

DAI TELERI DEL DUOMO AL SANTINO DEVOZIONALE. S. CARLO BORROMEO NELL'ICONOGRAFIA SACRA POPOLARE

di Vincenza Musardo Talò

La figura e l'opera di san Carlo Borromeo costituiscono un richiamo ancora oggi attuale per l'uomo che vive nel presente. Come una icona luminosa della carità e della solidarietà, come uomo di Dio che seppe tenere alte le ragioni della fede e della speranza, ancora, dopo quasi cinque secoli, egli mantiene viva l'immagine di grande evangelizzatore, mentre la sua influenza sulla devozione popolare si attesta nel numero straordinario di chiese e parrocchie a lui dedicate e sparse sull'ecumene.

La sua fu l'esperienza nuova, rivoluzionaria, tutta moderna, di un pastore attivo sul campo, fuori dalle stanze dorate dei suoi appartamenti; una condizione inusitata per quei tempi, in cui la residenza diocesana di un vescovo aveva le parvenze della tipica corte rinascimentale, con sfarzi e lussi che mal si attagliavano con le idee di un Borromeo, il quale si impose da subito, di fronte a tutta la Chiesa, quale *modello del gregge e modello dei pastori*, avendo a supporto una granitica fedeltà conciliare e una metodologia pastorale straordinariamente nuova ed efficace per quel secolo.

Eppure ebbe l'anima di un asceta, di un mistico; ma non visse nel timbro dell'ascetica medievale. Lo spirito più autentico della *devotio moderna* abitava in lui; non era solito mettere in mostra quelle sue movenze interiori, che accorciavano le distanze tra Dio e la sua anima. Erano soprattutto la contemplazione del Crocifisso e la meditazione dei misteri della Passione, in specie la notte, a levarlo ai vertici altissimi e sublimi di una spiritualità tutta intima, direi "privata", fino all'estasi, la vera scienza dei santi. Nel pubblico esercizio della sua missione, non mostrava quei dolci abbandoni dell'anima, ma si presentava a tutti col fare severo e pronto di chi sa esprimere potere decisionale e imporre le virtù del buon governo, frutto di quel lungo servizio reso alla corte pontificia e di una solida cultura personale, maturata e affinata con gli anni.

In ambito culturale e devozionale, calato in termini più specifici nel variegato universo della pietà popolare, la vita e il magistero di san Carlo Borromeo sono stati celebrati, in ogni dove, da valenti artisti, ma anche dall'ideazione di tanti anonimi *imagiers*, che hanno tradotto negli umili ma delicati santini i diversi modelli iconografici e gli attributi che connotano la sua santità.

Già in vita, alcuni artisti, avevano ripreso le sue fattezze; ma a dare l'incipit di una fiorente stagione pittorica, celebrativa della vita e delle opere del vescovo taumaturgo di Milano, sarà l'occasione della sua ammissione a essere onorato come beato. A partire dal 1602, nel Duomo venne allestito un primo grandioso ciclo di "teleri" (venti tele a tempera forte, di inusitata grandezza, mt. 6 x 5 ca), che narravano gli episodi più rimarchevoli del presolato carolino e quelli che maggiormente erano ancora vivi nella memoria del popolo di Milano, perché già trasferiti nella sfera devozionale, sia pubblica che privata. A una simile teoria di capolavori, concorse la più bella scuola manierista lombarda, i cui esponenti seppero esprimere, in una coralità pittorica di certo spessore, i momenti e i narrati salienti del farsi di un modello di santità nuovo, moderno, del vescovo-vate, del vescovo-parroco e padre spirituale di tutti e di ognuno. Eppure, nella memoria collettiva della Milano del Seicento, era ancora vivo il ricordo di quell'austero e perenne incedere del suo vescovo tra le vie della città, incurante del tempo, del contagio e delle maldicenze; il popolo parlava ancora della pietà e della sua carità - il suo teorema per eccellenza, mutuato dal Vangelo. Certamente, artisti come il Cerano o il Procaccini si avvalsero di simili testimonianze, per ideare quel ciclo pittorico, valido più di altre fonti documentarie a ispirare immagini e scene di vita della Milano spagnola posttridentina, sul cui scenario religioso e sociale era dominante la personalità e il carisma del cardinale ambrosiano.

È a questo realismo, a questa stretta aderenza alla verità storica e all'autentico vissuto del santo vescovo, che si innesta, con la pittura dei Quadroni del Duomo, quell'aurorale incontro vicendevole e fecondo, tra agiografia e devozione per san

Carlo. La Veneranda Fabbrica del Duomo, committente di simile apoteosi figurativa (a cui aveva dato un forte impulso anche il cugino cardinale del santo, Federico Borromeo), intese offrire uno strumento di grande efficacia persuasiva, corroborato da un realismo figurativo d'eccezione, capace di sollecitare e promuovere la memoria storica collettiva di uno dei massimi protagonisti della Chiesa di tutti i tempi e di fissarne le sembianze e l'opera anche in quanti, forestieri, entravano nel monumentale complesso del Duomo.

Più tardi, per celebrare la canonizzazione (1610), Milano volle ancora offrire a san Carlo un altro ciclo di ventiquattro tele monumentali, che esaltavano i suoi miracoli, un serto di arte devozionale, che trovò il suo compimento sul finire del Seicento, in altri otto quadroni.

Nel complesso, una puntuale antologia pittorica, impaginata in cinquantadue capolavori, che ogni anno, dal 4 novembre al giorno dell'Epifania, vengono esposti lungo i colonnati del Duomo, a narrare e predicare (con la voce suadente ed emozionale dei colori) di un santo, che aveva ben compreso che l'anima della riforma della Chiesa era l'umile popolo di Dio, da indirizzare e guidare alla sequela evangelica. Oltre ai quadroni del Duomo, fin dai primi anni del Seicento, anche nelle terre lombarde, a Roma e in quei luoghi dove era venerato il nome del cardinale Borromeo, si andava accostando una straordinaria produzione agiografica, ricalcante i precetti e i fatti già esemplati nei teleri. È lungo l'elenco degli artisti, che niente concessero alla sterile fantasia dell'ideazione, stante la fedeltà e l'aderenza iconografica alla vita e all'effigie carolina; sempre, la loro opera appare come una certificata storia del Borromeo, scritta per immagini. Così fu, tra il Sei e il Settecento, per Giovanni Battista Crespi (detto il Cerano), Orazio Borgianni, Tanzio da Varallo, Giulio Cesare Procaccini, Camillo Landriani, Pier Francesco Mazzucchelli (detto il Morazzone), Andrea Lanzani, Giovanni Lanfranco, Daniele Crespi, Antonio e Annibale Carracci, Gianbattista della Rovere, Guido Reni, Simon Vouet, Pierre Puget, J.M.Rottmayr e altri artisti stranieri, seguiti da una folla di anonimi maestri del pennello.

Tuttavia, non è questa la specie di iconografia, tratta dall'arte colta, ufficiale, che qui si intende rivisitare, bensì quella riferita ai santini, alle piccole immagini sacre, su cui si ammirano belle icone e riproduzioni di san Carlo, così come suggerite dall'immaginario popolare e dalla stigmatizzazione dei simboli culturali, che i devoti di questo santo si portano dentro¹.

Da alcuni decenni, quella dei santini è una tematica culturale affascinante e preziosa per comprendere alcuni aspetti della storia della pietà popolare, atteso che proprio queste pie carte si offrono come una fonte storica straordinariamente attendibile nello studio della religiosità popolare.

A partire dall'età della Riforma cattolica², il santino è stato il più umile e diffuso strumento pietistico che la Chiesa abbia usato, per catechizzare il popolo e alimentare la preghiera e la pratica delle virtù, oltre a rivestire una sorta di ruolo didattico nell'antropomorfizzare e fissare in termini visivi l'idea del divino. Succedeva anche che, proprio attraverso la "figurina", un soggetto di culto collettivo (un santo o una santa, la Madonna, il Cristo o gli Angeli) si privatizzava ed entrava in relazione col devoto, instaurando tra protetto e protettore un legame inscindibile, empatico, che durava anche tutta la vita³. Il devoto strutturava su misura, personalizzandola, la sua devozione a quella particolare immagine sacra, caricandola di valenze carismatiche

¹ I santini, piccole carte di devozione, da secoli accompagnano l'opera pedagogica della Chiesa; nella pietà popolare, essi sono avvertiti come prototipo visibile dell'immagine invisibile. Oramai storicizzato, il santino è un documento accreditato per quanti si accingono a studiare la religiosità popolare. Quando gli *imagiers*, gli artisti impegnati nelle stamperie di piccole immagini sacre, ideavano un santino, erano attenti a cogliere non già le connotazioni espresse dall'arte colta, ufficiale o l'icona suggerita dalla Chiesa, ma riproducevano sembianze e simboli santorali così come la devozione popolare li desiderava o, meglio, li comprendeva. Quest'arte devota, dai moduli iconografici inconfondibili, trasferiva sulla carta pezzi di Paradiso, senza preoccupazione circa la rispondenza iconografica di un santo o di una santa agli stilemi canonici. E così, il prototipo iconico del santo o della santa, il cui culto veniva veicolato con le devote immaginette popolari, presentava a volte varianti sconcertanti, attuate secondo interpretazioni e convinzioni, proprie delle masse nell'appropriarsi del sacro; cf. Musardo Talò V., *Angeli ... di carta. I messaggeri celesti nella devozione popolare*, Manduria 1997, pp. 43-56.

² Musardo Talò V., *Il santino tra storia e pietà popolare*, in *Il Natale nel santino*, Sava (TA) 1997, pp. 7-22.

che non di rado scadevano anche nella superstizione e nel senso del magico, deviando nel sincretismo col suo modo di intendere e sentire il sacro⁴.

A rivisitare le diverse tipologie figurative, che più si sono stratificate nella storia devozionale e culturale del santo cardinale Borromeo, in prima battuta, già a partire dal tempo della beatificazione, si incontrano alcuni rari santini miniati, di probabile provenienza monastica, considerata la forte ascendenza pedagogica di san Carlo sulle comunità religiose femminili della diocesi. Oltremodo note agli studiosi sono anche le preziose 53 incisioni del camilliano Cesare Bonino; ma ben presto si diffondono i raffinati *canivet* e altri esemplari manufatti o a stampa, provenienti dalle tante stamperie di piccole carte devozionali dell'intera Europa, attive soprattutto a partire dal sec. XVIII. La produzione dell'iconografia carolina di piccolo formato, vive il suo *clou* nei multiformi santini del secolo XIX. Tra Romanticismo ed età del Realismo, questo secolo assiste al ruolo di primo piano dei paesi dell'Est, dove i santini austriaci e quelli di area ceca, firmati da Joseph Koppe o le piccole carte di devozione, nate dall'uso perito della punzonatura meccanica, raggiunsero un'utenza geograficamente ampia. Parimenti accade nell'Occidente cattolico, dove insuperabili sono soprattutto alcuni esemplari di santini, usciti dalle celebri scuole di incisori fiamminghi e i santini spagnoli e svizzeri (san Carlo era oltremodo venerato in Spagna e in Svizzera, due terre legate alla sua esistenza terrena), mentre le più note botteghe francesi gareggiavano in esemplari merlettati di rara preziosità, su cui si adagiavano i diversi stilemi iconografici, propri del culto carolino.

La connotazione essenziale del santino borromaico è l'essere rigorosamente in linea con gli stilemi iconografici canonici, così come progettati dal cardinale Federico Borromeo (ispiratore dei teleri del Duomo) e, nel tempo, veicolati e legittimati dalla Chiesa ufficiale. In virtù di tanto, i tipi iconografici più comuni nel santino di san Carlo lo raffigurano nell'abbigliamento vescovile, semplice o fastoso, o con i paramenti liturgici; il volto, girato quasi sempre a tre quarti o di profilo, mette in risalto il naso aristocratico e lo sguardo, a volte severo, a volte dolcissimo. A questa prima caratteristica iconografica, si accostano altri essenziali attributi, consolidatisi nel tempo, adombrando quasi una sorta di carta di identità figurativa della personalità di san Carlo. Onnipresente è il Crocifisso, a cui si unisce il Vangelo, due attributi che, insieme, parlano della sua evangelica *sequela Christi*; altra presenza connotativa è la Vergine col Bambino, riprodotta con l'immagine del vescovo milanese soprattutto in quei santini tesi a commemorare le sue numerose fondazioni di santuari mariani e a esaltarne il culto. Suggestivi e di rara perizia, di scuola soprattutto francese e italiana, sono i preziosi santini merlettati o di scuola liberty dal tema eucaristico, illustrato attraverso la scena della prima comunione di san Luigi Gonzaga, somministratagli da san Carlo, in visita a Brescia, nel 1580. Qui, la fantasia dei disegnatori offre una varietà di contesti e di figure (san Carlo e il piccolo Gonzaga, i due santi e la madre di Luigi o il

³ Musardo Talò V., *San Carlo Borromeo: la santità nel sociale*, S. Marzano di San Giuseppe (TA), 2010; Ead., *Il francescanesimo nella devozione dei santini*, Lecce 1993; Ead., *Contenuti ascetico-spirituali nelle preghiere dei santini della Croce* in *La Croce, simbologia nelle piccole immagini devozionali*, Manduria 1992; Bertoldi Lenoci L.- Musardo Talò V., *La pia memoria*, Manduria 1994; Ead., *Angeli ... di carta*.

⁴ Esiste, oggi, una corposa e qualificata letteratura sull'iconografia sacra popolare di piccolo formato, che sta rivisitando il documento-santino con attenzione e rispetto, perché in esso è possibile leggere oltre tre secoli di storia della religiosità popolare e della cultura devozionale, distinta - quest'ultima - anche per classi sociali. Infatti, più elementari (ma non meno suggestivi) e scadenti nel materiale erano i santini destinati al popolo; preziosa, invece, appariva la produzione di santini colti, autentici miracoli di carta, come i manufatti nei monasteri di clausura del Sei-Settecento (i *canivet*) o la produzione a stampa dei santini di pizzo dell'Ottocento, destinati all'alto clero e a ricchi benefattori. Una lettura diacronica del santino consente anche un'analisi statistica dei culti santorali, di quelli sempre vivi e di altri che sono nati e passati come mode. Non va trascurata un'altra interessante fonte sulla devozione delle folle; una fonte che viene offerta dall'altra faccia del santino, quella testuale, che contiene - manoscritto o a stampa - un ricco patrimonio di orazioni popolari, presentate nelle forme più varie: dalla preghiera alle giaculatorie, litanie, note biografiche del santo, versetti tratti da testi sacri, orazioni colte e altro. Nell'insieme, dunque, questo strumento pietistico si presta come il topos di una *presenza del distante*, sia in termini di spazio, quale può essere un santuario, che in termini temporali, quale può essere un avvenimento sacro come il Natale o le altre feste dell'anno liturgico.

padre, il marchese Ferrante Gonzaga, i fratelli, ecc.); il tutto abbellito da simboli e decori, utili a leggere la cultura e le mode dell'età della Controriforma.

Ma è il complesso narrato del dramma della carestia e della peste – che la pietà popolare ha enfatizzato e caricato di significati simbolici e devozionali – a caratterizzare la maggiore produzione di imaginette borromaiche. “La peste di san Carlo” è la tipologia iconografica dominante nei santini di tutti i tempi, puntualizzata in minute scene di una Milano fosca e sofferente, piegata dal morbo, che vede il suo vescovo passare per il lazzeretto e i luoghi del dolore e della morte, a curare e sfamare gli appestati, portare loro il conforto dei sacramenti, confessarli, cresimarli e comunicarli. Interessante, poi, perché raro come tipologia iconografica, è un bel santino di scuola francese, in cui san Carlo è effigiato insieme a san Rocco, l'altro santo protettore degli appestati.

Se inizialmente la produzione iconografica borromaica trova la patria d'elezione nelle terre della estesa diocesi ambrosiana, da dove partivano santini per tutta Italia, da subito anche altre stamperie di imaginette devozionali, specie a Roma, nel Veneto e nel regno di Napoli - un'altra terra della peste - non trascuravano belle tirature sul santo milanese.

Sempre in età barocca, la minuscola iconografia seriale sul vescovo ambrosiano si diffonde nell'oltralpe, presso le stamperie dei maestri incisori, sparsi in tutta Europa, in particolare ad Anversa, nelle Fiandre, dove la tradizione dell'imaginetta di produzione industriale venne avviata dai fratelli Wierix e continuata da altri incisori, come Raphael Sadler il Vecchio, i Van Mallery, i Van Merlen, le case tipografiche Van de Sande, De Man, Huberti, Jan Collaert o il Galle. A partire, poi, dalla fine del XVIII secolo, i santini di produzione meccanica mutano volto; l'incisione si arricchisce di tecniche più avanzate; ma è soprattutto la cornice che racchiude l'immagine a essere rivoluzionata. Ora, si tenta di ripetere meccanicamente quello che le esperte mani delle claustrali erano riuscite a creare con i canivet, ossia produrre meccanicamente l'immagine di pizzo.

Quanto mai ricercata nel formato, un trionfo di ricami di trine e intagli a rete, simile tipologia di santino offre immagini di san Carlo nelle diverse facce iconografiche. Nelle terre dell'impero austro-ungarico, si concorre ad offrire gli esemplari più belli, in pezzi di purissimo rococò. L'uso della carta, più morbida della pergamena, rendeva quanto mai leggeri i trafori, che mostrano linee ondulate e figure floreali minutissime, dando all'insieme un'armonia simmetrica di rara perizia.

Espressione delicata e gentile della devozione a san Carlo – rinverdita, nel 1810, dai festeggiamenti del II centenario della canonizzazione – il santino, con i diversi attributi già storicizzati, trova nell'Ottocento un momento di larga diffusione. Aumentano le tirature di piccole immagini, su cui compaiono tutti quei temi cultuali, ora enfatizzati dalla cultura romantica, fortemente spiritualista. In effetti, in questa fascia epocale, un rinnovato senso del religioso (con la spinta della Chiesa, uscita da una corrosiva cultura anticurialista) sollecita i popoli ad accostarsi alle pratiche devozionali, anche attraverso lo strumento pietistico del santino.

Finalmente è questo il tempo in cui il santino esce dai fasti nobiliari, diviene simbolo di democrazia culturale e va a diffondersi negli ambienti borghesi e del clero, mentre le tipografie ne hanno ben compreso anche la mera funzione commerciale. Tutti gli editori lo presentano sui loro mercati, pubblicizzandolo con ricchi cataloghi, che fanno il giro delle chiese e dei santuari, dei conventi e delle istituzioni ecclesiastiche dell'intera Europa, che divengono i maggiori committenti.

Tra le numerose stamperie europee di santini, sono soprattutto quelle dell'Europa dell'Est a presentare nel loro catalogo preziose e suggestive immagini del santo ambrosiano. I più bei santini dedicati al tema ascetico e contemplativo di san Carlo vengono stampati in Austria, in Polonia e soprattutto a Praga, per tutta la prima metà del sec. XIX, presso l'editore J. Koppe. Si tratta di artistiche incisioni xilografiche, colorate a mano, a tempera forte e rifinite a lucido, con pellicole di vernice in chiara d'uovo e polvere dorata. Inizialmente distribuiti nelle regioni della Boemia e della Moravia, si diffusero poi nelle altre nazioni cattoliche.

Con la nascita della cromolitografia, dalla seconda metà del secolo XIX, sino alla prima guerra mondiale e al tramonto dell'Art Nouveau, grazie pure a una cultura popolare

profondamente attenta a certe espressioni di moda e incline a certo conformismo socio-religioso, il santino vive il suo periodo aureo. La produzione meccanica predilige le immagnetate merlettate, i santi di pizzo dagli eleganti bordi centinati o magistralmente elaborati in forme artistiche, che solo la prodigiosa tecnica della punzonatura, nata a Praga, permette – a quanti si cimentano con disegni di trine e volute retiformi di grande effetto visivo ed estetico – di veder nascere autentici pezzi d'arte, a cui la cromolitografia dà un ulteriore arricchimento, con l'uso di sapienti e delicati cromatismi.

Una concorrenza sempre più agguerrita e specialistica, anche se la tecnica di produzione è praticamente simile ovunque, fa sì che in Francia, Italia, Svizzera, Spagna, Germania, Polonia o Austria, si trovino, non di rado, le medesime immagini caroline, secondo una fattura "internazionale", nel senso che il disegno d'origine può essere di area fiamminga, l'incisore è francese e l'editore italiano, con luogo di diffusione del santino ancora diverso. Strano a dirsi, ma è come essere dinanzi a un prodotto interculturale. Solo in Italia la produzione appare più lenta, perché molto forte è l'importazione di queste pie carte sino ai primi decenni del sec. XIX; poi, a partire dalle botteghe di Bassano, Vicenza e Venezia, si registra un proliferare locale dell'industria del santino. In particolare, erano rinomate le stamperie venete Zatta e Remondini, le Bertarelli e De Maria a Torino, la litoleografia S. Giuseppe di Modena, la Sacra Lega Eucaristica dei Carmelitani milanesi, mentre al sud erano rinomati gli stampasanti Scafa e Apicella di Napoli. Tutte queste botteghe offrono cataloghi di santini dai pezzi pregevoli, i cui temi iconografici ricalcano la cultura nostrana, pur accostandosi alle mode d'arte del momento, come lo stile neogotico, classicheggiante, il liberty o il nostalgico e raffinato rococò. Nella produzione dei santini borromaici italiani, i temi iconografici presentati sembrano prediligere e presentano raffigurazioni fortemente legate ai seicenteschi teleri milanesi.

Sul finire dell'Ottocento e ad inizio Novecento, il santino carolino vive la sua ultima grande stagione con l'accostarsi al *liberty*, un movimento d'arte, anzi una moda che investì tutta la carta stampata in fantasiose volute floreali e motivi geometrici, con l'uso di un sapiente cromatismo. In questo contesto, appaiono le serie di piccole immagini che - allentando la predilezione per la tecnica della punzonatura - si mostrano impreziosite da delicati *bouquets* di fiori dal cromatismo a pastello, contornati da fantasiose volute geometriche dorate o argentate, sovente con l'immagine in rilievo o a fotografia. Sono santini suggestivi, su cui compare il giardino della natura, con fasci e ghirlande, che contornano e avvolgono l'immagine di san Carlo, effigiato con la corda penitenziale o in adorazione del Crocifisso o con teneri mazzolini di nontiscordardime dai toni pastellati dello zaffiro o il giallo delle pratoline e le rose di varie tinte, il candore dei mughetti o l'azzurro di campanule e fiordalisi, che ne addolciscono le severe sembianze. Coeve, ma più rare, sono alcune serie di santini in stile gotico; sul recto, architettonicamente composito, tra fantasiose cornici gotiche, anche a rilievo, spiccano il volto intenso del santo e la sua aristocratica figura, sempre effigiata con la veste cardinalizia.

Infine, nei santini editi nel '900, a partire dal primo dopoguerra (quando l'industria dell'immagnetata sacra comincia a spogliarsi dei fasti neogotici e delle elegie cromatiche del liberty), l'ideazione figurativa si fa essenziale, la brillante sintassi cromatica si spegne e san Carlo vi appare spoglio di qualsiasi abbellimento o attributi iconografici, che tanto riccamente avevano impreziosito i santini del secolo prima.

La lettura del processo storico di queste carte devote, capaci di documentare l'itinerario culturale del santo milanese, attesta come il popolo dei devoti, ieri come oggi, guardò a lui come a un modello di comportamento cristiano da seguire, non solo per l'opera dell'austero riformatore e del rigido legislatore ecclesiastico, ma soprattutto per la forza e la potenza di un doppio legame del cuore, tradotto in una pastorale partecipativa; un legame biunivoco vescovo-popolo, che fece incontrare, in un afflato corale, il vescovo-parroco e il suo popolo più bisognoso, fatto di deboli, di poveri e di malati e, perciò, caro al santo milanese, perché prezioso agli occhi dell'Altissimo.