

Francesca Riccardi

ACTIO RETORICA E DISPUTA DOTTRINARIA: IL LINGUAGGIO DEI GESTI NELLA V CAPPELLA DEL SACRO MONTE SOPRA VARESE

Nella pittura di Leonardo è costante la ricerca di efficacia espressiva attraverso lo studio della gestualità. Ogni gesto deve essere significativo e facilmente riconoscibile, tanto da spingere l'artista alla formulazione di una vera e propria grammatica degli atteggiamenti delle mani e dei volti, spesso attingendo a fonti classiche. Questo tipo di ricerca si riscontra, ad esempio, nella milanese Ultima Cena e non manca di esercitare la sua influenza sull'arte lombarda. Il presente contributo di Francesca Riccardi mette in luce il diffondersi di questo tipo di influenza sui Sacri Monti, che per il loro carattere di teatro sacro ben si prestavano ad accogliere suggerimenti intesi ad accrescere la capacità comunicativa dell'opera d'arte, attraverso alcuni esempi tratti dalla Quinta cappella di Varese.

Si è sottolineato più volte nella bibliografia relativa ai complessi monumentali dei Sacri Monti il carattere di «teatralità»¹ che ne contraddistingue gli allestimenti pittorico-scoltori all'interno e determina le caratteristiche architettoniche-urbastiche (il rapporto con il paesaggio circostante ed il percorso sacro che collega le singole cappelle ed il santuario) all'esterno.

La diffusione del fenomeno dei Sacri Monti nel corso del XVII secolo è per molti studiosi da porsi in relazione con profondi mutamenti storico-sociali ed in particolare con l'introduzione di nuove pratiche religiose («orazione mentale» e «pellegrinaggio individuale»)?: Si ritiene inoltre che le scelte iconografiche e stilistiche che contraddistinguono il linguaggio figurativo dei Sacri Monti rispondano all'esigenza di coinvolgere direttamente lo spettatore attraverso un processo di immedesimazione empatica, con un intento dichiaratamente didattico.²

Riprendendo alcune osservazioni già esposte in occasione del Convegno Inter-

¹ G. TESTORI, *Il gran teatro montano. Saggi su Candenzio*, Milano 1965. Il problema è discusso da P. VERRONE, «I Sacri Monti: un esempio di teatro "pietrificato"», in *La Genesi di S. Prato e i Sacri Monti in Europa*, Atti del Convegno, Montione 1989, pp. 145-162.

² L. ZANZI, *Per la storia di una «fabbrica del rosario» in terra lombarda nell'epoca delle «controriforme»: il «Sacro Monte» sopra Varese. Questioni critiche*, Varese 1978.

³ F. RICCARDI, *Appunti per un'analisi iconografica ed iconologica dei gruppi scultorei del Sacro Monte di Varese*, in ANVV, *Sacri Monti: devozione, arte cultura della controriforma*, a cura di L. Vaccaro e F. Riccardi, Milano, 1992.



Sacro Monte sopra Varese - Quinta Cappella - Particolare del Cristo fra i Dottori. (foto dell'autore)

nazionale sui Sacri Monti svoltosi a Varese nel maggio 1990⁴, in questa sede vorrei, attraverso l'analisi di un caso specifico, precisare le modalità d'utilizzo del linguaggio gestuale all'interno delle figurazioni scultoree dei Sacri Monti.

È noto come l'interesse per la raffigurazione della gestualità e dei « moti dell'animo », caratterizzante in particolare modo i Sacri Monti dell'arco alpino a partire da Varallo, sia da ricollegare alla conoscenza diffusa in area lombarda degli studi di leonardeschi sulla fisionomia e sulla espressione dei sentimenti⁵.

Per il caso di Varese è importante ricordare che anche Federico Borromeo, uno dei massimi promotori del Sacro Monte Varesino⁶, era interessato agli studi di fisionomica tanto da possedere nella sua biblioteca una versione del trattato di astrologia e fisionomica di Michele Scoto⁷.

Nel XVII secolo la riflessione teorica sul « linguaggio dei gesti » e sull'interpretazione del gesto come « segno » ha uno sviluppo molto particolare (vedi ad esempio « L'arte de' cenni » del 1616, di Giovanni Bonifacio)⁸. Il linguaggio dei gesti è valutato in rapporto alla sua caratteristica di lingua naturale, universale e primitiva dell'uomo.

Si riconsidera il problema della comunicazione dei sordomuti, categoria che già Leonardo consigliava di osservare per studiarne l'uso della gestualità, componendo privilegiata nella raffigurazione pittorica del linguaggio⁹.

Tuttavia l'individuazione del legame esistente fra parola e gesto è una eredità del mondo classico. A Roma lo sviluppo della retorica e lo studio in particolare dell'*actio*, portò ad esaminare sistematicamente i gesti e la fisionomia che l'oratore

⁴ Ho affrontato l'argomento in una precedente occasione: F. RIVARINI, *Tracce da Leonardo ai Sacri Monti*, in *I leonardeschi a Milano: fortuna e collezionismo*, Milano, 1992.

⁵ INVERNATI CARUTI, vol. IV, p. 57, L. 92 sup.: « Liber particularis Michaeli Scoti astrologi Domini Federici Romae Imperatoris, quem secundo loco breviter compilarit ad eius preces sive Astrologiae et Physionomiae Praeceptorum ». P. REVELLI, *I codici ambrosiani di contenuto geografico*, n. 224.

R. CIRIACI, *Codici miniati dell'Ambrosiana*, Milano, 1968, p. 87.

⁶ Significativo anche il commento al Cenacolo di Leonardo che lo stesso Federico ci fornisce nel *Museum*: « Quanto al pregio dell'opera, avendone già molti discorsi diremo solo quello che forse sfugge agli altri, che cioè il merito principale di essa sta nell'espressione e nella varietà degli effetti. Però l'artista non espresse soltanto il dolore e le lacrime, il che avrebbe potuto fare chiunque altro, ma i moti dell'animo con quelli del corpo... Inoltre Leonardo nella faccia di Giuda ha posto in opera i grandi misteri della fisionomica e ha mostrato quanto in essa fosse profondo. » (F. BORROMEO, *Museum*, Milano 1909, pp. 65-68).

Ricordo inoltre che la cultura figurativa del secondo cinquecento milanese, erede della tradizione leonardesca, fu particolarmente interessata al recupero ed alla riproposita degli studi di Leonardo sulla raffigurazione dei moti, fondati sull'osservazione diretta della realtà, riproposta in forme espressivamente significative con esiti spesso grotteschi e caricaturali. Vedi a questo proposito: G. BONA, *Da Leonardo all'Accademia della Val di Bregno: Giovan Paolo Lomazzo, Aurelio Luni e i disegni degli accademici*, in « Raccolta Vinciana », fasc. XXXIII, 1989, pp. 73-101.

⁷ L. ZANZI, *Fonti nuove per la storia della politica monumentale di Federico Borromeo ai « Sacro Monte » sopra Varese*, in AA. VV., *Il sacro Monte sopra Varese*, Milano, 1981, pp. 257-265.

⁸ J. R. KNOWLSON, *The Idea of Gesture as a Universal Language in the XVIIIth and XVIIIth Centuries*, « Journal of the History of Ideas », XXVI, pp. 495-508.

⁹ Come nell'« Apologia de Rainold de Sabarde » di Montaigne (M. MONTAIGNE, *Saggi*, a cura di Fausta Garavini, Milano, 1970, vol. I, pp. 586-587) che contiene inoltre un interessante elenco di gesti espressi con le mani, le braccia, la testa ed ogni altra parte del corpo capace di movimento, per ognuno dei quali è specificato il significato e la relazione con sentimenti e passioni umane.

M. BAXANDALL, *Pittura ed esperienza sociali nell'Italia del 1400*, Torino, 1978, p. 68. Leonardo, *Traillato*, ed Tabanini, Milano-Roma 1890, II, n. 372, p. 126 « Imparare dunque dai muti a fare i moti delle membra che esprimano il concetto della mente dei parlatori ».

doveva utilizzare per accompagnare efficacemente il senso delle parole⁹. Nella *Institio oratoria* Quintiliano dedica l'intero XI libro all'*actio* e propone un vero e proprio lessico dei gesti, descrivendo il quadro delle loro variazioni e opposizioni in relazione alle differenze di significato che ne derivano¹⁰.

Abbiamo testimonianze relative alla recitazione dell'*actio* retorica non solo da testi scritti ma anche da testi figurativi, in particolare dalla scultura. Brilliant ha dimostrato come i mutamenti nella raffigurazione dei gesti verificatisi lungo il corso dell'Età Imperiale, siano da porre in relazione con la contemporanea evoluzione della retorica e del teatro¹¹.

L'impiego di un linguaggio settoriale, decodificabile dagli appartenenti alle stesse comunità di parlanti, è proprio di una struttura sociale fortemente ritualizzata.

Il linguaggio dei gesti risponde all'esigenza di ritualizzazione della prassi giuridica, teatrale e liturgica: l'utilizzo del linguaggio gestuale e la riflessione teorica su tale forma di comunicazione rimarrà, anche in epoca post-classica, legato principalmente all'ambito retorico-giuridico, teatrale, liturgico.

Nel XVII secolo proprio lo sviluppo e la diversificazione dell'arte oratoria operata dai gesuiti e dagli uomini di legge dei tribunali così come l'evoluzione del teatro profano alimentarono l'interesse per la conoscenza del linguaggio verbale¹². La contaminazione dei codici fu in gran parte determinata dall'insegnamento giuridico, che si servi del teatro (nella forma delle *moralités*, esercizi scolastici di rappresentazione dei costumi e dei caratteri) per trasmettere vigore realistico nel discorso e associò queste pratiche allo studio teorico della retorica, cercando di trasferire costruzioni sintattiche e « figure » in articolazioni del braccio e della mano.

La riabilitazione rinascimentale del teatro profano, legata alla rinascita della retorica classica costrinse ben presto la Chiesa cattolica ad una risposta e ad una presa di posizione precisa riguardo al fenomeno. Alla battaglia frontale intrapresa da Carlo Borromeo e dal cardinal Paleotti contro il teatro profano e gli attori, fece seguito ben presto la scelta tollerante dei Gesuiti di combattere i nemici approfittando delle loro stesse armi. La « moderazione cristiana » del teatro diede origine al « Carnevale santificato » ed alle « Quarant'ore », creando spettacoli affascinanti in concorrenza con quelli laici.

Nei collegi dei Gesuiti si insegnò la pratica dell'*actio* retorica e si rappresentarono tragedie latine, per creare nuovi predicatori cattolici capaci di attrarre le folle e combattere, anche tramite le feste liturgiche, la « fascinazione » del teatro profano¹³.

Francesco Silva con le statue della V Cappella al Sacro Monte di Varese, raffiguranti la disputa di Gesù fra i Dottori del tempio, fa largo uso del linguaggio

⁹ Il culmine di questa evoluzione si ha con Cicerone (106-43 a.C.) e nella stessa epoca con l'autore anonimo della *Rhetorica ad Herennium*, infine, diversi anni più tardi, con Quintiliano (30-100 d.C.).

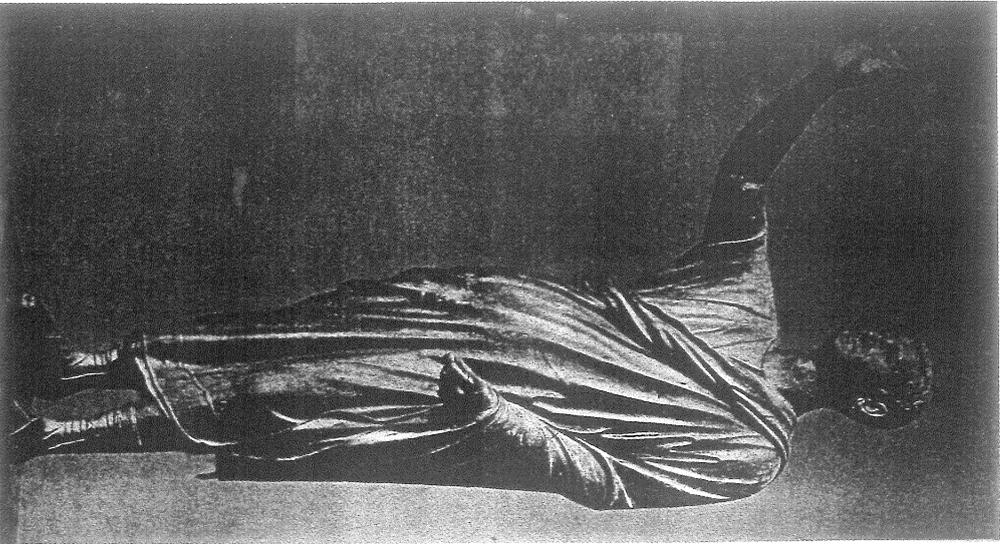
¹⁰ QUINTILIANO, *Institutiones Oratoriae*, libro XI, « De apte dicendo » - « De pronuntiatione ».

¹¹ R. BRILLIANT, *Gestures and Rank in Roman Art*, in « Memoirs of Connecticut Academy and Sciences », XVI, New Haven, 1963.

¹² M. FUMAROLI, *L'age del eloquence. Rhetorique et « res litteraria » de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, 1980.

¹³ Vedi a proposito:

M. FUMAROLI, *Error e oratori. Retorica e drammaturgia secentesche*, Bologna 1990.



Statua bronzea del magistrato Aule Metele, detto l'arringatore. Firenze, Museo archeologico (da G. Becatti, L'età classica, Firenze 1977)

gestuale, ricorrendo sia a gesti spontanei che a veri e propri gesti «ritualizzati» riconducibili alla tradizione oratoria.

Il gesto di Cristo, che presenta braccio e mano destra alzati, con il dito indice e il pollice stesi, è chiaramente riconoscibile e decodificabile come gesto dell'«*adlocutio*», ossia il gesto che nella tradizione retorica e figurativa romana era riservato all'Imperatore nell'atto di arringare i soldati¹⁴. Il gesto, individuato del braccio destro levato, disteso o piegato, e dalla mano con l'indice puntato, compare più volte a caratterizzare l'Imperatore nella colonna Traiana (176 d.C.), ma è già presente nell'«Augusto di Prima Porta» (20-17 a.C.) e contraddistingue la statua di Aule Metele (1 a.C.), detto appunto l'«arringatore», evidenziando la propria primaria ed originale funzione di gesto che identifica l'atto del parlare.

L'impiego di tale gesto per raffigurare il momento dell'*adlocutio* dell'Imperatore, a cui fa seguito l'*acclamatio* dei soldati, cioè in un contesto particolarmente elevato e nobile, rese possibile la successiva evoluzione di significato in epoca medioevale.

Ricordato ancora da Apuleio come gesto dell'oratore o di chi si accinge a pronunciare un discorso, diverrà nell'iconografia cristiana il gesto caratterizzante Cristo nella figura del Pantocrator, accentuandone l'idea di solennità¹⁵. Da *adlocutio* si passò allora a *beneficium*, nelle due varianti greca e latina¹⁶.

Tuttavia il gesto è impiegato nell'arte figurativa anche con il significato originario di «gesto dell'arringa» per tradurre in immagini un discorso elevato, importante, solenne. Barasch identifica e distingue almeno una ventina di casi in cui Giotto utilizza il gesto dell'*adlocutio-beneficium* per caratterizzare un personaggio nell'atto di pronunciare un discorso¹⁷.

Peraltro, non sempre Cristo nell'episodio della disputa fra i Dottori viene raffigurato utilizzando il gesto dell'*adlocutio*.

Nella stessa Cappella della Disputa troviamo impiegato per definire le figure di un sapiente in evidente opposizione a Cristo un altro gesto particolarmente significativo, riconducibile al codice espressivo filosofico-dimostrativo.

Definito «computo digitale»¹⁸, è il gesto che accompagna con la posizione delle dita l'enuciiazione in serie di argomenti a favore o contro una determinata tesi, secondo lo schema argomentativo di tradizione aristotelica riutilizzato dalla filosofia scolastica per la disputa teologica. Questa tipologia apparentemente comune, in realtà così specifica, ricorre spesso nella raffigurazione di soggetti inerenti al tema della disputa filosofica o della predica religiosa, sempre con intento dimostrativo-persuasivo.

Con questo significato il gesto caratterizza le figure di frati domenicani nel

¹⁴ Interessante a questo proposito è la presentazione di *Cristo-Oratore* come modello per il predicatore cristiano negli «*Ecclésiastes*» di Erasmo, dove ha largo posto la discussione sull'importanza dell'*actio* e della *pronuntiatio*.

¹⁵ Per la derivazione dell'iconografia cristiana dall'iconografia imperiale romana, di cui si riutilizzano forme e simboli con significati nuovi, vedi gli studi di A. Grabar, *La premier art chrétien* (200-395), Paris, 1966 (Milano 1967).

¹⁶ F. Cabrol-H. M. Leclercq, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, Paris, 1913-1953.

¹⁷ M. Barasch, *Giotto and the Language of Gesture*, Cambridge University Press 1987.

¹⁸ O. Chomentovskaja, *Le computi digitali: Histoire d'un geste dans l'art de la Renaissance italienne*, in «Gazette des Beaux Arts», n. 20, ottobre 1938, pp. 157-172.



Sacro Monte sopra Varese - Quinta Cappella - Particolare di un dottore: il gesto di computa degli arge-
menti. (foto di P. Zanuzi)

dipinto di Andrea di Buonaiuto nel Cappellone degli Spagnoli di Santa Maria Novella (1365-1368), che glorifica l'ordine domenicano illustrandone la duplice attività teologica-speculativa e di apertura al mondo per mezzo della predicazione (la « Via veritatis » o « La chiesa militante e trionfante »). Tramite l'azione dei domenicani la chiesa trionfa sull'eresia attraverso la predicazione e l'annuncio della dottrina cristiana, attuati secondo la pratica espositiva della scolastica tomistica.

Intorno al 1470 Giusto di Gand dipinge la serie degli « Uomini illustri » per il camerino di Federico di Monnefetro ad Urbino. I filosofi scolastici, Scotto e Tommaso d'Aquino ed il loro padre spirituale Boezio, sono raffigurati con il tipico gesto del computo con le dita.

La stessa posizione delle mani e delle dita compare nei dipinti raffiguranti la Disputa di Santa Caterina (Masolino, S. Clemente-Roma; Pinturicchio, *Apparimento Borgia* in Vaticano; Pinturicchio, *Cappella di S. Giovanni-Duomo di Siena*).

In area lombarda e per il '500, è significativo l'utilizzo di tale iconografia per caratterizzare la figura di Cristo nel ciclo ad affresco del S. Cristoforo di Vercelli (Episodi della vita di Cristo) nella « Maddalena che assiste ad una predica di Cristo », dipinto da Gaudenzio Ferrari attorno al 1530-32. La replica del Lanino, nell'omonimo dipinto a monocromo ora a Birmingham (Alabama), Museum of Art,

conserva la figura di Cristo sul pulpito che conta gli argomenti sulle dita della mano sinistra aiutandosi con quella della destra¹⁹.

Lo stesso Lanino impiega il gesto del computo degli argomenti a Milano, con Giovan Battista della Cerva, nella Cappella di S. Caterina presso S. Nazaro per l'episodio della « Disputa di S. Caterina » (1546-1548), che è da ricondurre al secondo periodo di attività del maestro, largamente influenzato da Leonardo e dai Leonardeschi²⁰.

Ma soprattutto il « gesto di conta » è utilizzato nella raffigurazione della « Disputa fra i Dottori ». Particolarmente significativi sono due esempi del suo impiego che hanno sicuramente influito sulla tradizione lombarda del 1500 e 1600.

Si tratta del « Cristo fra i Dottori » di Bernardino Luini alla National Gallery e del dipinto di analogo soggetto di Dürer alla collezione Thyssen di Lugano. Dürer dipinse il quadro durante il secondo soggiorno veneziano nel 1506, poco dopo aver ultimato la tavola con la « Festa del Rosario ». I riferimenti a Leonardo sono evidenti per entrambe le opere, che riflettono la conoscenza degli studi grafici di Leonardo sui « moti dell'animo » e riutilizzano in particolare i famosi studi di teste grottesche²¹.

La coincidenza nella scelta del gesto del « computo digitale », che nel dipinto di Dürer appare addirittura duplicato e costituisce il fulcro visivo ed ideologico dell'intera composizione, presuppone per entrambi i dipinti la derivazione da un originale schema compositivo leonardesco.

Dell'utilizzo e della corretta interpretazione di tale gesto da parte di Leonardo e della sua bottega abbiamo testimonianza scritta nel « Trattato », laddove si descrive il modo « Del Figurare uno che parli infra più persone »:

« Userai di far quello che tu vuoi che parli fra molte persone in atto di considerare la materia ch'egli ha da trattare, e di accomodare in lui gli atti appartenenti ad essa materia: cioè, se la materia è persuasiva, che gli atti sieno al proposito, e se è materia di dichiarazione di diverse ragioni, fa che quello che parla pigli con i due diti della mano destra un dito della sinistra, ovedione serrato i due minori, ... »²².

Entrambe le tipologie gestuali sopra esaminate, il gesto di computo degli argomenti ed il gesto del discorso riconducibile al tema dell'*allocutio*, sono utilizzate dal Morazzone per la raffigurazione della Disputa in opere strettamente legate al Sacro Monte varesino riferibili agli anni 1615-1616.

Si tratta della « Disputa fra i Dottori » dipinta su rame per la serie dei Misteri del Rosario nella cappella omonima nella chiesa di S. Vittore a Varese e del modello grafico conservato agli Uffizi, oltre al dipinto di analogo soggetto alla Pinacoteca Ambrosiana²³.

Nel disegno, la composizione pone in risalto la figura di Cristo, isolato sulla

¹⁹ Cfr. *Gaudenzio Ferrari e la sua scuola*, cat. della mostra, Torino 1982.

²⁰ Per il Lanino vedi: *Bernardino Luini*, cat. della mostra, Milano 1985.

²¹ L'ipotesi che il dipinto di Dürer possa rispecchiare una composizione leonardesca è stata prospettata da: K. Clark, *Leonardo da Vinci*, 1939. Per le « teste grottesche » di Leonardo vedi: E.H. Gombrich, *Le teste grottesche*, in *L'eredità di Apelle. Studi sull'arte del Rinascimento*, Torino 1986, pp. 80-106.

²² Leonardo, *Trattato*, ed. Fabbrini, Milano-Roma, 1890, III, 376, p. 127. Cfr. O. CHOMAKOV-SKAJA, *Le composizioni digitali...*, cit.

²³ Il *Morazzone*, cat. della mostra, Milano 1962, p. 76 e p. 130.



B. LUCA, *Cristo fra i Dottori*,
Roma, Galleria Borghese.



A. DÜRER, *Cristo fra i Dottori*, Lugano, Collezione Thyssen.

destra, seduto, nell'atto di insegnare ai Dottori radunati sulla sinistra, le dita delle mani atteggiare nel gesto del compuo degli argomenti.

La realizzazione pittorica del soggetto mantiene identica la disposizione dei Dottori, con la coppia in primo piano rappresentata di spalle e di profilo, secondo uno stesso movimento di torsione dei busti simmetrico rispetto ad un asse verticale. Cambia però la figura del Cristo. In piedi, ora è raffigurato più compostamente, con il gesto della mano sinistra appena levata e quasi distesa, che caratterizza l'azione del « parlare ».

Ancora più esplicito, sebbene improntato ad un classicistico criterio di compostezza formale (non più torsioni tardo-manieristiche e la scelta invece di un fondale architettonico pienamente classico), il dipinto dell'Ambrosiana, donato da Federico Borromeo nel 1618 all'Accademia. Cristo appare sulla sinistra, i dottori a semicerchio sulla destra. Tutti i personaggi sono seduti. Cristo leva la mano destra, il palmo rivolto verso i suoi ascoltatori, le dita quasi distese, in un gesto chiaramente identificabile con la tipologia « moderna » dell'*adlocutio*. Le figure dei Dottori nel dipinto dell'Ambrosiana e nella cappella della Disputa sono caratterizzate dagli stessi gesti, che trovano ancora una volta rispondenza nelle prescrizioni di Leonardo:

«...alcuni a sedere con le dita delle mani insieme tessute, tenendosi dentro il ginocchio stannolo; altri con un ginocchio sopra l'altro, sul quale tenga la mano, che dentro a sé riceve il gomito, la mano del quale vada a sostenere il mento barbuto di qualche vecchio chinato »²⁴.

Costantemente presente in territorio varesino durante tutta la prima fase di edificazione del Sacro Monte varesino²⁵, il Morazzone dovette costituire un costante punto di riferimento per gli artisti che vi lavorarono, e non solo per l'opera prelevata nella VII cappella (1606-1609).

Per quanto riguarda il « tableau vivant » realizzato dal Silva nella cappella della Disputa va sottolineata la « tablea vivante » di un linguaggio fortemente espressivo, che pur prendendo spunto da idee morazzoniane, ne abbandona la compostezza.

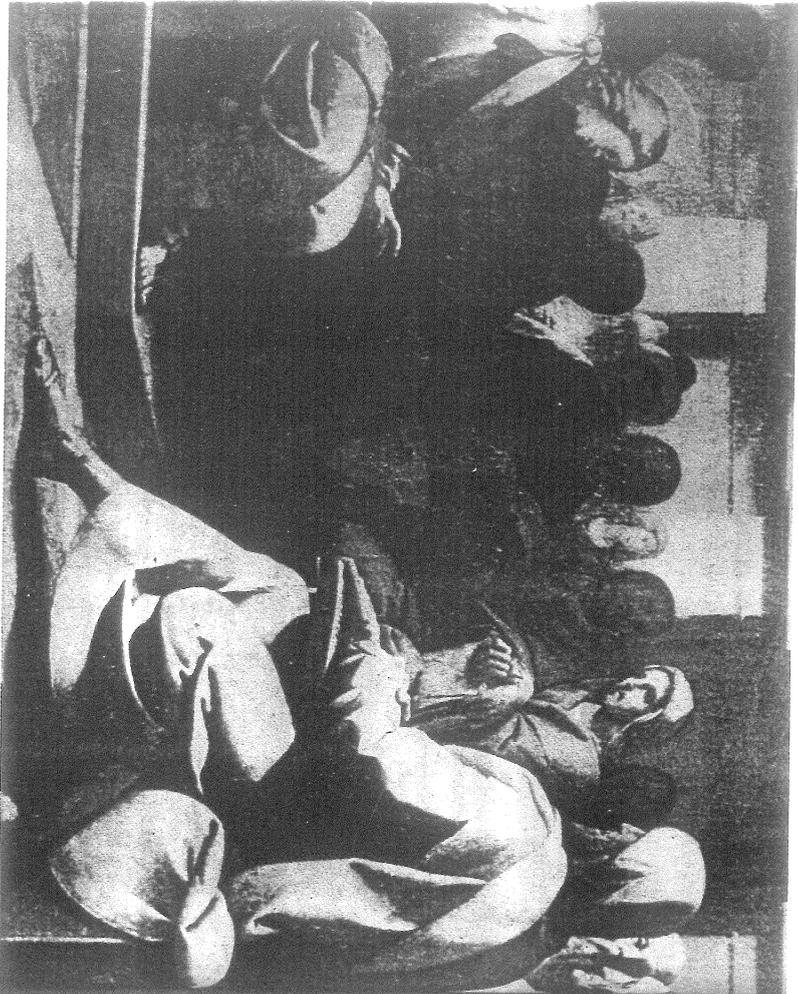
I singoli gesti e le singole posture si riallacciano alla tradizione lombarda-leonardesca di attenzione ai « moti dell'animo », secondo le tipologie specifiche che abbiamo esaminato, sottolineandone la continuità e la validità anche in ambito seicentesco.

La scelta di due diverse soluzioni iconografiche per caratterizzare le figure di oratore di Cristo e di uno dei Dottori in opposizione risulta particolarmente significativa per una lettura iconologica della « Disputa ». E sottolineava infatti la nobiltà e l'autorità del discorso di Cristo con il gesto dell'*adlocutio-benedictio*, mentre il

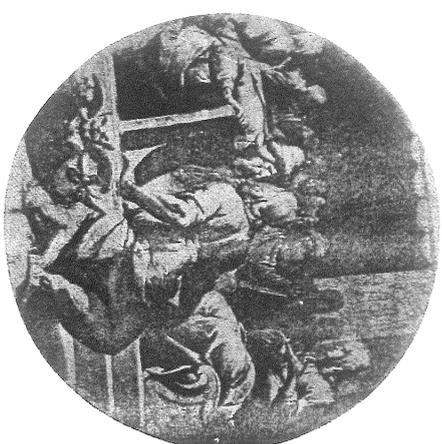
²⁴ Leonardo, *Traffato*, ed. Fabbrini, cit., p. 128.

²⁵ L'edificazione delle cappelle, interamente progettata dal Bernascone, è da ritenersi già ultimata nel 1623. I primi affreschi furono eseguiti dal Morazzone nella cappella della Flagellazione (VII), mentre la decorazione delle altre cappelle proseguì fin oltre la soglia del secolo. Le statue, eseguite dal Silva ad eccezione di quelle per la VII e la I cappella, furono da questi poste in opera a partire dal 1617 (Presentazione al tempio - IV). Il Morazzone fu attivo in questi anni a Varese presso la collegiata di S. Vittore (Cappella del Rosario: 1598-99; 1610; 1615-1617 — a questa data si ascrivono anche i toni su rane con i Misteri del Rosario ai quali si è fatto riferimento —. Altare della cappella di S. Maddalena: 1608-1611) l'avoro inoltre a Rho, Como, per il Duomo di Milano e, significativamente, per il Sacro Monte di varallo nel 1602 (Andata al Calvario) e nel 1609 (fresco Uomo). Cf. *Il Morazzone*, 1962, cit., Regesto, pp. 1 e 388.

AA.VV., *Il Sacro Monte sopra Varese*, Milano 1981, p. 275.



Morazzone, *La Disputa fra i Dottori*. Milano, Pinacoteca Ambrosiana.



Morazzone, *La Disputa fra i Dottori*. Varese, S. Vittore Cappella del S. Rosario.



Sacro Monte sopra Varese - Quinta Cappella - *Particolare della gestualità di Cristo e di uno dei dottori in contrapposizione.*

ricorso alla dottrina filosofica ed alla razionalità del sacerdote del tempo è simboleggiato dal gesto del computo, che identifica il tema della disputa.

Tale contrapposizione, sottolineata sul piano stilistico-formale dal contrasto fra la compostezza classica del gesto di Cristo e l'espressionismo esasperato della figura del Sapiente, può essere interpretata come un aggiornamento dell'iconografia della nuova e dell'Antica Legge, che nella «Disputa» sono emblema di Cristo (un codice) e dei Dottori (dei rotoli).

Nella cappella del Sacro Monte il contrasto non è più fra due diverse «forme» di testo scritto, ma fra due diverse forme di oralità, più specificatamente di predicazione.

A questo punto è chiaro anche il legame con tipologie e modi della predicazione secentesca, caratterizzata, come abbiamo visto, da un forte legame con il teatro e la retorica classica.

Francesca Ricardi

Andreina Bazzi

FALSIFICAZIONI E FALSI PROVENIENTI DALL'OFFICINA GALLUZZIANA E CONSERVATI PRESSO L'ARCHIVIO STORICO DEL COMUNE DI VARESE *

La pratica di documentare tramite falsi proprietà, titoli o lignaggi inesistenti ha una tradizione molto antica. A Milano, nel '600 fu particolarmente attivo in tal senso Carlo Galluzzi, archivistica del Monastero Maggiore. Quattro pergamene attribuite alla sua officina sono attualmente conservate presso l'Archivio Storico del Comune di Varese. Nel seguente contributo Andreina Bazzi ne esamina da una parte caratteristiche tecniche e particolarità d'esecuzione (da cui risulta appunto l'inautenticità), dall'altra il contenuto, che documenta quanto vivo fosse nella classe abbiente del tempo il desiderio di vantare inesistenti ascendenze di prestigio.

Nella mostra che inaugurava la 1^a Settimana Nazionale per i Beni Culturali e Ambientali il 30 novembre 1985 ho presentato in breve un falso e tre falsificazioni provenienti dall'officina di Carlo Galluzzi. Come ho scritto nella *Premessa* al Catalogo «pro manuscritto» ho desiderato studiarli ed ho formulato un'ipotesi sul fatto che sfuggirono al rogo delle carte galluzziane¹.

Si tratta di quattro documenti:

1. - 1199 marzo 24, Milano, nel monastero di S. Eustorgio.

Cosimo, signore di Tradate e Crippa f. b.m. Pietro, console di giustizia di Milano, dona a Galimberto, priore del Monastero di S. Eustorgio di Milano, un appezzamento di terra campiva, situata in Abbiate, di pertiche ventisette, e confinante ad occidente con terre del fratello Manfredò.

Falsificazione dell'officina di Carlo Galluzzi.

2. - 1363 marzo 20, Milano, nella chiesa di S. Ambrogio.

Benevento f. b.m. Francesco detto Applano, «in remedium animarum» sua, del padre, dell'avo Cristoforo, di Vanni e Franceschino suoi figli ed eredi, dona una casa con giurisdizioni pertinenti in Porta Ticinese a Roberto della nobile famiglia Pagani, abate del Monastero di S. Ambrogio. Di detta casa fu già investito il

* *Lo studio che segue è in onore del chiarissimo prof. Luigi Prosdocimi dell'Università Cattolica del S. Cuore, appassionato studioso di Storia della Chiesa e di Diplomatica.*

¹ A. Bazzi, *Documenti per la storia del territorio Varesino (1145-1965) e appendice*, Catalogo «pro manuscritto» della mostra didattica, Varese, 1985. Occorre tener presente nel seguito la seguente distinzione: la falsificazione riguarda l'elemento diplomatico mentre il falso la verità storica.

nob. Cristoforo Lurani, ed ora ne è investito il nob. Francesco de Grassis f. q. Giovanni, che la abita col figlio Ambrogio. La prestazione annua per la stessa è di lire 400 imperiali. Confinano da una parte beni di Giovanni de Caponago, dall'altra di Francesco Crippa, da un'altra di Giovanni e Andrea Pusleria fratelli.

Falsificazione dell'officina del Galluzzi.

3. - 1460 dicembre 8, Milano.

Il nobile Alessandro Crippa, f. q. Marco di Porta Ticinese, Parrocchia di S. Lorenzo Maggiore, erede dello zio paterno Francesco, dichiara di ricevere dal nob. Tommaso de Radicibus lire 73 e s. 5 imperiali a completo pagamento di fitto, maturato a s. Martino per certi prati situati nella contrada Martignasco, detta « a Prato soto »... per un totale di perliche duecentoventite, e tavole diciotto.

Falsificazione dell'officina del Galluzzi.

4. - ... gennaio 29, Vomenberghen.

L'imperatore Enrico conferma Arraldo Crippa suo feudatario marchese di Gal. e Casale.

Falso dell'officina del Galluzzi.

Riscontriamo caratteristiche comuni. Tutte le quattro pergamene presentano il tracciato con inchiostro rossigno. Come mezzo scrittorio è stata usata una penna a punta acuta. Infatti in caso di penna a punta mozza, come richiede la scrittura gotica, lo scritto alternerebbe tratti carichi e sottili. Il tratto qui è tendenzialmente pesante e sfugge in filetti per la penna molto intinta nell'inchiostro. La mano, nello sforzo di imitare una scrittura antica non riesce forse a controllare se stessa. Descriviamo in breve i documenti.

Il primo, di mm. 175 (223) × 104 (93), presenta un foro al centro, che simula quello di una filza e successive conseguenti erosioni. Tuttavia il foro è tale che, piegando la pergamena, i punti delle stesse erosioni combaciano. Vi sono pure altre piccole erosioni, provocate al margine sinistro superiore. La scrittura è un'imitazione della carolina documentaria.

Il secondo, di mm. 184 (202) × 134 (137), ha al centro un foro geometrico e una piccola erosione provocata alla prima plica. Lo scritto imita la gotica corsiva del sec. XVI.

Il terzo, di mm. 58 (138) × 150 (138), presenta pliche longitudinali; una plica trasversale è appena accennata; la scrittura imita la corsiva del sec. XVI al principio. Errato è il giorno della settimana.

La quarta membrana è un diploma imperiale, di mm. 186 × 134 (138), con dente sono predisposti esattamente per sovrapposizione. La scrittura imita la gotica. La pergamena appare insudiciata apposta.

La piccola serie, che oggi fa parte della raccolta « Museo » indica costante un cognome: *Crippa*. Quale ne è la provenienza? Come ne venne in possesso d. Giuseppe Tornatore che la donò al Museo Civico di Varese?²⁷

²⁷ D. Giuseppe Tornatore originario di Bra, in provincia di Cuneo, era giunto a Varese nel 1917, dove fu collaboratore dell'opera di p. Gerardo Beccaro. Diresse l'Istituto dei Piccoli di Padre Beccaro

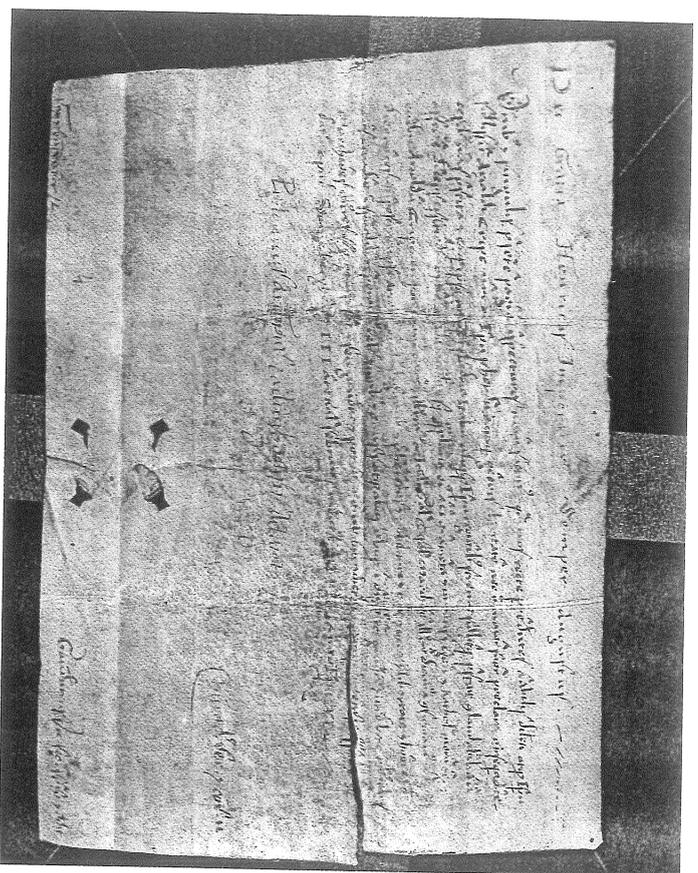
Il problema della provenienza è di estremo interesse. Costituirlo esse un frammento dell'archivio Dandolo, rimasto al Deserto di Cuasso al Monte, dove D. Tornatore era direttore dell'Opera di P. Beccaro? Infatti esse si trovano insieme ad altri documenti relativi ai Dandolo giunti al Museo; già inseriti nella cart. 9 (Arch. Storico) Varese - Docc. Dandolo-Morosini ed ora conservati nella stessa raccolta, nella cart. 36 nel dono Tornatore d. Giuseppe.³

Il problema e l'interesse che queste quattro pergamene suscitano, ne comporta un altro: quello degli archivi gentilizi in genere. Forse più documenti di tali archivi sono falsificazioni e falsi.

Nei Reati/a Giacomo Antonio Gallutio/d'aver compilato e fabbricato/el/ai segretario Francesco Crippa/d'aver con grave pregiudicio di persone diverse/maltrosamente usato/falsi privilegi, lettere patenti ducali e cesaree, interrnationi/del

di Varese fino alla morte nel 1956. Fu patriota ed eroe della Resistenza. Offrì infatti nell'ottobre 1944 la propria vita in cambio di quella di tre giovani partigiani fucilati all'Ippodromo, e protesse e salvò me di Varese per le notizie cortesemente fornitemi.

³ Nel riordinamento della raccolta si è ricostruito il dono Tornatore d. Giuseppe.



Diploma imperiale... gennaio 29, Vomenberghen, in: racc. « Museo » del Comune di Varese, dono Tornatore d. Giuseppe c. 36.

Senato, strumenti e altre scritture/dati per ordine del Senato eccellentissimo di Milano / e giustificati con prove inalterabili a favore della verità / l'anno MDCLXXXIII, volume a stampa, di cui un esemplare è conservato in Archivio di Stato di Milano (nell'Archivio Ducale, Senato, Appendice cart. 1), tra pp. 224 e 225 vi è una tavola fuori testo con l'Arbore/del segretario Francesco Crippa / da Costanzo e Valentiniuno angusti falsamente derivato con apo/crife scritture di Giacomo Antonio Galluccio, transonate dal notaro Gio. Battista Bianchino, vanamente dal medesimo segretario sostenuto; e negli atti del Senato eccellentissimo di Milano dal 13 aprile 1676 in avanti dolosamente provato, quanto / sia da Lorenzo Crippa vicesimoquarto ascendente sino a Francesco proavo d'esso segretario per mezzi si ingiusti, pretensore di / tre fideicommissi, d'un'immunità generale da tutti i carichi / e d'altre cospicue regalie e la Vera genealogia / contrapposta all'arbore confinto dal segretario Crippa / dalli attori nel giudicio criminale con scritture indubiate pienamente giustificate, / che si conforma alla prova da esso lui / fatta nani l'ill.mo Magistrato Ordinaro l'anno 1669, / quando addimandò l'ottenuta reintegrazione d'una picciola immunità da' carichi straordinario, per la porzione di pochi/haveri, che furono di Francesco e Marco fratelli Crippa, figli di Manfredino seniore/.

Procediamo a un confronto. I nomi Cosimo e Arialdo indicati nel primo e quarto documento appaiono nell'arbore confinto come decimossimo e decimoquarto ascendente. In tale «arbore» il settimo ascendente Angiberto detto Pusterla appare signore di Tradate e Crippa. Tuttavia la paternità di Cosimo, Pietro, non corrisponde a quella indicata nella genealogia, per cui egli è figlio di Sestilio. Di Arialdo il documento non indica la paternità.

Francesco Crippa, che nel documento del 1363 appare come confinante di beni, donati al Monastero di S. Ambrogio da Benevento f. della b.m. Francesco detto Appiano, e situati in Porta Ticinese, nell'albero è collocato un secolo dopo, nel 1463, allorché il 21 maggio «fa nuovo fidei-commissso di pertiche 1226 (fatta menzione del fide-commissso di Gio. Pietro suo avo), instituendo herede «Alessandro f. del q. Marco suo fratello».

Quest'ultimo con esatta paternità ed istituzione di erede è attore della dichiarazione nel terzo documento (a. 1460). Nell'albero compare «come famigliare del duca Lodovico Maria Sforza, da esso honorato col titolo di nobile e signore nel privilegio del 1495, nel quale è dichiarato immune da tutti li carichi e tenente generale della caccia nel Monte di Brianza».

Nel documento del 1363 è ricordato il nobile Cristoforo della famiglia Lurani, già investito della casa donata al Monastero di S. Ambrogio. Il voler ricercare elementi a favore della propria nobiltà con agganci come questo, sia nelle pergamene oggetto di studio come nell'albero «confinto», dove invece il rapporto coi Pusterla sembrerebbe adombrato nei nomi di Ambrogio, detto Ambigato, cognominato Pusterla di Milano, quinto ascendente, e di Angiberto, detto Pusterla, settimo ascendente, attesta il desiderio vivissimo di dimostrare la nobiltà anche attraverso legami con famiglie cospicue, indicati sia pure con soprannomi degli ascendenti stessi.

Si noti che il primo documento è una donazione alla chiesa viscontea di S. Eustorgio. Infatti la leggenda di questo Santo è trascritta nel Reg. Duc. 2 dell'Archivio Ducale Visconteo-Sforzesco a fogli 119-122 (= pp. 236-240). Nel diploma imperiale, in forma di «notificato» la formula di devozione (*Dei gratia*) precede

l'intitulatio (*Henricus imperator semper augustus*). Ora il rispetto del formulario nella sua sequenza: «invocatio simbolica» e verbale, «intitulatio», formula di devozione, nei diplomi medievali regi e imperiali è rigoroso. La formula di devozione «Dei gratia» è tardiva.

L'intitulatio è priva di ordinale e l'inscriptio si trova al rigo successivo, in quanto il primo rigo è stato chiuso con trattini di penna per circa due centimetri. La *datatio chronica* non porta l'anno, mentre la *datatio topica* è Vomerberghen. Il segno abbreviativo nel testo è indicato con una specie di accento circoliflesso.

Considerando alcune lettere maiuscole, in cui appare evidente lo sforzo di imitare, alterando la scrittura. Il rapporto tra lettere minuscole e maiuscole è 1:2, 1:3. Al r. 1 in *Dei* la *d* iniziale è tracciata con penna a punta arrotondata, in un rettangolo, di imitazione onciale. La gobba è soltanto avvicinata, non chiusa all'asta. In *gratia* la *g* è in tre tempi, con un ampio cappello, che sale a destra; in *imperator* i iniziale è scritta con penna a punta arrotondata, in un sol tempo, con segnati i trattini di continenza; in *semper s* è in tre momenti, inscritta in un rettangolo posto in obliquo, e come trattini di continenza ha un piccolo ponte e un festone. In *augustus* la *a* tende a imitare la minuscola diplomatica.

Lo scriba è consapevole che il primo rigo dei diplomi imperiali e regi presenta una scrittura più solenne che non il testo. Ed ecco allora almeno le iniziali cariche, anche artificiosamente. Basti vedere l'*H* di *Henricus*, dove la lettera sembra inscritta quasi in un quadrato anziché in un rettangolo, e come alle aste i trattini di continenza siano divenuti filetti, che sfuggono a sinistra e a destra.

AL r. 2 in *Omnibus* la *O* presenta un festone in alto a sinistra e un doppio cappio all'interno.

Passando al testo, una lettera che attira l'attenzione è la *d*, tracciata in due tempi: occhietto e asta, molto pronunciata, con tratto pesante, con chiara imitazione della minuscola diplomatica. Tra le lettere astate *d* sovrasta *b* ed *l*.

La disamina delle lettere potrebbe continuare, ma soffermiamoci in breve sull'escatolio. Il penultimo rigo presenta una sottoscrizione singolare, benché non dichiarata tale: *Chunradus sec. et consul*. Perché è collocata di fianco, con la *C* che ha una coda lunga quanto la sottoscrizione? Come spiegare la qualifica di *consul*, in un diploma, non datato, ma che al massimo, se si trattasse di un originale non potrebbe protrarsi oltre Enrico VII (recte VI), deceduto nel 1313 a Buonconvento in Toscana? All'ultimo rigo si trova: *Gaudentianus vic(arius) secundus scripti et dediti*.

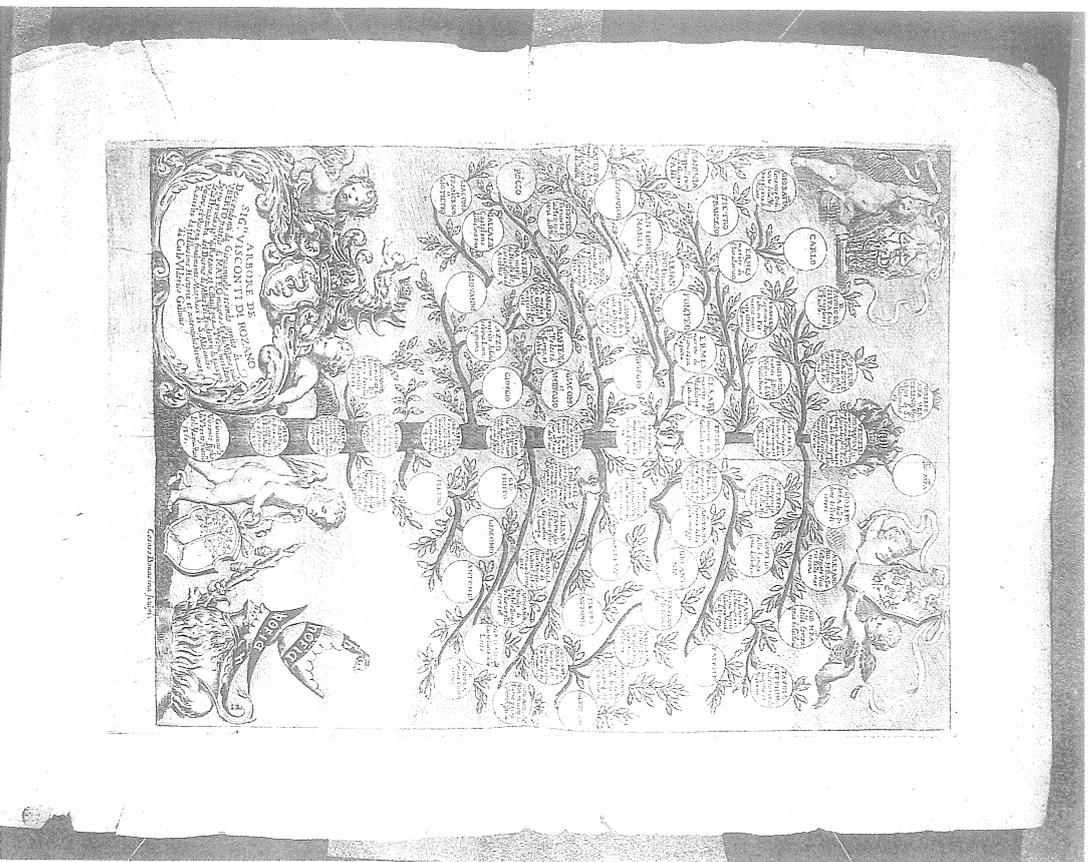
Ci troviamo di fronte ad una *traditio*, propria degli atti privati, rogati da notai. Anche il diploma imperiale può presentare distinti *actum* e *datum* o il *datum*... ma fanno parte della *datatio*.

Ci si domanda fino a che punto il falsario conosca il formulario, proprio nella parte finale del diploma, spesso complessa e ricca di formule.

Il fatto che *Gaudentianus* si qualifichi *vic(arius) secundus* fa pensare che lo scriba abbia presente la solenne *datatio* delle bolle pontificie: *datum per manum*.

* * *

Chi era Francesco Crippa, che presentò al Senato di Milano l'albero genealogico per il quale — potremmo dire — fece carte false? Nella *Vera genealogia con-*



Arbore de Signori Visconti di Rozzano... in facie: «Musco» del Comune di Varese, dono Tomatore di Giuseppe.

trapposta all'arbore confinto... egli appare al n. 46: «Francesco mercenario, cunto-re soprano poi scri/llore e notaro criminale, indi cancellie/re del Magistrato Ordinario, ora segrera/rio nell'Ufficio dell'illustrissimo signor/Commissario Generale dell'esercito, pro/motore odioso di gabelle perniciose al/ben della Patria, e reo

consil/fuio d'essersi scientemente servio delle / false scritture del Galluccio l'anno 1682».

I documenti in esame, di cui il più antico è del 1199, come si è visto, sfuggirono al rogo su cui fu bruciato lo sventurato Giacomo Antonio Galluzzi, dopo l'implicazione⁴. Questi pagava il fio per falsi e falsificazioni perpetrati dal padre Carlo Galluzzi, archivista del Monastero Maggiore, e poi rimosso e incarcerato.

Nelle intenzioni del falsario i documenti considerati vogliono avvicinarsi, collegarsi alla «Matricula nobilium», attribuita dal Giulini a Ottone Visconti⁵? Tale «Matricula» su cui anche di recente si sono sollevati dubbi, era pervenuta posteriore di un secolo (1377) all'ingresso di Ottone in Milano dopo la disfatta militare dei Della Torre e loro partigiani a Desio la notte di S. Agnese (21 gennaio 1277)⁶. Tale elenco del 1377 risulta disperso nella prima metà del Seicento e sono pervenute a noi solo delle copie, di cui la più antica è del 1507.

In tale «Matricula», già conservata nella sagrestia della Metropolitana, e costituita da un catalogo di circa duecento famiglie nobili della città e della campagna di Milano, e da cui si dovevano trarre gli ordinari della Chiesa maggiore, scegliendo il Giulini, benché in proposito non del tutto attendibile, compaiono i Crippa (Crippa).

* * *

Un ultimo documento con un interessantissimo albero genealogico, inciso da Cesare Bonacina (attivo in Milano dal 1641 al 1656) si conserva insieme alle quattro pergamene, di cui ho già parlato.

Si tratta dell'Arbore de / Signori Visconti di Rozzano, / descendentì da Giovanolo secondogenito di / Uberto jstello di Marco Magno, signor di Milano: quidi furono prima signori di Rozano e Cillavegna, patroni hereditarij della Prevostura del Duomo di Milano, poi feudatarij di Lavagna, / Vaino e d'Ossona, finalmente marchesi di S. Alessandro, raccolto da fedelissime historie et antiche scritture da Carlo Ulderico Galluccio.

Qui il falsario ha addirittura falsato il proprio nome: da Carlo a Carlo Ulderico.

L'albero, notevole dal punto artistico, si estende con tutti i rami da Giovanolo Visconti ai figli di VerCELLINO Maria, rispettivamente Giosèfo Maria VerCELLINO, marchese di S. Alessandro etc. e Giovanni Maria, dal 1300 al tempo del Galluzzi, che muore nel 1672. Porta date fino a Matifeolo, «signore di Rozano, nell'eseguite del duca Gio. Galeazzo tra i parenti e i consanguinei ducali (1402)».

Otto, detto Oido, f. di Giovanniolo fu il primo «signore di Rozano milito co Obizo d'Este, marchese di Ferrara del 1326». Ambrogio, f. di Matifeolo, signori di Rozano, è il primo patrono ereditario della prevostura della Metropolitana.

⁴ A.R. NATALE, *Falsari milanesi del Seicento*, estr. da *Contributi dell'Istituto di Storia Medicea*, vol. II, Milano, Vita e Pensiero, 1972, pag. 471.

⁵ G. GIULINI, *Memorie spettanti alla Storia, al Governo ed alla descrizione della città e campagne di Milano ne' secoli bassi*, Milano, Colombò, 1855, v. IV, p. 644.

⁶ L. BASSOZZI, *La «matricula» delle famiglie nobili di Milano e Carlo Borromeo*, estr. da *Archiv Storico Lombardo*, Milano, 1984, p. 273 e segg.

A.R. NATALE, *op. cit.*, p. 461.