli ulivi e vivere tutto assorto nell'atmosfera della

passione di Cristo. Il crocefisso diverrà per San Carlo il libro di preghiera preferito e ne farà il simbolo di sostegno in ogni difficoltà e fatica personale e ministeriale. Nella prospettiva spirituale di Carlo –scrive Franco Buzzi- la buona disposizione ad accogliere passivamente tutto ciò che il Signore voglia farci sperimentare è positivamente superata dall'atteggiamento attivo di chi, con tutte le proprie forze interiori, vuole rendersi simile a Cristo crocefisso, mentre con affetto sincero e profondo va meditando sulla passione del Signore e, con grande sforzo ascetico, mortifica sé stesso, a testimonianza del fervore pietistico rivolto a Gesù e di cui i Campi erano stati capaci di trasmettere tali sentimenti in immagini visive.



La solitudine e il destino Cristo nell'orto degli ulivi di Vincenzo Campi

Prof.ssa Fabiola Giancotti

Cristo entra in Gerusalemme con gli apostoli al seguito. Chi si accorge della novità lo acclama, lo festeggia, gli apre le porte, in una processione di palme e di gioia. In quell'istante, ciascuno va verso chi ritiene degnissimo della parola, ciascuno accoglie la novità, ascolta quella narrazione e inaugura un'altra era della propria vita.

Ma c'è chi lo respinge, chi lo teme, chi manifesta invidia e livore, chi cerca il modo di togliere e impedire la parola. E si chiede come contenere tale entusiasmo.

L'intera città è coinvolta, ciascuno capisce e intende che da ora in poi si celebra la vita e non la morte.

Come contenere tale entusiasmo? Se lo domandano anche i gestori dell'ordine pubblico. La gente ne sarà influenzata e le parole pronunciate dallo straniero avranno effetti impensabili. E allora ecco la denuncia, e il mandato di cattura è pronto: basterà solo un segnale per essere certi della sua identità, e si cerca chi possa dirsi sicuro di conoscerlo, chi sia disposto, dietro compenso di trenta denari (in monete sonanti e luccicanti), a scambiare per sempre il saluto (gli amici si baciano quando s'incontrano) con la salvezza.

Ma quando la gente smarrisce il suo Messia, ecco la folla che chiude, opprime, insulta e trasforma l'ospite in aggressore. La folla vuole la prova e la cerca nella sostanza. Vuole la certezza e la cerca nella certificazione pubblica formulando l'accusa di eresia e di apostasia.

Cristo si accorge di questo. E non cede alla tentazione di spiegare le sue parole, di farsi accettare, di farsi comprendere.

Così, verso sera, oltre le mura della città aperta, della città dalle mille cupole, egli si avvia fuori le mura, nella fertile collina, chiamata Getsemani, verso l'orto degli ulivi. Sul calar della notte, si stacca e si allontana dai suoi apostoli, dice loro di riposare qualche ora, e attende.

Nell'estrema solitudine. Nessuna condivisione. Nessuna compagnia.

Nell'ora del crepuscolo, prima che l'inquisitore pubblico pronunci l'accusa, allestisca la messinscena del processo, formuli la condanna

e infligga la pena, Cristo prega, e lascia che le cose avvengano senza mettersi nei panni del personaggio di tale rappresentazione. Nulla lo tocca, nulla scalfisce il suo volto, nulla lo tenta: né di mostrarsi sofferente né di pianificare la vendetta.
Nella tranquillità assoluta.
Questo è l'istante della solitudine assoluta e della decisione assoluta per cui il destino non è mai anticipato, mai predetto, mai conosciuto.
Insolita e unica quest'opera di Vincenzo Campi.
Sullo sfondo, la città.
La città è Gerusalemme nel racconto dei Vangeli, ed è anche Cremona nella narrazione di Vincenzo Campi.
La bottega dei fratelli Campi era fiorente in Lombardia, le loro opere erano richieste da tutti i ducati e i principati d'Italia, da Roma a Milano, da Torino a Piacenza. Ciascuno dei fratelli con il suo specifico. Vincenzo si distingue per le sue scene di mercato trionfanti di frutta, di verdure, di banchi ricchissimi e di persone prosperose e appassionate: è la città che parla, che vende, che riesce. Giulio e Antonio seguono la via dei committenti della Chiesa, e producono tele, affreschi e pale d'altare di carattere biblico e religioso. Di fattura pregevolissima, si attengono all'iconografia sacra, che proprio in quegli anni stava precisando i suoi

stilemi postconciliari, con ciò nulla togliendo all'arte e all'invenzione degli artisti.
La diocesi di Cremona, confinante con Milano, per molti decenni, come a Milano, non aveva il proprio vescovo residente. Solo nel 1549, Francesco Sfondatri, un cremonese distintosi per lealtà, onestà verso la sua città e devozione al papa, quando rimane vedovo, viene nominato (come si usava allora) cardinale e vescovo di Cremona. Vi rimane, segnalandosi nelle opere, fine al 1550. Nel 1560, la sede arcivescovile di Cremona sarà affidata a Niccolò Sfondatri, figlio di Francesco, nominato vescovo da papa Pio IV (zio di Carlo Borromeo).
Lo Sfondatri è anche amico di san Carlo (entrambi si sono formati a Roma) è sarà eletto papa con il nome di Gregorio XIV.
Agata Sfondatri, sorella Niccolò, fu badessa delle Suore Angeliche, cui Carlo Borromeo affidò il convento e la Chiesa di San Paolo Converso a Milano, egregiamente affrescata, quasi per intero, da Vincenzo Campi.
Sulla cattedra vescovile di Cremona, dopo Niccolò Sfondatri segue, dal 1591, Cesare Speciano, altro amico e specialissimo collaboratore di Carlo Borromeo.
I pittori cremonesi hanno grande accoglienza a Milano. L'Arcivescovo commissiona loro opere che si trovano nella sua diocesi, e nelle diocesi adiacenti. Talvolta, il Borromeo ne commissiona qualcuna per la propria galleria: poche opere, ma sono quelle che gli permettono, nell'ammirarle, di pregare e di apprezzare la mano di artisti che riescono, sulla tela, a scrivere un'intera parabola della vita di Cristo.
Non sappiamo da chi sia stata commissionata questa tela, Cristo nell'orto degli ulivi. Né se sia stata dipinta a Milano o in un'altra città. Lo stemma affisso in basso a destra,

appartenente alla casata bavarese Von Preysing, indica, più che una commissione, una proprietà successiva alla realizzazione.

Notiamo una composizione anomala e un racconto inedito.

L'iconografia di quest'episodio, raccontato in modo differente dai Vangeli e dunque dagli artisti, spesso inserisce un angelo che porge e insiste sul calice. Nella tradizione cristiana, e nell'arte che la celebra, troviamo l'angelo come figura dell'annunciazione, e l'annuncio non è mai mortifero. In questo contesto, l'angelo porta il calice e rivela il sacrificio, la sofferenza, la morte. Talvolta, scende a consolare Cristo. Ma già nel deserto, Cristo non aveva risposto alla tentazione.

Tuttavia, in questa opera di Vincenzo Campi, l'angelo con il suo calice non c'è. E non c'è nessun indizio che possa comparire prima o dopo l'istante narrato: ciò rende questo dipinto davvero interessante. Nel dipinto, nella narrazione dei Vangeli, e nella scrittura del

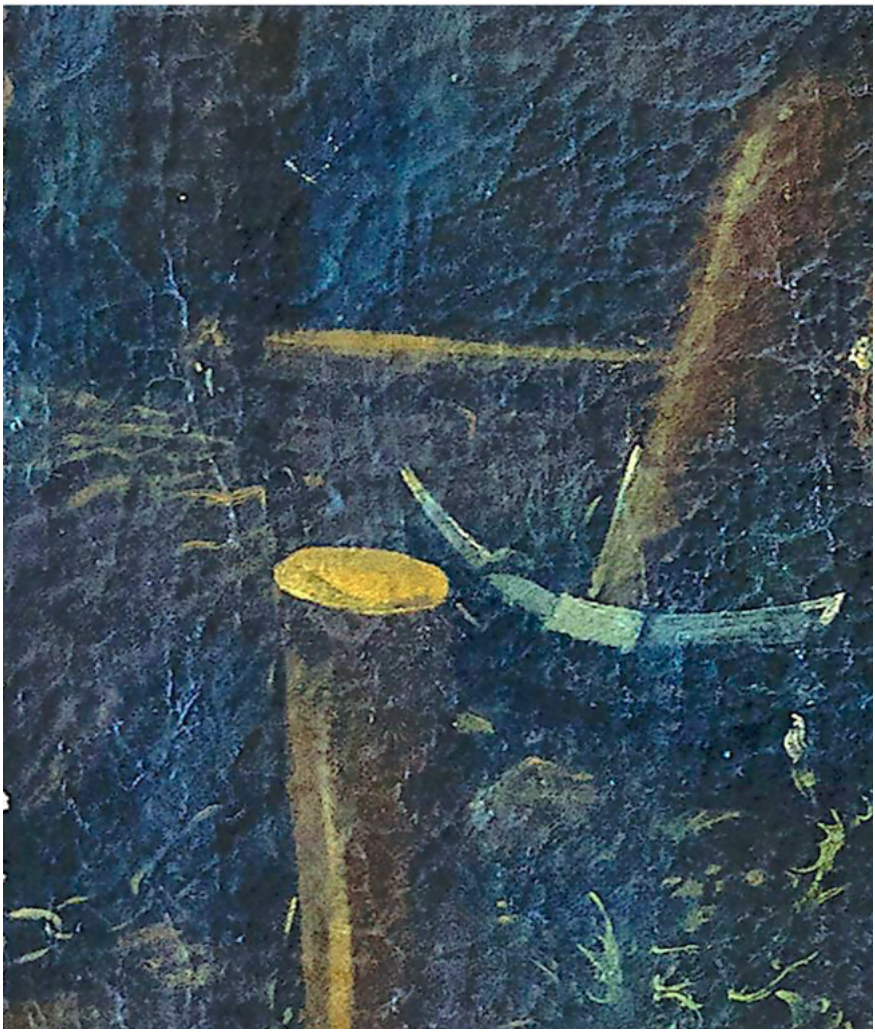
pittore, noi leggiamo che Cristo né accetta né rifiuta il calice. Le circostanze degli eventi che stanno per accadere gli impediscono di sottrarsi. Tant'è che non fugge, non lo evita, non cede alla tentazione di salvarsi quale figlio di Dio (qui l'invocazione "Padre allontana da me questo calice"), non s'immola.

Gli attrezzi della tortura (si distinguono un martello e un cuneo di legno) sono riposti a lato, non sono minacciosi e non fanno paura.

In un'altra opera attribuita a Vincenzo Campi, la figura di Cristo si è già vestita con gli abiti della rappresentazione, e ha la visione di quelli che saranno, ben altri, gli strumenti di tortura: con tutto il loro realismo, tanto che la croce stessa sembra portarli come presagio di morte.

Qui, al posto della croce, c'è un albero, una palma o un ulivo, l'ulivo della pace o la palma dell'apertura e dell'accoglienza, come nel racconto dell'entrata a Gerusalemme.

Gli amici dormono. Sono gli apostoli Pietro, Giacomo il Maggiore e Giovanni. Appena visibili, nell'ombra. La distanza e il distacco non si misurano geometricamente. Quasi protetti



dalla enorme e sproporzionata figura di Cristo, in primo piano. Riposano. Il destino non è comune, non è unico, non è condivisibile.
Si sente un rumore che proviene dalla città: i rappresentanti della legge corrono per fermare il fuorilegge, il colpevole, il criminale, reo di avere pronunziato parole proibite. Quella stessa città poche ore prima lo aveva accolto, trionfante.
Lontani e minuscoli gli sgherri mentre, guerreggianti, schizzano da una porta tra le mura della città, alla nostra destra. Non vedono l'ora

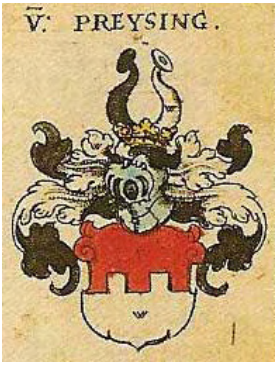
di catturarlo, e si precipitano verso l'orto degli ulivi. C'è Giuda fra essi? Qui non si vede, non si distingue. Quel manipolo di soldati è l'unica concitazione visibile.
Dall'altra porta, alla nostra sinistra, non esce nessuno, nemmeno per guardare lo spettacolo. Dunque non tutta la città vuole Cristo morto.
E la città non teme la lontananza, il distacco, tanto che i suoi palazzi si stagliano, anche nella chiarità della luna, verso il cielo.
Di che cosa si tratta dunque? Il dipinto coglie Cristo un attimo prima della comparsa dell'angelo? Oppure l'artista intende che Cristo non potrà mai barattare la sua missione con il patimento, con la paura, recitando la parte di un personaggio che mostra e assume il suo ruolo di vittima.
Questo è il personaggio creato dagli accusatori, che nulla ha a che fare con Cristo. Non lo accetta, Cristo, il personaggio che tutti vogliono vedere, ma neanche lo rifiuta, poiché rifiutandolo dovrebbe combatterlo, lui stesso difendendosi o sacrificandosi, dunque assumendolo e portandoselo addosso, parlando la loro lingua e rappresentandosi in tragedia o commedia.
Altro il destino di Cristo.
La sacra rappresentazione della passione lascia Cristo nel suo distacco e nella sua solitudine.
Ma neanche Cristo sa del destino della sua vita. Non se lo costruisce dicendo: è questo. Non si mostra destinato o destinatore. La rivelazione della morte nega il destino di resurrezione. Il destino non può conformarsi a nessuna immaginazione e a nessuna previsione del proprio destino. Cristo non è predestinato, se lo fosse sarebbe fatalista. E un modo di negare il destino della parola, un modo per non accogliere la resurrezione è proprio quello di abbandonarsi al fatalismo, alla rassegnazione.
Nessun destino funesto.
Il destino è sempre gioioso ed è un destino di qualità e di valore.

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 conci.
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 rimandino 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 preferenza 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.

Insegne 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 attributo 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.

finito di stampare
aprile 2022

Confraternita di San Carlo Borromeo di Lugano

Associazione "Down Universe"

Con il sostegno di

SWISS LOGISTICS CENTER

AION.ART

AION
ART INVEST ON NEXT

Confraternita di San Carlo Borromeo - Lugano

"Cristo nell'orto degli ulivi"

di Vincenzo Campi

Chiesa di San Carlo Borromeo, Via Nassa 26 - Lugano