

Alessandro Nova

## I tramezzi in Lombardia fra XV e XVI secolo: scene della Passione e devozione francescana

La demolizione dei tramezzi che dividevano in due parti distinte, sia da un punto di vista formale sia nelle funzioni, le chiese monastiche erette prima del Concilio di Trento ne ha profondamente alterato l'aspetto originale. La loro distruzione fu in parte dovuta alle direttive imposte dai decreti tridentini; tuttavia, in Lombardia e nelle zone limitrofe non vennero tutti abbattuti: molti tramezzi sopravvissero sino alla fine del XVII secolo e alcuni sono tuttora intatti.

La conservazione di queste strutture è dovuta a due fattori principali: innanzi tutto i tramezzi ancora oggi esistenti nell'area lombardo-piemontese raggiungono il soffitto, contrariamente a quanto accadeva nell'Italia centrale, e sono completamente decorati con affreschi, spesso di grande qualità, che illustrano le storie della vita di Cristo; in secondo luogo si trovano in piccoli centri periferici.

Compiendo un censimento di queste pareti dipinte si rileva che appartengono tutte a chiese fondate dai frati minori osservanti fra il 1421 e il 1500 circa. Ciò implica l'esistenza di una tipologia architettonica e decorativa prestabilita dall'ordine; eppure il problema di questi alti tramezzi che isolavano i laici dal coro della chiesa riservato ai monaci è stato a lungo trascurato. In questa sede non cercherò di analizzare ogni singolo esempio giunto fortunatamente sino a noi, ma piuttosto di proporre un'ipotetica soluzione dell'origine di queste grandi pareti diaframma che, è bene dirlo subito, non è basata su alcuna prova documentaria, bensì su un'attendibile ricostruzione dei fatti a noi noti; una ricostruzione che avrà sempre un'inevitabile dose d'incertezza poiché i due edifici che hanno svolto un ruolo essenziale, per ragioni diverse, nello sviluppo di questa tipologia sono stati demoliti. Il vecchio Sant'Angelo di Milano, fondamentale per quanto concerne il problema architettonico, venne gravemente danneggiato da un incendio nel 1527 durante le lotte fra l'esercito imperiale e quello del re di Francia, e definitivamente raso al suolo nel 1551 quando Ferrante Gonzaga volle rifondare le fortificazioni della città allargandone le mura<sup>(1)</sup>. Il San Giacomo di Pavia, essenziale per la tipologia decorativa, venne ristrutturato nel XVIII secolo per poi essere distrutto in quello successivo<sup>(2)</sup>. Fatte queste premesse possiamo iniziare la nostra indagine senza ulteriori indugi.

### *San Bernardino a Milano e il diffondersi dell'Osservanza in Lombardia*

Le profonde lacerazioni del tessuto sociale e religioso prodotte dallo scisma determinarono, nei primi decenni del XV secolo, l'intensificarsi dell'opera sistematica e capillare di predicazione da parte degli ordini mendicanti che cercarono di riguadagnare la credibilità e il prestigio perduti, nonché di rioccupare il vuoto spirituale creato dalle lotte intestine. In questa fase d'intensa opera di proselitismo si distinse San Bernardino da Siena sia per l'efficacia dei sermoni, sia per l'infaticabile zelo. Dopo aver esordito nel 1405, Bernardino predicò a lungo in Toscana prima di sentirsi pronto a diffondere il suo messaggio nelle maggiori città dell'Italia settentrionale. Il santo giunse per la prima volta a Milano nel 1418, dove il suo successo fu dovuto, come egli stesso ebbe a ricordare nella decima predica tenuta a Siena nel 1427, alla sua opera di pacificazione politica: sfruttando un diffuso sentimento di stanchezza, egli seppe riconciliare parti avverse, conquistare alla sua causa Filippo Maria Visconti e convertire all'Osservanza numerosi nobili milanesi. Bernardino tornò in città per la Quaresima del 1419 e, una volta consolidata la sua posizione, nel 1421<sup>(3)</sup>.

Il 1421 è un anno fondamentale per la fortuna dell'Osservanza in Lombardia poiché allora vennero fondati i due primi insediamenti della regione. Il 6 maggio Pietro Grassi, vescovo di Pavia, consegnò a Bernardino, che ne prese possesso di persona, la chiesetta di San Giacomo alla Vernavola posta fuori porta Santa Maria in Pertica (oggi porta Cairoli)<sup>(4)</sup>; mentre a Milano, il 18 luglio, il prevosto Giovanni Nava e i canonici di Santa Maria Fulcorina decisero di cedere la chiesetta di Sant'Angelo "prope Mediolanum" ai frati minori che ne avevano fatta esplicita richiesta<sup>(5)</sup>. Il documento relativo al Capitolo di Santa Maria Fulcorina non fa menzione di Bernardino, ma una bolla di Pio II, datata 6 ottobre 1458, oltre a ricordare che i frati si erano stabiliti a Sant'Angelo più di trentasei anni addietro (vale a dire nel 1421), ci informa che la chiesa fu eretta "ipso sancto praesente et consensum, consilium, auxilium et favorem ad hoc praestante"<sup>(6)</sup>.

Gli scarsi documenti a nostra disposizione sono sufficienti a chiarire due aspetti essenziali. Innanzi tutto non fu Bernardino, come vorrebbe la tradizione, a chiedere in dono la chiesetta di Sant'Angelo poiché se ne sarebbe fatto un cenno specifico nel documento del 1421; tuttavia, egli era presente a Milano e ven-

82. Gurk (Carinzia), Cattedrale, Konrad von Friesach, *Fastentuch* (99 storie dell'Antico e Nuovo Testamento).

ne consultato quando si trattò di erigere il nuovo Sant'Angelo fuor le mura. In secondo luogo, sia a Pavia sia a Milano i frati richiesero alle autorità competenti gli edifici che potevano essere congeniali alle loro esigenze. Non si tratta pertanto di donazioni casuali, bensì di scelte oculate: i frati minori, guidati e consigliati da Bernardino, desideravano delle piccole chiese od oratori situati a non più di un chilometro dalle mura cittadine. I probabili motivi di questa scelta furono sostanzialmente due: la necessità di un luogo isolato adatto alla meditazione, ma al contempo non troppo distante dal centro abitato in modo da poter permettere ai frati di raggiungere le piazze e le chiese cittadine destinate alla predicazione senza sopportare gravi disagi; e la mancanza, almeno agli esordi, di ingenti mezzi economici. Questa penuria finanziaria li costrinse a richiedere, come nella domanda presentata ai canonici di Santa Maria Fulcorina, donazioni di immobili di non grande valore: in effetti, come ricordato dalla pergamena del 18 luglio 1421, la chiesetta di Sant'Angelo era abbandonata e veniva saltuariamente abitata solo da qualche eremita di passaggio<sup>7</sup>.

Dobbiamo ora chiederci quale fosse l'aspetto delle semplici strutture architettoniche richieste dai primi seguaci di Bernardino. La mia ipotesi si basa sulla costante planimetria adottata nell'erigere successive e ancor oggi esistenti chiese osservanti, tutte chiaramente ispirate a un prototipo prestigioso che la tradizione ha voluto definire "modulo bernardiniano". Se osserviamo le piante di San Bernardino a Ivrea, di Santa Maria delle Grazie a Varallo, di Santa Maria delle Grazie a Bellinzona, di San Bernardino a Caravaggio (v. pianta a p. 412) e di tanti altri oratori osservanti, la chiesa conventuale (cioè la struttura al di là del tramezzo) è sempre composta da due vani quadrati, di modeste dimensioni, coperti da volte a crociera.

Penso che in origine la chiesetta di Sant'Angelo fosse anch'essa costituita da una semplice aula quadrata anteriore e da un coro più piccolo e più basso, ambedue coperti da volte a crociera probabilmente costolonate. In altre parole, la primitiva struttura di Sant'Angelo fuor le mura doveva essere simile a uno dei numerosi oratori gotici eretti a poca distanza dai centri abitati nel corso del XIII e XIV secolo. Nessuno degli oratori tuttora esistenti corrisponde esattamente a questa struttura: quello di Solaro, ad esempio, è sì coperto da due volte a crociera, ma i vani hanno le stesse dimensioni; mentre quello di Lentate, pur essendo molto vicino nelle proporzioni alla mia ipotesi ricostruttiva, è formato da un'aula anteriore rettangolare coperta da un tetto a vista<sup>8</sup>. La piccola chiesa di Sant'Angelo, eretta prima del 1288, doveva anticipare e combinare le caratteristiche di questi due oratori<sup>9</sup>.

Una volta ricostruito per via indiziaria l'ipotetico aspetto originario del primo Sant'Angelo, ci si deve domandare se questo ambiente corrispondesse alle esigenze dei frati minori. Ereditata la donazione, essi dovettero infatti affrontare un problema essenziale: la divisione fra lo spazio riservato ai monaci e quello

destinato ai laici. Questa necessità richiedeva l'erezione di un tramezzo simile a quello adottato da tutte le chiese monastiche, vale a dire una struttura che separava in due parti distinte la navata e che s'interrompeva a metà altezza lasciando uno spazio vuoto fra l'apice del tramezzo e il tetto. Tuttavia, il già angusto spazio offerto dal piccolo oratorio non poteva essere ulteriormente suddiviso, né si poteva ampliare il vano della chiesa estendendone i muri perimetrali poiché in questo modo la volta sarebbe crollata.

Ai frati, che non possedevano ingenti risorse economiche e che avevano soprattutto la necessità di essere operativi in breve tempo, dovette apparire evidente che la sola soluzione accettabile era quella di conservare l'oratorio come chiesa conventuale e di costruire *ex-novo* una chiesa per i laici addossata a quella più antica. Di qui la necessità di un tramezzo o parete diaframma che raggiungesse il soffitto in modo da mascherare la facciata dell'oratorio e la possibilità di ricavare alla base dell'intercapedine creatasi fra i due muri le due cappelle opposte al portale della chiesa e aperte a lato dell'ingresso che metteva in comunicazione i due vani di questo edificio composito. Ciò spiega perché ci fosse un solo passaggio fra la chiesa dei laici e quella conventuale, poiché esso non era altro se non l'antico e unico ingresso di un oratorio eretto verso la fine del XIII secolo. I frati avrebbero potuto adottare una sola soluzione alternativa: si sarebbe potuto tagliare un grande arco nella facciata dell'oratorio ed erigere un tramezzo tradizionale; in questo modo la volta non sarebbe crollata. Il risultato però sarebbe stato goffo e modesto, e anche questa pur minima soluzione avrebbe comportato una spesa e un ritardo superflui, soprattutto considerando che la chiesa non era destinata, come vedremo, alla celebrazione del sacro rito.

Spero che l'ipotesi di una chiesa "composita" possa risultare meno azzardata se soppesata alla luce di un autorevole precedente.

Secondo l'annalista Luca Wadding, i primi francescani giunsero a Milano nel 1212<sup>(10)</sup>. Accolti con favore dalla città, vennero alloggiati dall'arcivescovo Enrico Settala nei pressi dell'antica basilica dei SS. Naborre e Felice, dietro la cui abside i frati fondarono, nel 1233, una loro prima cappella o chiesa; tuttavia, pochi anni dopo, nel 1256, essi entrarono in possesso dello stesso edificio basilicale. La soluzione adottata dai frati fu la più logica e la meno dispendiosa: essi conservarono quasi intatta l'antica basilica dei SS. Naborre e Felice che divenne la parte anteriore di un più lungo edificio formato da due vasti ambienti accostati longitudinalmente lungo lo stesso asse<sup>(11)</sup>. In questo caso fu possibile abbattere la facciata del primo edificio francescano e collegarne i muri perimetrali con quelli della basilica poiché la copertura della chiesa dei frati era a capriate e non a volta.

Se dunque i francescani avevano creato il primo e più importante tempio dell'ordine in terra lombarda unificando diversi

edifici per motivi di economia; a maggior ragione gli osservanti che si rifacevano ai sani principi delle origini predicando la povertà e la semplicità avrebbero dovuto tener presente l'innegabile risparmio comportato dalla soluzione da noi proposta. La curiosa struttura del "modulo bernardiniano" viene così ad essere spiegata da motivi contingenti; tuttavia, una siffatta soluzione dovrebbe essere respinta qualora entrasse in conflitto con la funzione di queste chiese annesse ai conventi osservanti. Infatti se la loro funzione principale fosse stata quella di essere un luogo di culto dove officiare la messa, la costruzione di un'alta parete a capanna che non solo ostruiva la vista dell'altare (un problema creato anche dai normali tramezzi), ma che inoltre impediva agli astanti di recepire le parole del sacerdote non sarebbe stata tollerata. La principale funzione di queste strutture non era però quella di fornire un ambiente per la messa, bensì per la predicazione. L'altare infatti si trovava nella metà conventuale dove la messa veniva officiata per i soli monaci. Non si può escludere a priori che i fedeli partecipassero comunque al sacro rito, o che quest'ultimo venisse a volte officiato in una delle cappelle laterali della chiesa "laica"; tuttavia, i fedeli non accorrevano a questi oratori per udire la messa, ma per concentrarsi spiritualmente e per ascoltare i sermoni dei frati. Si può ricordare, ad esempio, il caso estremo del convento di San Francesco a San Colombano dove, secondo il Burocco, i frati "non dimorarono... longo tempo, ma solamente ne giorni solenni o di festa per predicarvi ed amministrare li sacramenti alli devoti Popoli", oppure durante i periodi pestilenziali<sup>(12)</sup>. Questo comportamento è estraneo all'attuale concetto devozionale; tuttavia le messe potevano essere quotidianamente attese nei grandi templi cittadini, né si deve dimenticare che nel celebre ciclo di prediche tenute a Siena nel 1427 lo stesso Bernardino sostenne che era meglio perdere la messa piuttosto che la predica<sup>(13)</sup>. Questa straordinaria affermazione del santo fa andare il pensiero a uno degli elementi più caratteristici dell'aula riservata ai laici, vale a dire l'ambone, che di solito era collocato dalla parte opposta alle cappelle laterali.

Per quanto riguarda la struttura architettonica resta da chiarire un ultimo problema: se nel caso del vecchio Sant'Angelo di Milano e di alcune altre chiese osservanti possiamo verosimilmente affermare che il "modulo bernardiniano" nacque dalla semplice ristrutturazione di un oratorio pre esistente e dall'aggiunta di un'aula destinata ai laici o di un coro riservato ai monaci, dobbiamo chiederci come mai quasi tutti gli altri insediamenti dei frati legati alla Regola continuarono a seguire questa insolita tipologia anche quando, presumibilmente, non esistevano condizionamenti esterni<sup>(14)</sup>.

La già citata bolla papale del 1458 afferma che Bernardino partecipò alla costruzione del vecchio Sant'Angelo, eretto con la sua approvazione ("consensum") e il suo consiglio ("consilium"). È infatti assai verosimile che i frati si siano consultati con il capo carismatico dell'Osservanza, che si trovava allora in

Lombardia, quando si trattò di fondare il primo monastero del movimento; ed è molto probabile che quest'opera di consulenza abbia dato origine alla leggenda di un disegno di San Bernardino lasciato all'Osservanza. Il mito è stato trasformato in un fatto storico dagli agiografi francescani, e forse non è sorprendente constatare come sia stato seriamente preso in considerazione anche in studi recenti<sup>(15)</sup>. Tuttavia, è improbabile che Bernardino abbia tracciato un tale progetto, poiché se avesse giudicato questa struttura particolarmente adatta agli oratori osservanti la ritroveremmo pressoché identica anche nelle altre regioni dove il santo predicò, dal Veneto alla Liguria, dall'Emilia alle Marche, dalla Toscana all'Umbria. È pertanto evidente che il "modulo bernardiniano" nacque in seguito a condizionamenti contingenti resi insuperabili dall'etica economico-religiosa dell'Osservanza<sup>(16)</sup>.

D'altra parte è altrettanto ovvio che la documentata presenza del santo in occasione dell'ampliamento della chiesa di Sant'Angelo assicurò all'edificio un'aura mitica che investì questo primo "modello" di un'autorità indiscussa in tutta l'area lombardo-piemontese. In seguito, nonostante la goffa soluzione di una vasta e spoglia parete interna, questa tipologia conobbe un enorme successo direttamente proporzionale alla nascita e diffusione della leggenda di un progetto tracciato da San Bernardino.

Già una "mappa scenografica" nel coro di Santa Maria delle Grazie a Varallo ricorda come la chiesa fosse stata eretta "secondo il disegno di S. Bernardino da Siena l'anno 1486"<sup>(17)</sup>, mentre ancora nel 1725 il padre Burocco scriveva che affinché la chiesa di Santa Maria delle Grazie a Monza, rifondata nel 1463, "riuscisse diuota e simile nella Fabrica alle altre già erette nella Provincia, [venne costruita] secondo il dissegno lasciato da S. Bernardino all'Osservanza"<sup>(18)</sup>. Il fatto che questa tipologia si sia diffusa in una zona chiaramente delimitata (un quadrilatero i cui vertici sono Bellinzona a nord, il convento dell'Annunciata di Piancogno a est, Maleo a sud e Ivrea a ovest) e non altrove è invece dovuto all'assoluta indipendenza degli osservanti dal Generale dei francescani e alla sovrana autonomia dei loro Ministri provinciali<sup>(19)</sup>. Come ebbe a dire Vespasiano da Bisticci, "i vicarii si fanno per provincia, et ogni provincia ha il suo"<sup>(20)</sup>.

La ripetizione di un modulo edilizio è una costante della tradizione monastica: ad esempio, quando l'abate di San Gallo Gozbertus dovette ricostruire, nell'820, il monastero, si rivolse a Heito, vescovo di Basilea e abate di Reichenau, per ottenere una pianta su pergamena che gli servisse da modello. Analoga poi fu la situazione dei conventi osservanti in Toscana, dove le planimetrie di San Francesco al Bosco in Mugello, vicino a Galliano, ideata poco prima del 1427, di Santa Maria delle Grazie ad Arezzo, iniziata intorno al 1445, e di San Girolamo a Volterra, fondata nel 1445, sono identiche<sup>(21)</sup>. Come le chiese osservanti di Lombardia, sono anch'esse caratterizzate da una sem-

plice planimetria a una navata, da interni spogli e asciutti, da una modesta elevazione e da un unico portale d'ingresso; le più marcate differenze erano date dai tramezzi, oggi abbattuti, che non raggiungevano il soffitto e dalla copertura a volte a crociera costolonate sullo spazio riservato ai laici.

Se dunque il ripetersi di un modello architettonico è una costante dell'edilizia monastica, possiamo immaginare l'enorme influsso esercitato dal presunto disegno tracciato da San Bernardino, che si era recato ancora una volta a predicare in terra lombarda nell'inverno 1442-43 e che era morto l'anno seguente in odor di santità<sup>(22)</sup>: in effetti, ad eccezione di Sant'Angelo, San Giacomo, San Nazaro alla Costa a Novara e Santa Croce a Como, tutte le chiese osservanti della provincia milanese vennero fondate *dopo* la morte del popolare predicatore, avvenuta il 20 maggio 1444, e, fatta eccezione anche per San Bernardino a Mortara e San Maurizio a Lovere, dopo la sua canonizzazione (24 maggio 1450)<sup>(23)</sup>. Ciò spiega a sufficienza la fortuna arrisa al "modulo bernardiniano", che, pur nella sua irrazionalità, non solo era funzionale alla predicazione, ma aveva la non comune caratteristica di essere stato "creato" da un santo.

#### *La decorazione dei tramezzi*

Bernardino predicò la povertà e la semplicità rifiutando con integra coerenza i vescovati di cui veniva investito e distribuendo in elemosine le offerte che gli venivano porte. Non vi è da stupirsi pertanto se il santo non fu un protettore delle arti: il solo dipinto da lui ricordato nelle prediche senesi del 1427 fu l'*Annunciazione* di Simone Martini<sup>(24)</sup>. Del resto, entrato nell'ordine dei frati minori nel 1402, egli si era immediatamente accostato all'Osservanza, il movimento fondato da Paolo Trinci nel 1368, che auspicava un ritorno alle rigorose abitudini primitive dell'ordine.

Una conseguenza del severo rispetto in cui veniva tenuta la regola della povertà presso gli osservanti fu la mancata decorazione delle prime chiese erette in Lombardia. Il problema venne affrontato per la prima volta a più di cinquant'anni dalla fondazione dei primi insediamenti; nessuno si era infatti preoccupato, prima degli anni '70, di far decorare l'enorme, spoglia superficie che divideva la chiesa dei laici da quella dei monaci. Tuttavia, quando si abbandonò l'austero rigore delle origini in seguito ai successi ottenuti dal movimento presso l'aristocrazia, incominciò a delinearsi il problema di un'iconografia osservante che in qualche modo si distinguesse da quella promossa dai conventuali.

Grazie agli esempi superstiti, è semplice constatare come gli osservanti abbiano imposto agli artisti un programma iconografico prestabilito che, pur ammettendo delle variazioni sul tema, doveva essere rispettato nelle sue linee essenziali da tutti i priori che intendessero far affrescare le pareti diaframma delle loro chiese; eppure la tenacia di questa tradizione iconografica che perdurò per più di mezzo secolo, dal 1475 circa al 1530

circa, pone il problema dell'identificazione dell'autorevole e prestigioso prototipo che persino un artista del valore di Gaudentio Ferrari fu costretto a seguire.

Come risulterà chiaro in seguito, questo prototipo era formato da una grande *Crocifissione*, dipinta sopra l'ingresso che conduceva alla chiesa dei monaci, affiancata da venti riquadri che illustravano la vita e la passione di Cristo, insistendo soprattutto sugli ultimi episodi del dramma.

Anche per quanto concerne la decorazione non si possono raggiungere risultati definitivi, poiché i tramezzi più antichi e, a detta delle fonti, artisticamente più validi sono perduti. Tuttavia, la scelta del possibile prototipo ricade inevitabilmente o sugli affreschi di Vincenzo Foppa, Bonifacio Bembo e altri in San Giacomo a Pavia, oppure sui dipinti del vecchio Sant'Angelo fuor le mura che strapparono un accorato plauso di ammirazione a Pasquier Le Moine, un francese al seguito di Francesco I durante la spedizione in Italia del 1515:

"sur l'entree de la porte du cuer la passion nostre seigneur paincte en plat la plus singuliere paincture et plus parfaict ourrage qui soit en Millan avecques la natiuité et autres histoires"<sup>(25)</sup>.

Purtroppo, la preziosa testimonianza del Le Moine fornisce un *terminus ante quem* piuttosto tardo che non ci aiuta a risolvere la questione; ma le incondizionate parole di elogio usate dal francese indicano come egli giudicasse quest'opera superiore al Cenacolo di Leonardo da lui ricordato con ammirazione mista a stupore, ma con minore entusiasmo<sup>(26)</sup>. Non sappiamo quale fosse il livello della "connoisseurship" di Pasquier; tuttavia mi sembra ragionevole affermare che la rosa dei possibili candidati alla realizzazione di un siffatto capolavoro sia assai ristretta: oltre a Bramante, solo Bramantino e Foppa possono aver concepito la gran macchina decorativa del vecchio Sant'Angelo e, per ragioni che addurrò in seguito, ritengo che le maggiori probabilità cadano sul maestro bresciano<sup>(27)</sup>.

Assai diversa è la situazione di San Giacomo a Pavia su cui abbiamo una ricca e circostanziata documentazione. La chiesa, che secondo Pasquier Le Moine era "fort belle", venne fondata nel 1421 riutilizzando la cappella ducale di San Giacomo donata a Bernardino da Filippo Maria Visconti e consegnatagli dall'erudito vescovo di Pavia Pietro Grassi<sup>(28)</sup>. In quell'occasione molti nobili pavesi si convertirono all'Osservanza. Questo generale sommovimento delle coscienze è ricordato in fonti piuttosto tarde quali il *Leggendario francescano*<sup>(29)</sup>, ma la veridicità di questa testimonianza è in parte confermata dalla vita di Antonio Beccaria, membro di una delle più antiche famiglie pavesi, che dopo aver venduto tutti i suoi beni indossò l'abito di frate minore entrando nell'Osservanza e prendendo il nome di Francesco<sup>(30)</sup>. La sua biografia, scritta da fra Giacomo Oddo da Perugia e ripubblicata, con sottili varianti, dal padre Benedetto Mazzara, ricorda che Francesco Beccaria morì nell'agosto del 1454 essendo vissuto trentatré anni e tre mesi come religioso<sup>(31)</sup>: ciò significa che egli si convertì all'Osservanza nel 1421 quando

Bernardino predicò in città. La conversione di Antonio Beccaria è emblematica non solo perché investe di dignità storica una tenace tradizione orale, ma anche perché il beato era in rapporti di parentela con Zaccarina Lonati, la committente degli affreschi del tramezzo in San Giacomo. È a lei, alla sua ricchezza e alla volontà di commemorare degnamente la memoria del marito, Augusto Beccaria, che si deve la realizzazione della prima parete dipinta con storie della vita di Cristo.

Le prediche di Bernardino avevano affascinato a tal punto l'aristocrazia pavese che molti nobili espressero nei loro testamenti la volontà di essere sepolti in San Giacomo vestiti in abito francescano<sup>(32)</sup>. Da quanto si può dedurre dagli avari indizi sinora raccolti sia i Beccaria sia i Lonati erano in stretto contatto con gli ordini monastici e in particolar modo con gli osservanti. Di Francesco Beccaria abbiamo già detto; mentre il più celebre membro di casa Lonati, nominato cardinale nel settembre 1493 e sepolto in un superbo mausoleo in Santa Maria del Popolo a Roma, era stato significativamente battezzato Bernardino<sup>(33)</sup>. Era pertanto inevitabile che il conte Augusto Beccaria desiderasse essere sepolto in San Giacomo, il che avvenne nel 1475<sup>(34)</sup>. Zaccarina avrebbe voluto erigere una gran tomba a ricordo del marito da poco scomparso, un progetto che certo non avrebbe incontrato il favore o le simpatie di Bernardino; tuttavia, il santo era ormai deceduto più di trent'anni addietro e, come spesso accade, il suo originario rigore era stato ammorbido dai seguaci che non si attenero con altrettanto scrupolo al vincolo di povertà da essi professato. I frati invece compresero che il commovente desiderio di Zaccarina avrebbe finalmente permesso di decorare la grande e nuda parete che divideva la chiesa con dipinti devozionali che aiutassero i fedeli a concentrarsi sulla vita e la passione di Cristo durante la predica. Tuttavia, le spese, la scelta degli artisti e le susseguenti laboriose contrattazioni, da cui emerge il carattere autoritario e vigoroso della committente, furono condotte dalla sola Zaccarina. Gli osservanti, in altre parole, si limitarono a dirottare le sue fortune da un monumento di glorificazione privata a un'impresa decorativa di interesse comune; le sole concessioni fatte alla pietà e alla vanità della committente furono un busto del marito collocato sopra la tomba e i ritratti di Zaccarina e Augusto affrescati sotto la *Crocifissione*, presumibilmente in due tondi dipinti nei pennacchi simili a quelli che ospitano i "ritratti" di San Francesco e San Bernardino in Santa Maria delle Grazie a Varallo.

Il contratto, stipulato il 10 luglio 1475, prevedeva che i pittori Vincenzo Foppa, Bonifacio Bembo, Costantino da Vaprio, Giacomo Vismara e Zanetto Bugatti, allora impegnati a dipingere l'ancona per la Cappella delle Reliquie nel castello di Pavia, completassero entro dodici mesi la "Passionem Domini nostri Jhesu Christi, ab Annuntiatione usque ad Mortem inclusive"<sup>(35)</sup>. Tuttavia il 5 agosto 1476 Bembo, Foppa e Vismara vennero convocati in casa di Zaccarina, dove l'energica marchesa contestò loro il fatto di non aver ancora completato l'ope-

ra che doveva commemorare l'anima del marito: Bugatti, che aveva completato solo una parte della cornice dipinta che inquadrava le storie della vita di Cristo, era morto nel marzo 1476, mentre Costantino da Vaprio, che allora si trovava a Milano ed era la vera pietra dello scandalo, non solo non aveva ancora iniziato a dipingere, ma aveva persino subappaltato la sua parte di lavoro a un tal maestro Bartolomeo<sup>(36)</sup>. Le proteste e le minacce di Zaccarina sortirono l'effetto voluto poiché, grazie anche al personale interessamento del duca, gli affreschi vennero completati entro il 16 dicembre 1476 quando Foppa e Bembo ricevettero l'ultimo pagamento. Da questo documento veniamo a sapere che le scene rappresentate erano ventuno, inclusa la grande *Crocifissione* affrescata su un'area pari a quella di quattro storie minori; inoltre è chiaramente specificata la suddivisione del lavoro: Foppa dipinse un quinto della cornice, sei riquadri e la *Crocifissione*, mentre al Bembo erano stati affidati sei riquadri e un quinto della cornice<sup>(37)</sup>. Le ostilità fra Zaccarina e i suoi non troppo zelanti pittori furono definitivamente composte il 20 gennaio 1477, quando anche Costantino da Vaprio venne liquidato<sup>(38)</sup>.

Gli affreschi vennero probabilmente distrutti fra il 1724 e il 1731 quando l'intera chiesa venne ristrutturata e il coro affrescato dal Magatti<sup>(39)</sup>. Possiamo tuttavia formarci un'idea abbastanza precisa dell'aspetto originario del grande tramezzo se osserviamo i due più illustri discendenti di questa vasta opera di collaborazione: la parete decorata da Martino Spanzotti in San Bernardino a Ivrea e quella dipinta da Gaudenzio Ferrari in Santa Maria delle Grazie a Varallo. Ambedue, pur vantando qualche sottile variante iconografica, sono ispirate al glorioso modello di Foppa e compagni, poiché, contrariamente a quanto accade in altri luoghi (ad esempio, in Santa Maria delle Grazie a Bellinzona dove le scene sono ridotte a sedici, oppure in San Bernardino a Caravaggio dove i riquadri sono solo cinque), le storie della vita di Cristo sono esattamente ventuno. Anzi, possiamo essere ancora più precisi: il circostanziato atto notorio del 16 dicembre 1476 ci permette di stabilire che il tetto di San Giacomo non era a vista, come a Varallo, bensì mascherato da un soffitto cassettonato simile a quello ancora esistente a Ivrea. Infatti, se il tetto fosse stato composto da travi a vista, sarebbe stato necessario affrescare il triangolo di coronamento del tramezzo, un problema che Gaudenzio risolse inserendo nella cuspide la figura del profeta Isaia; ma il documento del 1476 non fa alcun riferimento a una simile decorazione. Ciò significa che l'oratorio di San Bernardino a Ivrea è la più fedele testimonianza dell'aspetto originale della chiesa di San Giacomo. In effetti il piccolo edificio eporediese venne eretto in epoca piuttosto remota, fra il 1455 e il 1465, e sospetto che gli affreschi dello Spanzotti costituiscano un altrettanto fedele ricordo del tramezzo dipinto a Pavia<sup>(40)</sup>. Osservando la splendida parete di Ivrea potremmo persino identificare i modelli a cui si ispirò lo Spanzotti e giungere a stabilire, ad esempio, che la

*Natività e l'Adorazione dei Magi* in San Giacomo erano state affrescate dal Foppa, ma sarebbe un gioco rischioso che non ci porterebbe lontano.

Per concludere questa sezione dell'indagine, si dovrebbe dimostrare, o almeno sostenere plausibilmente, perché gli affreschi di San Giacomo debbano avere il diritto di precedenza rispetto a quelli del vecchio Sant'Angelo.

Nell'aprile 1478, poco più di un anno dopo la fine dei lavori, il convento di San Giacomo ospitò il Capitolo Generale dei francescani<sup>(41)</sup>. Non è difficile intuire l'impressione suscitata dall'opera di Foppa e compagni sui partecipanti al Capitolo, e penso che il successo riscosso presso questa vasta assemblea sia stata la causa della grande fortuna di questo modulo decorativo. Una conferma di ciò sembra derivare dagli affreschi dell'Annunciata presso Borno, datati 1479 e pertanto eseguiti un solo anno dopo la riunione del Capitolo Generale. È probabile che anche i frati di Sant'Angelo si siano immediatamente adeguati all'efficace soluzione adottata a Pavia.

Dobbiamo ora chiederci a chi fu affidato il compito di emulare, e, se possibile, sorpassare gli affreschi di San Giacomo. Analizzando gli spostamenti dei possibili autori degli affreschi di Sant'Angelo, osserviamo che Bramante, da poco giunto a Milano, non sembra avere avuto specifici contatti con i francescani, mentre i numerosi incarichi ricordati dalle fonti lo devono aver tenuto costantemente impegnato sino alla sua partenza per Roma<sup>(42)</sup>; Bramantino poi, se la nostra ipotesi cronologica è corretta, era troppo giovane. Va invece ricordata la fedeltà dimostrata dai francescani nei confronti dei loro artisti (basti pensare a Giotto per un'epoca precedente, e al Cerano per un periodo posteriore). Ora, Foppa operò per più conventi dell'ordine: nel 1466 dipinse la pala d'altare della chiesa di Santa Maria delle Grazie a Monza; verso la fine degli anni '70 eseguì un grande polittico per la chiesa di Santa Maria delle Grazie a Bergamo; mentre l'affresco del *San Francesco stigmatizzato*, oggi al Castello Sforzesco, proviene probabilmente da Santa Maria del Giardino; inoltre, quando operò in Liguria, fu al servizio della famiglia Della Rovere, tradizionalmente legata ai francescani<sup>(43)</sup>. È pertanto molto probabile che i frati di Sant'Angelo si siano rivolti a colui che offriva le maggiori garanzie per aver già dipinto la grande e riuscita *Crocifissione* di San Giacomo.

Questa ipotesi è immediatamente confortata da uno studio degli spostamenti e degli impegni del pittore. Nell'attività matura del Foppa, quando egli avrebbe potuto eseguire l'opera ammirata dal Le Moine, vi è una sola grande lacuna che va dal 1481 circa al 1487/88.

Nel 1478, probabilmente poco prima dell'inizio del Capitolo Generale, Foppa si era trasferito a Genova dove, secondo la Ffoulkes, eseguì la pala d'altare della Cappella Spinola in San Domenico; Foppa risiedette in Liguria sino agli inizi del 1481, ma sappiamo da una petizione presentata dall'artista al duca di Milano prima del luglio di quell'anno che egli aveva appena

acquisito la cittadinanza milanese<sup>(44)</sup>. Di solito la cittadinanza veniva richiesta quando si volevano acquistare delle proprietà, e ciò sembra indicare che Foppa desiderasse stabilirsi a Milano. In effetti il pittore abitò in città per ben sette anni, ma, fatta eccezione per gli affreschi già in Santa Maria di Brera e quelli forse provenienti da Santa Maria del Giardino, nulla ci rimane di questo misterioso periodo. Ed è un peccato, poiché a giudicare dal San Sebastiano, oggi a Brera, fu certamente la sua fase di maggior creatività. Per citare le parole della Ffoulkes, "l'ammirevole abilità prospettica mostrata dal Foppa nel tracciare l'architettura dell'affresco del San Sebastiano e quella della Madonna del 1485 [anch'essa proveniente da Santa Maria di Brera] può essere in parte dovuta a un contatto diretto con Bramante"<sup>(45)</sup>.

In breve, penso che la "plus parfaict ouvrage qui soit en Milan" fosse il capolavoro del Foppa, un'opera che tenderei a datare fra il 1481 e l'85, e che probabilmente raggiunse un perfetto sincretismo fra la naturale carica espressiva del maestro bresciano e il rigore prospettico di origine albertiana assimilato attraverso un proficuo scambio di idee con Bramante.

Nulla può provare questa ipotesi; eppure va almeno ricordato che ancora nel 1487, un lustro dopo l'arrivo di Leonardo a Milano, Ambrogio Grifi, l'influente consigliere ducale e medico di corte, cercò disperatamente di assicurarsi i servizi di quello che doveva essere ancora considerato il miglior artista attivo a Milano, tanto da costringere il Foppa a promettere di decorargli la sua cappella in San Pietro in Gessate "coram testibus locupletibus". Grifi attese pazientemente due anni sperando che Foppa si decidesse a onorare l'impegno assunto e infine ritenne opportuno appellarsi all'autorità del duca per ridurre l'artista alla ragione, ma i suoi desideri non vennero mai soddisfatti<sup>(46)</sup>. I tramezzi affrescati dal Foppa nelle due più importanti chiese osservanti lombarde costituirono un modello che gli altri complessi monastici non poterono ignorare, sia per spirito di emulazione, sia per una certa esigenza di omogeneità tipica della committenza degli ordini mendicanti. Si ebbe così un'esplosione del fenomeno che in un breve volgere di anni interessò quasi tutti gli insediamenti osservanti della Provincia. Fra gli esempi tuttora esistenti si annoverano la chiesa dell'Annunciata di Piancogno presso Borno; San Bernardino a Ivrea, affrescata dallo Spanzotti; Santa Maria delle Grazie a Varallo, decorata da Gaudenzio Ferrari con affreschi che in seguito avrebbero avuto la funzione di preparare spiritualmente il fedele all'ascesa del Sacro Monte e alla visita dei "luoghi santi"<sup>(47)</sup>; Santa Maria delle Grazie a Bellinzona; San Bernardino a Caravaggio, affrescata da Fermo Stella; Santa Maria degli Angeli a Lugano, dove il Luini reinterpretò in chiave moderna l'ormai stanco modulo foppesco sciogliendo i ventuno episodi dei "misteri" in un'unica scena; Santa Maria degli Angeli a Cravenna di Erba che un seguace del Luini ha decorato con una copia precisa, fatta eccezione per qualche insignificante particolare, dell'affresco di Lu-

gano; l'Incoronata di Martinengo i cui affreschi risalgono al XVII secolo.

Oltre a questi pochi esempi scampati a un'ondata distruttrice che investì le chiese osservanti fra la fine del XVII e l'inizio del XVIII secolo<sup>(48)</sup>, si devono almeno ricordare i tramezzi decorati con scene della Passione elencati dal Burocco: in Santa Maria della Pace a Milano, dove i misteri erano dipinti in "quadretti"; in Santa Maria delle Grazie a Vigevano, una chiesa "frammezzata da un alto muro egregiamente dipinto con la Passione e vita di nostro Redentore a' quadretti"; in Santa Maria delle Grazie a Monza, dove il muro venne dipinto "a quadretti" da "eccellente pennello"; in SS. Annunziata ad Abbiate; in SS. Annunziata a Soncino; in Santa Maria della Misericordia a Melegnano; in Santa Maria della Misericordia di Brianza, cioè il convento di Contra presso Missaglia; in Santa Maria delle Grazie a Maleo; in Santa Maria delle Grazie ad Antegnate dove i dipinti della vita, miracoli e morte del Redentore erano molto stimati "rappresentando il tutto al vivo"; in Santa Maria in Campo, vicino a Cermenate; e in San Bernardino, un convento fondato fra Intra e Pallanza<sup>(49)</sup>.

La rapidità con cui si diffuse il fenomeno fu certamente dovuta alla frequenza dei Capitoli Generali e Provinciali, ma non bisogna sottovalutare il ruolo giocato dagli antifonari e salteri miniati che potevano trasmettere velocemente i prototipi iconografici. Abbiamo infatti la fortuna di poter documentare almeno un caso in cui si seguì questa prassi che dovette essere piuttosto diffusa.

Nella biblioteca di Sant'Angelo a Milano è conservato un salterio diurno le cui miniature, dovute a diverse mani di diversa qualità, risalgono al periodo a cavallo del secolo: fra queste, l'*Orazione nell'orto*, la *Flagellazione*, l'*Andata al Calvario* e la *Fuga in Egitto* servirono da modello per gli omonimi affreschi di Bellinzona realizzati da un artista anonimo che conosceva gli affreschi di Gaudenzio Ferrari a Varallo; né si può escludere a priori che le miniature siano a loro volta derivate dalle scene dipinte sulla parete diaframma del vecchio Sant'Angelo<sup>(50)</sup>.

#### *Storie della Passione: predicazione francescana e arte della memoria*

La vasta impresa decorativa di San Giacomo è un tipico esempio di committenza mista: Zaccarina Lonati finanziò il progetto e scelse gli artisti, mentre il programma iconografico rispecchiò i desideri e le esigenze degli osservanti.

I modelli a cui i frati s'ispirarono furono i *Fastentücher* della zona alpina. Il *Fastentuch*, o *velum quadragesimale*, era un panno di tela dipinto a tempera con storie dell'antico e nuovo testamento che veniva appeso davanti all'altare della chiesa durante la quaresima e che svolgeva la stessa funzione del tramezzo dividendo il "sancta sanctorum" dal "populum". Esso veniva esposto dal mercoledì delle ceneri sino al mercoledì santo quando il sacerdote o il predicatore leggeva un passo del Vangelo di San Luca dove si narra come, dopo la morte di Cristo, la tenda

del tempio di Gerusalemme si fosse squarciata nel mezzo ("et velum templi scissum est medium"). Dopo questa lettura il *Fastentuch* veniva calato e messo da parte. Aveva pertanto la funzione di aiutare i fedeli durante il periodo di penitenza, mentre la rimozione del grande panno, equivalente allo squarcio della cortina del tempio, simboleggiava l'avvenuta riconciliazione fra l'umano e il divino attraverso la morte di Cristo, poiché solo grazie al Suo sacrificio si poteva accedere alla parte più intima del santuario<sup>(51)</sup>.

Purtroppo quasi tutti i *Fastentücher* sono andati perduti; infatti queste grandi tele di notevoli dimensioni (fino a più di dieci metri quadrati) venivano piegate e conservate per gran parte dell'anno in apposite casse. Tuttavia uno dei più antichi *Fastentücher* tuttora esistenti, quello terminato nel 1458 da Konrad von Friesach per la cattedrale di Gurk in Carinzia, precede di venti anni gli affreschi di Foppa e compagni in San Giacomo<sup>(52)</sup>. Esso è suddiviso in novantanove scene (il *Giudizio Universale* occupa gli ultimi due riquadri) e alla *Crocifissione* non è assegnato un posto prominente; ma in parecchie località del Baden-Württemberg, nella Germania meridionale, vi erano numerosi *Fastentücher* in cui una *Crocifissione* di maggiori dimensioni era circondata da scene della Passione come nell'esemplare tuttora conservato a Friburgo che, pur eseguito nel 1623, rispecchia più antichi prototipi risalenti al XV secolo<sup>(53)</sup>. Il Baden-Württemberg si trovava a circa duecento chilometri dai confini del ducato milanese, ma è probabile che analoghi *Fastentücher* venissero usati durante la settimana santa nelle cattedrali delle località svizzere situate lungo la strada che collegava Friburgo a Lucerna e il San Gottardo alla regione dei Laghi.

È naturale che un movimento di predicatori come quello osservante fosse molto interessato a questa forma di devozione pasquale poiché la quaresima era, insieme all'avvento, il periodo deputato alla predicazione; inoltre, i *Fastentücher* assolvevano a un compito curiosamente analogo a quello delle grandi pareti diaframma dell'area lombardo-piemontese. La sola fondamentale differenza era data dalla mancata "rivelazione" del *sancta sanctorum*, ma l'insistere sugli episodi della Passione nelle chiese osservanti fu probabilmente dovuto al fatto che questi prototipi alpini, così adatti alle necessità della predicazione, venivano esposti durante il periodo quaresimale<sup>(54)</sup>.

I *Fastentücher* sono sufficienti a spiegare l'origine formale e iconografica delle pareti lombarde; tuttavia, penso che anche altri motivi abbiano spinto i frati di Pavia a stendere un programma dedicato alla vita di Cristo.

Innanzitutto, avendo trasformato il tramezzo in una parete diaframma che raggiungeva il soffitto, era stato soppresso il palcoscenico riservato alle sacre rappresentazioni che si svolgevano appunto sul muro che divideva in due parti le chiese conventuali<sup>(55)</sup>.

Il Burocco, il padre francescano che agli inizi del XVIII secolo raccolse le notizie riguardanti gli insediamenti osservanti della

provincia milanese, definiva ancora "misterij" i quadretti in cui erano rappresentati gli episodi della vita di Cristo<sup>(56)</sup>. Ora, le cosiddette sacre rappresentazioni erano conosciute col nome di misteri, fra cui spiccavano, oltre a diversi eventi dell'antico testamento, i drammi ispirati alla vita di Cristo; basta sfogliare il classico volume di Alessandro D'Ancona per imbattersi nel mistero dell'Annunciazione scritto dal profondo spirito religioso di Feo Belcari, oppure in quelli della Natività, dell'Adorazione dei Magi, del Cristo fra i dottori, dell'Ultima cena, della Passione e della Resurrezione, vale a dire degli episodi dipinti in San Giacomo e poi ripetuti infinite volte sui tramezzi delle chiese osservanti lombarde<sup>(57)</sup>.

L'ipotesi è assolutamente plausibile se si considera la splendida rappresentazione del dramma sacro della Passione, dal *Cristo nell'orto* e dall'*Incoronazione di spine* a sinistra sino all'*Incredulità di San Tommaso* e all'*Ascensione* a destra, affrescato da Bernardino Luini a Lugano: qui l'artista rompe con gli schemi del passato, rifiutandosi di dipingere in venti scene i misteri della vita di Cristo per concentrarsi sulla rappresentazione drammatica dell'episodio più tragico, collocato sopra una piattaforma, come se si trattasse di un teatro di piazza. Il grande risalto assegnato alla *Crocifissione* che, almeno a Lugano, svetta sopra le miserie della Passione, era in parte dovuto al fatto che nelle chiese conventuali lo spazio vuoto fra il tramezzo e la volta era occupato da un grande crocifisso ligneo o da una croce dipinta che colpiva immediatamente la vista del fedele non appena questi varcava la soglia della chiesa<sup>(58)</sup>.

Tuttavia, questo non fu l'unico motivo che spinse gli osservanti di San Giacomo a scegliere per la decorazione del tramezzo i misteri della vita di Cristo. Nel contratto con i pittori si era infatti insistito sul maggior risalto che doveva essere assegnato agli episodi della Passione; e quando Foppa e Bembo vennero liquidati, il notaio fece riferimento ai ventuno riquadri commissionati "computato capitulo Passionis, qui tenet locum quatuor capitulorum"<sup>(59)</sup>.

È ben nota la speciale devozione francescana per il culto del Cristo Crocifisso e della Passione da essi promosso attraverso le forme popolari della Via Crucis, del Santo Sepolcro e dei Sacri Monti. Ad esempio, il Burocco ricorda come il convento di Santa Maria della Pace a Milano fosse cinto da un alto muro che recingeva "sentieri politi e ben lunghi viali, ben disposti per passeggiare, e belle Cappellette... della *via Crucis* [dipinte] con le sue Immagini per eccitare la devozione"<sup>(60)</sup>; e sempre lo stesso autore ci informa che in Santa Maria delle Grazie a Monza i frati organizzarono un Santo Sepolcro in una "stanza" dove il corpo del Cristo morto posto sopra una bara era attorniato dall'Addolorata, da San Giovanni e da due angeli<sup>(61)</sup>. Queste forme di devozione popolare si svilupparono in tempi successivi rispetto alla decorazione dei tramezzi; tuttavia, esse ci fanno comprendere, insieme agli altrettanto tardivi Sacri Monti (sebbene il primo, quello di Varallo, venisse fondato nel 1481) e

agli affreschi dei primi conventi francescani eretti nella zona di Città del Messico regolarmente decorati con storie della Passione, che gli episodi relativi alle tormentate ultime ore del Cristo e al Suo sacrificio furono sempre al centro della meditazione francescana.

Fu inoltre San Bernardino a rilanciare l'antica devozione di San Francesco per il Crocifisso. Leonardo Benvoglianti, uno dei più antichi biografi del santo senese, ricorda come egli "pluries ac pluries toto corde prostratus Crucifixum oravit"<sup>(62)</sup>; mentre a detta di un più tardo agiografo, Giovanni De la Haye, "[Bernardinus] non rarò attentissimè, & summo animi dolore, contemplans Christi ignominiosam mortem, pretiosumque sanguinem fustum pro nobis, in crucis formam se humi extendebat: vt cum Christo foris & intus sese crucifigeret. In adhortationibus suis publicisque concionibus, magno semper studio excitabat auditores vt se gratos exhiberent passioni, & morti Salvatoris, deuotionemque & reuerentiam praestarent sanctissimo nomini IESV"<sup>(63)</sup>.

Ma forse, oltre alla devozione di Bernardino per la passione e morte di Cristo e alla soppressione del luogo deputato alla rappresentazione dei sacri misteri, vi è una ragione ancor più profonda alla base dell'ideazione del programma iconografico di San Giacomo, un motivo che già si può intuire nelle parole di De la Haye.

Bernardino, durante la predica, eccitava gli astanti in modo che si commuovessero al pensiero del sacrificio di Cristo. Secondo Vespasiano da Bisticci, il santo aveva inventato una nuova forma di predicazione che riusciva a coinvolgere emotivamente i fedeli e aveva riunito nei suoi *Sermones extraordinarii* tutte le orazioni che si potevano tenere nel corso dell'anno; inoltre, sempre secondo Vespasiano, "più de' frati della Osservanza di quello ordine seguitano lo stile di San Bernardino"<sup>(64)</sup>. Nelle prediche dal pulpito i frati prendevano le mosse dal tema suggerito da un passo biblico per poi rivolgersi ad argomenti di carattere più generale, ma sempre ricchi di riferimenti alla realtà quotidiana.

Per tener desta l'attenzione del pubblico il senese non fece ricorso soltanto agli espedienti oratori suggeritigli da una dura pratica teologica e retorica, ma anche al celebre trigramma, una tavoletta in cui le tre lettere IHS erano circondate dai raggi del sole. Nonostante l'indubbio influsso dei maestri francescani di mistica su San Bernardino, è assai probabile che l'uso della tavoletta avesse una funzione ben precisa: essa non serviva solo ad eccitare le folle attraverso un rituale semimagico, o comunque iniziatico che infatti gli fu poi rinfacciato dai suoi avversari al Concilio di Basilea nel 1438, ma aveva soprattutto lo scopo di catalizzare l'attenzione dei fedeli contribuendo alla loro esaltazione e concentrazione spirituale<sup>(65)</sup>.

Penso che i riquadri della parete affrescata in San Giacomo poco più di trent'anni dopo la morte del santo assolvessero a un'analoga funzione. Il predicatore avrebbe potuto indicare dal-

l'ambone l'episodio specifico da cui traeva spunto il sermone, mentre i fedeli avrebbero potuto essere mossi a maggiore pietà dalle "eccellenti pitture". Se l'affresco del Luini era senza dubbio volto a riprodurre una sacra rappresentazione, i ventuno riquadri di San Giacomo e di tutte le altre chiese osservanti avevano la funzione di facilitare la concentrazione del fedele aiutandolo nello sforzo di memorizzazione della predica.

La didattica cristiana, che per necessità deve esporre i suoi insegnamenti in modo che restino impressi nella memoria dell'ascoltatore, aveva fatto ricorso sin dalla fondazione degli ordini mendicanti alle *imagines agentes* degli antichi manuali retorici. La mnemotecnica fu soprattutto privilegiata dai domenicani grazie alle regole di San Tommaso rinnovate nel corso del XIV secolo dal *Trattato della memoria artificiale*, una traduzione in volgare della sezione sulla memoria del celeberrimo *Ad Herennium*<sup>(66)</sup>. Il *Trattato* venne erroneamente attribuito al domenicano Bartolomeo da San Concordio e in seguito pubblicato insieme ai suoi *Ammaestramenti degli antichi*, un'opera sulla vita morale scritta prima del 1323; tuttavia, è importante sottolineare che sia gli *Ammaestramenti*, i quali fanno spesso riferimento all'arte della memoria, sia il *Trattato* erano scritti in volgare: ciò fa supporre che l'arte della memoria si stesse diffondendo anche fra i laici come esercizio di devozione<sup>(67)</sup>.

Il fenomeno continuò a diffondersi per tutto il XIV secolo e ciò rivela, per citare le parole di Frances Yates, come in quel periodo molte persone stessero probabilmente "compiendo sforzi intensi con l'immaginazione e la memoria per la costituzione di un patrimonio di immagini", in quanto la memoria artificiale cominciava a presentarsi come "una sorta di disciplina devozionale laica, sostenuta e incoraggiata dai frati"<sup>(68)</sup>. In effetti questa tendenza sembra essere proseguita per tutto il XV secolo e aver interessato anche l'altro ordine dei frati predicatori, i francescani, che si rifacevano alle idee del mistico spagnolo Raimondo Lullo<sup>(69)</sup>.

Non penso che i ventuno riquadri del tramezzo di San Giacomo fossero un cosciente compromesso fra gli astratti sistemi lulliani privilegiati dai frati minori e la suggestione provocata dalle insolite *imagines agentes* della mnemotecnica classica rivitalizzata dai domenicani; tuttavia, mi sembra plausibile sostenere che le scene del tramezzo nacquero come potenziali immagini di memoria straordinariamente adatte alla funzione destinata all'aula riservata ai laici.

Ogni singolo riquadro doveva mantenere viva nell'animo del fedele la predica ad esso connessa, o perlomeno tenerne desto l'interesse quando il sermone veniva pronunciato.

Concentrazione, commozione e devozione furono gli scopi che i frati di San Giacomo si prefissero quando scelsero il programma iconografico della Passione. Un obiettivo ancor più evidente in Santa Maria delle Grazie a Varallo dove le scene della vita di Cristo sono sormontate dalla figura di Isaia; il profeta impugna un cartiglio che rimanda al Salmo 53, le cui parole vanno

citare quasi per intero poiché illustrano nel modo più chiaro il modo in cui poteva funzionare questo sistema:

"Oggetto di sprezzo e reietto dagli uomini  
uomo di dolori sperimentato dalla sofferenza,  
e come uno davanti al quale ci si nasconde la faccia:  
spregevole, nulla lo stimammo.

Fu angariato, ed egli si umiliò  
e non aprì bocca:  
come un agnello fu condotto al macello,  
e come una pecorella davanti ai suoi tosatori  
è muta e non apre bocca.  
Con oppressione e dal tribunale è stato tolto di mezzo;  
e della sua sorte chi si dà pensiero?  
Sì! egli è stato tolto dalla terra dei vivi;  
a causa dei nostri peccati è stato battuto a morte.

Con la sua calamità il giusto mio servo  
giustificcherà molti,  
addossandosi le loro iniquità.  
Perciò gli attribuirò le moltitudini delle genti,  
e dei possenti dividerà la spoglia,  
perciò che effuse se stesso sino alla morte  
e tra gli scellerati è stato annoverato,  
allorché egli stesso sopportava il peccato delle moltitudini  
e per i trasgressori supplicava".

I pellegrini giunti a Varallo in occasione della Pasqua non avrebbero facilmente dimenticato queste parole rese più acute dalla vivida impressione lasciata dagli affreschi di Gaudenzio. La Controriforma non osteggiò né favorì questo dimenticato aspetto della devozione popolare promossa dai francescani. Le nuove regole liturgiche imposte dal Concilio di Trento implicavano la demolizione del tramezzo, l'arretramento del coro e l'elevazione dell'altare in modo che in tutte le chiese conventuali i fedeli potessero partecipare al sacro rito: questo fu il modo in cui vennero trasformate, per citare qualche esempio ampiamente documentato, Santa Maria Novella o Santa Croce a Firenze e San Giovanni Evangelista a Parma<sup>(70)</sup>. Tuttavia non fu la Controriforma a fiaccare la tipologia osservante, poiché l'ultima chiesa ispirata al "modulo bernardiniano" venne fondata intorno al 1500, mentre l'ultimo tramezzo decorato da un artista di un certo prestigio fu quello affrescato da Fermo Stella in San Bernardino a Caravaggio nel 1531<sup>(71)</sup>.

Il lento declino e l'esaurirsi di questo modello fu in parte dovuto al fatto che gli osservanti avevano ormai eretto e affrescato la chiesa "bernardiniana" in quasi tutti i maggiori centri della provincia, sebbene non vada sottovalutata, per quanto riguarda la tipologia decorativa, la profonda trasformazione dei costumi prodotta dall'avvento della stampa. La nuova invenzione consentì l'acquisto a basso prezzo delle bibbie e dei testi delle prediche più celebri, rendendo in parte superfluo, almeno per coloro che sapevano leggere, il faticoso esercizio richiesto dall'arte della memoria.

I francescani però non rinunciarono ad inventare altre forme spettacolari che coinvolgessero direttamente i fedeli. Se dal pal-

co della piazza, o meglio dal tramezzo della chiesa, le sacre rappresentazioni erano migrate sui muri delle pareti diaframma come incancellabili immagini di memoria, nei secoli seguenti i personaggi sarebbero tornati ad animarsi nelle affascinanti azioni drammatiche delle *Viae Crucis* di cui i "quadretti" affrescati sui tramezzi furono i prestigiosi, ma immobili progenitori.

#### Note

- 1). Su Sant'Angelo si vedano C. BARONI, *Domenico Giunti architetto in Milano, "Palladio"*, 1938, pp. 142-145; C. BARONI, *Domenico Giunti architetto di don Ferrante Gonzaga e le sue opere in Milano*, "Archivio Storico Lombardo", 1938, pp. 352-353; e A. SCOTTI, *Per un profilo dell'architettura milanese (1535-1565)*, in *Omaggio a Tiziano. La cultura artistica milanese nell'età di Carlo V*, Milano, 1977, p. 103 e p. 107, nota 47. Le vicende del primo Sant'Angelo sono riassunte da A. MOSCONI e F. OLGIATI, *Chiesa di S. Angelo dei frati minori, Guida storico-artistica*, Milano, 1972, p. 16.
- 2). C.J. FFOULKES-R. MAIOCCHI, *Vincenzo Foppa of Brescia, founder of the Lombard School-His Life and Work*, Londra, 1909, p. 113.
- 3). Oltre alla *Vita di S. Bernardino scritta da S. Giovanni da Capestrano* (ed. consultata, Parigi, 1636, pp. XXVII-XL, posta ad introduzione della *Sancti Bernardini Senensis... opera omnia*, a cura di I. DE LA HAYE), si veda l'ottima biografia di R. MANSELLI nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, IX, Roma, 1967, pp. 215-226. Per la predica milanese del 1419, si veda la biografia di Bernardino redatta dal padre B. MAZZARA per il *Leggendario francescano*, V, Venezia, 1722, p. 272.
- 4). C.J. FFOULKES-R. MAIOCCHI, *Vincenzo Foppa*, cit., pp. 107-108. Per la data 6 maggio si veda G.B. BUROCCO, *Chronologia Serafica*, Milano, Biblioteca Franciscana di Sant'Angelo, Ms. S. VII. 37, vol. II (1716), fol. 4. Secondo il Burocco la chiesa venne donata a Bernardino da Filippo Maria Visconti.
- 5). Archivio di Stato di Milano. Fondo Religione. Pergamene. Cartella n° 356, fascicolo 157 (Sant'Angelo, 18 luglio 1421). Il documento è stato di recente discusso da Z. GROSSELLI, *Documenti quattrocenteschi per la chiesa e il convento di S. Angelo di Milano*, "Arte Lombarda", N.S., 64, 1983/1, p. 104 e p. 106.
- 6). *Bullarium Franciscanum...*, Nova Series, II, Quaracchi, 1939, n. 520, p. 278, col. 1.
- 7). Documento citato in nota 5.
- 8). A.M. ROMANINI, *L'architettura gotica in Lombardia*, Milano, 1964, p. 325 (SS. Ambrogio e Caterina, Solaro, circa 1360) e p. 326 (Santo Stefano, Lentate, circa 1369).
- 9). La chiesa è già ricordata nella *Cronaca* di GOTOFREDO DA BUSSERO citata da G. GIULINI, *Memorie della città e campagna di Milano*, IV, Milano, 1855, p. 725.
- 10). L. WADDING, *Annales Minorum...*, I, Quaracchi, 1931, anno 1212, cap. LVII, pp. 160-161.
- 11). A.M. ROMANINI, *L'architettura*, cit., pp. 81-83, che basa la sua ricostruzione degli avvenimenti su antiche incisioni e su un'iscrizione trascritta da P. PUCINELLI, *Memorie antiche di Milano e d'alcuni altri luoghi dello Stato*, Milano, 1650, pp. 71-72.
- 12). G.B. BUROCCO, *Chronologia*, cit., fol. 257.
- 13). L. BANCHI, *Le prediche volgari di S. Bernardino da Siena dette nella piazza del Campo, l'anno 1427*, I, Siena, 1880, p. 66: "E se di queste due cose tu non potessi fare altro che l'una, o udire la messa o udire la predica, tu debbi piuttosto lassare la messa che la predica".
- 14). Una volta stabilito un prototipo architettonico come quello da noi ipotizzato per il vecchio Sant'Angelo, si sarebbe potuto adottare una soluzione analoga seguendo il principio opposto; se i frati avessero ereditato, ad esempio, un edificio coperto da un soffitto a capriate, avrebbero potuto aggiungere un coro formato da due piccoli vani quadrati coperti a volta. Particolarmente istruttivo è il caso di San Nazaro alla Costa a Novara; come dimostra la pianta pubblicata da L. FRANCHINI (*Osservazioni sulle chiese ad arco diaframma in Lombardia nel secolo XV*, "Storia architettura", I, 2-3, 1979, p. 39), uno dei due vani venne addossato a quello preesistente. Stefano Della Torre, che qui desidero ringraziare, mi ha fatto notare che la parte aggiunta nel XV secolo dagli osservanti fu il coro e non l'aula destinata ai laici.
- 15). Ad esempio da L. CARUBELLI, *La chiesa di S. Maria di Bressanoro presso Castelleone*, "Arte Lombarda", N.S., 61, 1982/1, p. 20, nota 21, dove si legge: "Tutto induce a ritenere, quindi, che lo stesso Santo senese abbia fornito istruzioni rigorose in rapporto agli edifici sacri, almeno per quanto concerne l'area lombarda".
- 16). Su questo aspetto si veda G. TODESCHINI, *Il problema economico in Bernardino*, in *Bernardino predicatore nella società del suo tempo*, Atti del convegno, Todi, 1976, pp. 283-309. Sulla "concretezza economica" e sul vincolo di povertà dei frati, due aspetti fondamentali della predicazione del santo, si veda la voce del *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. cit., pp. 224-225.
- 17). P. GALLONI, *Sacro Monte di Varallo*, Varallo, 1909, p. 41.
- 18). G.B. BUROCCO, *Descrizione del divoto Convento di S. Maria delle Grazie de Minor Osservanti, Fabricato fuori delle mura di Monza*, (1725), Milano, Biblioteca Ambrosiana, Ms. I 129 sup., fol. 1. Come ricorda ancora il Burocco (loc. cit.), gli inviati monzesi ottennero il "sospirato assenso" all'erezione del convento a patto che esso sorgesse "in luogo idoneo" e "secondo il stato della Minoritica povertà".
- 19). Per quanto riguarda il limite meridionale si indica Maleo poiché, grazie al BUROCCO (*Chronologia*, cit., fol. 190), sappiamo che in Santa Maria delle Grazie vi era un tramezzo decorato con la "vita, miracoli e passione del Nostro Redentore". Il limite orientale potrebbe essere spostato a Salò. Sappiamo infatti che la chiesa di San Bernardino, fondata nel 1476, aveva un'unica navata con la parte anteriore coperta a capriate e quella posteriore a volta; era pertanto certamente divisa in due parti da una parete diaframma; tuttavia non si hanno notizie di una sua eventuale decorazione ad affresco con scene della vita di Cristo. La chiesa è stata completamente ricostruita dopo il terremoto del 1910 (si veda A. MOSCONI, *Conventi francescani nel territorio bresciano*, Brescia, 1980, pp. 57-60).
- 20). VESPASIANO DA BISTICCI, *Le Vite*, ed. a cura di A. GRECO, I, Firenze, 1970, p. 249.
- 21). M. SALMI, *Bernardino, gli Osservanti e alcuni aspetti artistici del primo rinascimento in Toscana*, in *Bernardino predicatore nella società del suo tempo*, Todi, 1976, pp. 364-368.
- 22). Oltre alla voce del *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. cit., p. 222, si veda G. MELANI, *Relazioni diplomatiche di S. Bernardino con la Repubblica di Siena durante il suo ultimo soggiorno a Milano (1442-43)*, "Studi Francescani", 1947, pp. 75-87.
- 23). Sono dati statistici desunti dalle notizie sui singoli insediamenti fornite dal BUROCCO (*Chronologia*, cit.). Per San Maurizio si veda A. MOSCONI, *Conventi*, cit., pp. 41-42.
- 24). E. CARLI, *Luoghi ed opere d'arte senesi nelle prediche di Bernardino del 1427*, in *Bernardino predicatore nella società del suo tempo*, Todi, 1976, p. 171.
- 25). Il diario del LE MOINE, pubblicato a Parigi nel 1525, è stato ristampato da L. BELTRAMI in *Notizie sconosciute sulle città di Pavia e Milano al principio del secolo XVI*, "Archivio Storico Lombardo", 1890, pp. 408-424. Il passo citato si trova a p. 422.
- 26). "La singularite des autres est la cene que nostre seigneur fist a ses apostres paincte en plat a l'entree du refectoire ... qui est une chose par excellence singuliere car a veoir le pain dessus la table d'orez que cest pain naturellement fait et non artificiellement" (L. BELTRAMI, *Notizie*, cit., p. 421). Il Le Moine fornisce

- indirettamente una preziosa testimonianza sulle dimensioni del vecchio Sant'Angelo; la navata, lunga quaranta passi (*Notizie*, cit., p. 422), era più corta del refettorio (quarantotto passi, *Notizie*, cit., p. 421) di Santa Maria delle Grazie.
- 27). In occasione del convegno di studi sui Sacri Monti tenutosi a Varallo nel 1980, Giovanni Romano ha avanzato l'ipotesi che l'autore degli affreschi ricordati dal Le Moine fosse Bernardo Zenale (per quanto riguarda Zenale si veda l'eccellente catalogo della mostra *Zenale e Leonardo, Tradizione e rinnovamento della pittura lombarda*, a cura di M. NATALE, A. MOTTOLA MOLFINO, G. ROMANO e M. DALAI EMILIANI, Milano, 1982). Per quanto concerne Leonardo, le stesse parole del Le Moine sembrano indicare che egli si trovò di fronte a dipinti ben diversi dall'*Ultima Cena*.
- 28). Sul Grassi si vedano le scarse notizie in F.A. TASCA, *Personaggi noti ed ignoti nella storia e nella cronaca di Pavia*, Pavia, 1951, p. 111.
- 29). B. MAZZARA, *Leggendario francescano*, vol. cit., p. 272.
- 30). B. MAZZARA, *Leggendario francescano*, VIII, Venezia, 1722, p. 195.
- 31). *ibid.*, p. 200.
- 32). C.J. FFOULKES-R. MAIOCCHI, *Vincenzo Foppa*, cit., p. 108.
- 33). Su Bernardino Lonati si vedano G. MORONI, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, XXXIX, Venezia, 1846, p. 141, e F.A. TASCA, *Personaggi*, cit., p. 127.
- 34). C.J. FFOULKES-R. MAIOCCHI, *Vincenzo Foppa*, cit., p. 108.
- 35). *ibid.*, doc. 27, p. 307.
- 36). *ibid.*, loc. cit.
- 37). *ibid.*, doc. 30, pp. 310-311.
- 38). *ibid.*, doc. 31, pp. 311-312.
- 39). R. MAIOCCHI, *Le Chiese di Pavia*, II, Pavia, 1905, p. 158.
- 40). Per la data di costruzione di San Bernardino si veda G. TESTORI, *Martino Spanzotti, gli affreschi di Ivrea*, Ivrea, 1958, p. 8.
- 41). P.M. SEVESI, *Il Beato Francesco Trivulzio da Milano dell'Ordine dei Frati Minori*, "Studi Francescani", 1936, p. 28. Il Capitolo durò dal 10 al 21 aprile (si veda *Analecta franciscana sive chronica aliaque varia documenta ad historiam fratrum minorum...*, XII, *Regestum Observantiae Cismontanae*, Grottaferrata (Roma), Collegium S. Bonaventurae, 1983, p. 276, nota 1).
- 42). A. BRUSCHI, *Bramante architetto*, Bari, 1969, pp. XXVI-XXXII e il catalogo delle opere, pp. 745-820.
- 43). Per queste commissioni francescane si veda C.J. FFOULKES-R. MAIOCCHI, *Vincenzo Foppa*, cit., pp. 72-73, pp. 118-129, pp. 151-152 e pp. 172-181.
- 44). *ibid.*, p. 133, p. 136 nota 1, e p. 136.
- 45). *ibid.*, p. 150.
- 46). *ibid.*, p. 153.
- 47). Una funzione analoga agli affreschi di San Calogero a Civate che preparavano i pellegrini alla loro ascesa verso la basilica benedettina di San Pietro al Monte (si veda l'eccellente saggio di F. MANCINELLI, *Iconografia e livelli di linguaggio nella decorazione del complesso abbaziale di Civate*, "L'Arte", N.S., 1971, 15-16, pp. 13-55).
- 48). Queste demolizioni sono ricordate nel Ms. del BUROCCO, *Chronologia*, cit., *passim*.
- 49). G.B. BUROCCO, *Chronologia*, cit., fol. 63/2, fol. 93, fol. 112, fol. 153, fol. 166, foll. 171-172, foll. 174-175, fol. 180, fol. 194, fol. 199, fol. 210, fol. 460. A questi vanno aggiunti San Maurizio a Lovere (C. MUTINELLI, *S. Maurizio di Lovere*, Brescia, 1874, p. 13) e il convento di Isola di Iseo (A. MOSCONI, *Conventi*, cit., pp. 63-65).
- 50). Desidero ringraziare L. P. RANCATI che mi ha segnalato queste miniature pubblicate nella sua tesi di laurea *I quattro libri corali della Biblioteca Franceseana di San'Angelo in Milano* (Università Cattolica del Sacro Cuore - Anno Accademico 1974/75 - Relatore: Prof. L. Caramel). Il salterio reca la segnatura *Corale n. 1*: le miniature si trovano rispettivamente a c. 1v (cm. 11,30×13,50), c. 18v (cm. 12×15), c. 25r (cm. 14×14) e 90v (cm. 10×10,80). Il salterio è in pergamena e consta di 161 grandi fogli di 62,5×44 cm. Di eccezionale interesse è la magnifica miniatura a c. 43 verso dove la *Madonna col bambino* del bordo inferiore e i due angeli musici, di sapore squarcionesco, sono assai prossimi a Bernardino Butinone.
- 51). Desidero ringraziare Giovanni Romano per avermi segnalato i *Fastentücher* come probabile fonte formale e iconografica delle grandi pareti affrescate nelle chiese osservanti. Per gli aspetti liturgici dei *Fastentücher* si veda J.H. EMMINGHAUS, *Velum quadragesimale*, "Theologische Revue", 1964, coll. 74-82.
- 52). K. GINHART-B. GRIMSCHITZ, *Der Dom zu Gurk*, Vienna, 1930, pp. 109-116 (testo di B.G.).
- 53). J. H. EMMINGHAUS, *Fastentuch*, voce del *Lexicon der christliche Iconographie*, II, Roma-Friburgo-ecc., 1970, p. 16.
- 54). L'analogia fra i *Fastentücher* e i tramezzi osservanti è stata accennata da G. ROMANO nella voce *Giovanni Canavesso* del *Dizionario Biografico degli Italiani*, XVII, Roma, 1974, p. 730, e dallo stesso autore nella scheda dedicata a Gottardo Scotto nel catalogo della mostra *Zenale e Leonardo*, cit., p. 84.
- 55). Su questo interessante aspetto del teatro rinascimentale si veda il catalogo della mostra *Il luogo teatrale a Firenze*, Milano, 1975, a cura di L. ZORZI, dove, fra l'altro, sono ampiamente documentate le celebri sacre rappresentazioni ideate dal Brunelleschi in SS. Annunziata e in Santa Maria del Carmine (pp. 55-62).
- 56). G.B. BUROCCO, *Chronologia*, cit., fol. 63/2.
- 57). A. D'ANCONA, *Sacre rappresentazioni dei secoli XIV, XV e XVI*, Firenze, 1872, I, pp. 167-189, pp. 191-210, p. 192, pp. 223-240, pp. 303-327, pp. 329 ss.
- 58). Due splendide testimonianze di questa prassi sono *Il presepe di Greccio* l'affresco di Giotto nella Chiesa Superiore di San Francesco ad Assisi, dove è chiaramente illustrato il sistema di sostegno della croce dipinta appoggiata al tramezzo, e *La Madonna nella chiesa di Jan Van Eyck*. Le croci dipinte di Cimabue e Giotto, rispettivamente nel Museo di Santa Croce e nell'attuale sacrestia di Santa Maria Novella a Firenze, erano in origine attaccate ai tramezzi demoliti dal Vasari.
- 59). C.J. FFOULKES-R. MAIOCCHI, *Vincenzo Foppa*, cit., doc. 30, p. 310.
- 60). G.B. BUROCCO, *Chronologia*, cit., fol. 63/2.
- 61). G.B. BUROCCO, *Descrizione*, cit., fol. 31.
- 62). *Vie de S. Bernardin de Sieme par Léonard Benvoglienti*, "Analecta Bollandiana", 1902, p. 72.
- 63). I. DE LA HAYE, *op. cit.* in nota 3, p. XII.
- 64). V. DA BISTICCI, *Le Vite*, cit., p. 251.
- 65). Si veda il *Dizionario Biografico degli Italiani*, IX, cit., p. 218 e p. 221.
- 66). Sull'*Ad Heremium*, un testo che godette di enorme prestigio e popolarità durante il medioevo perché considerato opera di Cicerone, si veda F.A. YATES, *L'arte della memoria*, Torino, 1972, pp. 6-26.

67). *ibid.*, p. 82.

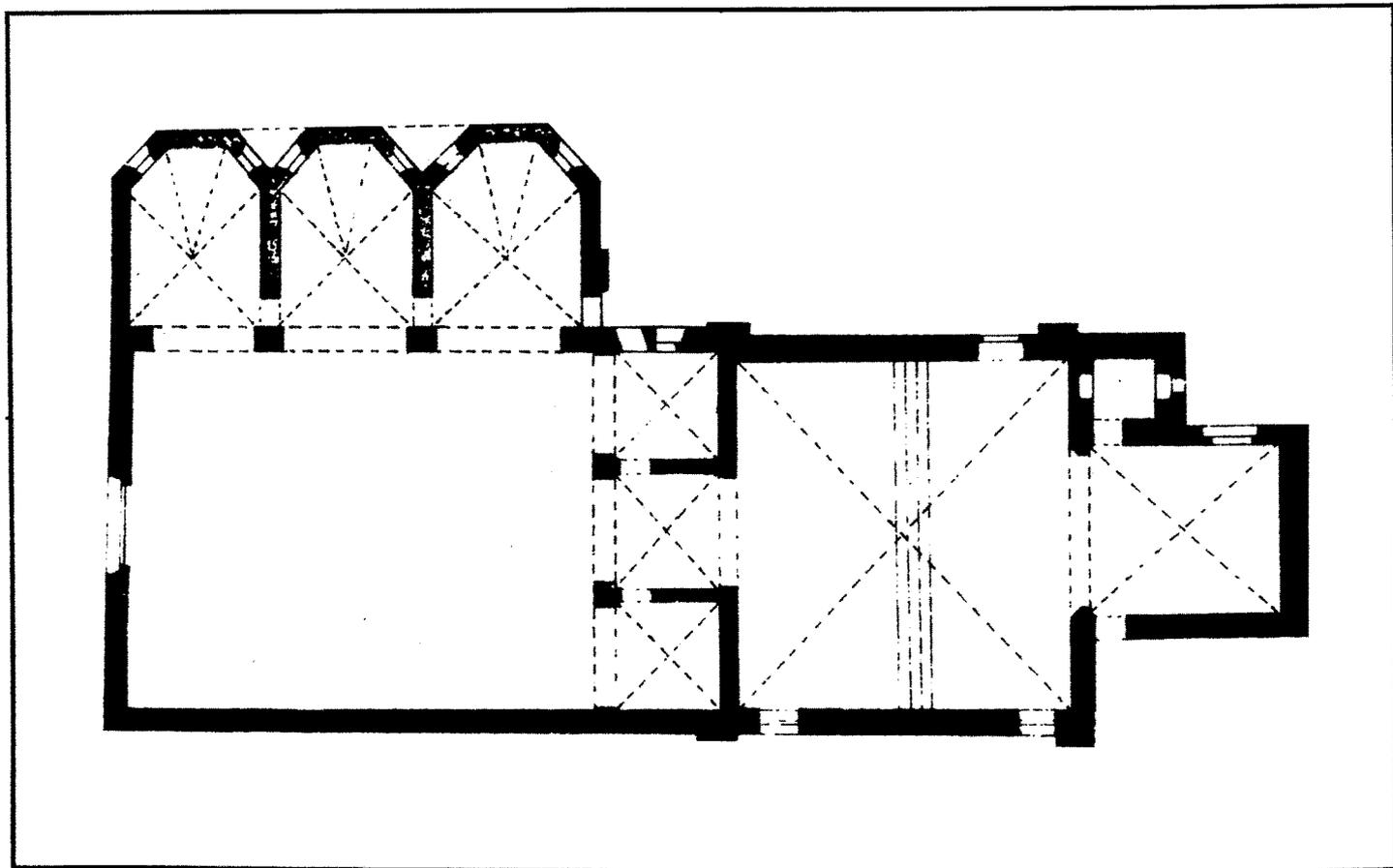
68). *ibid.*, p. 84.

69). Lullo, pur essendo perfettamente al corrente della mnemotecnica domenicana, creò un sistema o arte della memoria ancor più sofisticato e complesso. Esso era basato sulle lettere dell'alfabeto, una caratteristica che conferiva al suo sistema una maggiore astrattezza: infatti, l'arte lulliana non concedette un grande spazio al principio della stimolazione della memoria attraverso il ricorso a immagini figurate suggestive. Tuttavia, più che le idee di Lullo, furono le sue derivazioni, il cosiddetto lullismo, ad esercitare il massimo influsso sui francescani: né si può dire, per citare ancora una volta la Yates, che "il grande principio della memoria artificiale classica, l'appello al senso della vista, sia assente dal lullismo, poiché la memorizzazione ottenuta con il ricorso a diagrammi, a figure e a schemi è una sorta di memoria visiva" (F.A. YATES, *L'arte*, cit., pp. 171-172).

70). Per Santa Maria Novella e Santa Croce si veda M.B. HALL, *Reformation and*

*Counter-Reformation: Vasari and Duke Cosimo in S.ta Maria Novella and S.ta Croce*, Oxford, 1979; per San Giovanni Evangelista si veda J. SHEARMAN, *L'illusionismo del Correggio*, in *Funzione e illusione*, Milano, 1983, pp. 172-177. Inoltre il progetto di Domenico Giunti per la nuova chiesa francescana di Sant'Angelo a Milano, fondata nel 1552, aveva già eliminato il tramezzo e adottato una più razionale distribuzione degli spazi: in questo modo Sant'Angelo anticipò l'analoga soluzione avanzata dal Vignola per il Gesù a Roma e le più tarde disposizioni impartite dai decreti tridentini.

71). Seguendo i dati del più volte citato BUROCCO (*Chronologia*, cit.), sembra che l'ultima chiesa osservante fondata nella Provincia Milanese sia stata quella di Santa Maria delle Grazie a Lugano. Sugli affreschi di Fermo Stella si veda P. TIRLONI, *Pittori Caravaggini del Cinquecento*, Bergamo, 1963. Sulla copia dal Luini affrescata a Cravenna di Erba, si veda L. BALZARETTI, *Villa Amalia*, Como, 1964, pp. 44-50. I tardivi affreschi di Martinengo sono interessanti perché la loro data (1624-27) indica il perdurare di questa tradizione ben addentro il XVII secolo anche se è probabile che gli attuali dipinti ne abbiano sostituiti altri rovinati dal tempo; sull'Incoronata si veda N. DI BIANCHI, *Il monastero dell'Incoronata di Martinengo*, Bergamo, 1975.



92. Bellinzona, pianta di Santa Maria delle Grazie (da L. Franchini, articolo in "Storia architettura", 2/3, 1979).