

ANDREA SPIRITI

Università degli Studi dell'Insubria

LA DECORAZIONE DI SANT'ALESSANDRO: CONTRIBUTO AD UNA LETTURA ICONOGRAFICA UNITARIA

Il 14 febbraio 1630 venne consacrata e aperta al culto la nuova chiesa di Sant' Alessandro in Zebedia, dopo la crisi apertasi nel 1626 con le crepe e la successiva demolizione della cupola: l'edificio, però, era privo di un vasto impianto decorativo, soprattutto a causa dell'irrisolto problema della cupola che, com'è noto, potrà dirsi concluso solo nel 1694 con la lanterna della nuova struttura. Tuttavia la stabilizzazione della vicenda edilizia dall'ottavo decennio consentì l'ideazione e la realizzazione del ciclo che orna volte e pareti di coro e presbiterio, pennacchi, tamburo e calotta della cupola maggiore, pilastri maggiori, arconi, cupolette e controfacciata. Un ciclo¹, a differenza di molti altri coevi, profondamente unitario per ideazione e cronologia: nella breve fase 1683-1699 un nucleo selezionato di artisti, accomunati da una certa visione di classicismo, eseguì il corpus di affreschi e tele sotto la direzione iconografica di Pietro Paolo Suppensi, in religione padre Demetrio, che codificò a posteriori quanto impostato a priori. Nel 1701, infatti, venne edita l'*Iconographia visibilis gloriae*, liberamente italianizzata nel 1706 come *La penna interprete del pennello*: una singolare fusione tra la codificazione di quanto utilizzato per la concreta realizzazione del programma figurativo e una riflessione successiva sull'impatto visivo del medesimo. In questa sede ciò che importa è la netta assunzione di responsabilità ideativa: Suppensi, barnabita e perciò espressione della continuità delle scelte formali della congregazione, è il cardine dell'intera operazione, probabilmente, come già ho avuto modo di sostenere, affiancato dal confratello Giovanni Battista Visconti², non a caso dedicatario dell'opera

¹ Per la descrizione iconografica e il ruolo del Suppensi mi permetto di rimandare a SPIRITI Andrea, *Sant' Alessandro in Zebedia a Milano*, Milano, Isal 1999, pp. 30-47, con bibliografia (pp. 93-95).

² Per il Visconti, sul quale ho in corso un'indagine complessiva, rimando al mio contributo *Giorgio Bonola a Milano: tracce di un percorso problematico*, in Cesare BERMA-

letteraria e vescovo di Novara, dove farà lavorare non a caso buona parte dei pittori “alessandrini”.

Non credo inutile proporre in questa sede lo schema numerico della complessa decorazione, che ho già avuto modo di descrivere ma che merita interesse proprio per la sua concatenazione strutturale; l'ordine è quello dell'esecuzione (indicata fra parentesi), iniziata dal coro per ovvie esigenze di praticità liturgica e terminata con la controfacciata; la serialità è sempre da sinistra e in senso orario.

- **Coro** (1683-1686): 1. Pareti: *Episodi del martirio di Sant'Alessandro* (Arresto; Giudizio di Massimiano; Santa Grata seppellisce il corpo di Alessandro (ill. 62); Decollazione; San Materno visita in carcere Alessandro). 2. Fregio: *Santi barnabiti*. 3. Lunettoni centrali: *Eroi veterotestamentari* (Simone Maccabeo e Giuda Maccabeo; Gionata Maccabeo e Jefte; Gedeone e Giosuè). 4. Semipennacchi inferiori laterali: *Angeli con gli strumenti del martirio*. 5. Pennacchi: *Angeli, Fede, Angeli, Fortezza, Angeli*. 6. Costoloni: *Angeli e Pittura, Retorica, Architettura, Scultura*. 7. Chiave d'arco: *Fede*. 8. Volta: *Gloria angelica*.
- **Presbiterio** (1683-1686 e 1695): **1.** Pareti: 1. *Storie di Sant'Alessandro* (Apparizione in difesa di Bergamo; Resurrezione di un morto; Attraversamento a piedi dell'Adda; Predica a Bergamo; Distruzione degli idoli (ill. 63); Ex-voto dell'imperatore Carlo III); 2. Cornici: *Angeli con gli strumenti del martirio*; 3. Ovali delle cornici: *Ezechiele profetizza la resurrezione della carne; Crollo dell'idolo di Dagon davanti all'Arca*; 4. Portine: *Battaglie di Sant'Alessandro*. **2.** Lunette: *Sansone con il leone e Davide con la testa di Golia; Mattatia che abbatte gli idoli e Ottoniele che calpesta il re di Siria*. **3.** Voltini centrali: *Angeli con gli strumenti del martirio*. **4.** Voltini laterali: *Compagni di Sant'Alessandro* (Costanzo e Mombotto; Innocenzo ed Eusperio). **5.** Intradossi degli archi³: *Virtù* (Compassione, Temperanza, ?, Fede, Liberalità, ?; Stabilità, Costanza, Pazienza, Tenacia, Fermezza, Libertà d'animo; Mitezza, Illuminazione divina, Purezza di Fede, Custodia, Tenacia, Veridicità; Stabilità, Fiducia, Equità, Prudenza, Giustizia, Temperanza). **6.** Cupola: 1. Pennacchi: *Angeli con gli strumenti del martirio*; 2. Calotta: *Gloria di Sant'Alessandro* (ill. 64).
- **Cupola maggiore** (1693-1697): 1. Pennacchi⁴: *Virtù predicatorie* (Chiarezza; Impassibilità; Sottigliezza; Agilità (ill. 65)). 2. Tamburo: *Incontro di Salomone e della regina di Saba; Parabola degli invitati*

NI (a cura di), *Giorgio Bonola e il suo tempo*, Atti del Convegno di studi (Orta San Giulio 2000), Novara, Interlinea 2002, pp. 140-148.

³ Dall'arcone di ingresso.

⁴ Dall'angolo Est.

che non accettano l'invito⁵; Danza di Maria di Mosé; Parabola degli operai mandati nella vigna⁶; 3. Calotta: Paradiso (ill. 66).

- **Arconi**⁷ (1695-1697): Profeti e scrittori sacri; Evangelisti e visione della Gerusalemme Celeste (ill. 67); Patriarchi; Dottori della Chiesa.
- **Cupole laterali e voltini**⁸ (1696-1698): **1.** 1. Cupola e voltini: Sante penitenti; 2. Pennacchi: Virtù delle Sante penitenti (Umiltà, Pazienza, Mortificazione, Penitenza). **2.** 1. Cupola e voltini: Sante vergini; 2. Pennacchi: Virtù delle Sante vergini (Carità, Vigilanza, Modestia, Mansuetudine). **3.** 1. Cupola e voltini: Santi innocenti; 2. Pennacchi: Virtù dei Santi innocenti (Semplicità, Buona indole, Innocenza, Pia educazione). **4.** 1. Cupola e voltini: Santi anacoreti; 2. Pennacchi: Virtù dei Santi anacoreti (Orazione, Silenzio, Astinenza, Solitudine).
- **Controfacciata**⁹ (1697-1699): 1. Parabola del Buon Pastore. 2. Cartiglio¹⁰ con Grazia e Gloria. 3. Parabola del Figliuol Prodigo.

Naturalmente il vasto ciclo tardoseicentesco si pone in relazione con la rimanente figurazione della chiesa: tanto le parti strutturali (altare maggiore, pulpito, coro, confessionali)¹¹ quanto gli altari laterali (a sinistra dall'ingresso: Crocefisso, Madonna di Loreto, San Giovanni Battista, Santissimo Sacramento e San Carlo; a destra dall'ingresso: San Pancrazio, San Giuseppe, Madonna Assunta, Natività) e il battistero del 1695. Merita particolare rilievo la serie di lunette sopra i confessionali, in parte affrescate e in parte su tela, probabilmente coeve all'impresa decorativa¹²: Santa Maria Egiziaca penitente; Cristo inchiodato alla croce; Guarigione del muto; Anania risana Saulo, Pentimento di San Pietro; Conversione di Saulo; Estasi di San Francesco d'Assisi; Traditio clavium; San Gerolamo Penitente; Santa Maria Maddalena penitente, San Giovanni Battista nel de-

⁵ In realtà la parabola di Lc 14, 12-24 è fusa con quella pure lucana e immediatamente precedente (14, 7-11) della scelta dei posti.

⁶ Mt 20, 1-16.

⁷ Da Nord.

⁸ Dall'angolo Nord-Ovest.

⁹ Da sinistra.

¹⁰ Parte organica del ciclo, la serie dei cartigli merita però un esame dettagliato, che conto di compiere in altra sede.

¹¹ Ricordo per inciso gli estremi cronologici degli interventi (cfr. SPIRITI, *Sant'Alessandro...* cit., [cfr. nota 1], pp. 47-58): verso il 1630 Carlo Garavaglia esegue l'altare maggiore, il confessionale n. 6 (nicchia che fronteggia a destra il presbiterio) e il pulpito; poco dopo un suo imitatore realizza il simmetrico confessionale n. 5, entrambi in pietre dure; intorno al 1670 vengono eseguiti i confessionali lignei; nel 1682 è la volta del coro; nel 1741 Giovanni Battista Riccardi il Donnino compie il nuovo altare maggiore in pietre dure.

¹² La serie è databile, per via stilistica, all'ultimo quarto del Seicento (SPIRITI, *Sant'Alessandro...* cit., [cfr. nota 1], pp. 47-52), dato collimante con la logica della fabbrica, ed è inserita nelle nicchie dei pilastri e delle pareti fronteggianti, escluse quelle del battistero e degli accessi laterali al presbiterio: si arriva così al numero di tredici, che cito a cominciare dalla nicchia che fronteggia il battistero.

serto (ill. 68); *Guarigione del paralitico*. Le piste di ricerca poste dall'insieme sono numerose, ma alcuni punti risultano ormai chiari. Il primo attiene alla coerenza del sistema: la chiesa che si era venuta configurando entro il quarto decennio del Seicento e che era rimasta leggibile nel suo insieme pur con rilevanti modifiche¹³ viene riqualificata nell'ultimo quarto del secolo da un ciclo di tele e affreschi profondamente unitario, perché giocato su due ricorrenze, delle quali la prima (tematica) è la più evidente, ma la seconda (strutturale) più profonda.

È anzitutto chiara la presenza di alcuni temi di fondo: la storia di Sant' Alessandro; la storia della Chiesa come *recapitulatio* sia del Vecchio sia del Nuovo Testamento; gli Eroi biblici e gli Eroi cristiani; il nesso fra personaggi e virtù, in un legame covalente. In parallelo è molto sottolineata un'istanza catechetica, centrata su di una efficace pedagogia dei Sacramenti che merita una lettura più attenta. Il caso più evidente risulta quello delle lunette: il tema della conversione come guarigione dell'anima (o del corpo visto come metafora) e della perpetua conversione anche dei santi domina l'intera serie delle lunette, poste al di sopra di quei confessionali in cui si celebrava concretamente la riconciliazione. Luogo fisico e luogo simbolico, cioè, si compenetrano nello spazio reale, e ciò che prevale è una visione ben precisa: la confessione come festa della riconciliazione, non come tribunale della coscienza; una visione, si badi, molto diversa da quella prevalente nella *vulgata* controriformata, e in piena sintonia su quella linea di umanesimo cristiano, di ottimismo devoto che viene identificata nei nomi di Filippo Neri, di Vincenzo de' Paoli, di Francesco di Sales, oltre che ovviamente nei neo-santi barnabiti Antonio Maria Zaccaria e Alessandro Sauli. La sicurezza di questa chiave di lettura viene dalla controfacciata, i cui ingressi laterali sono dominati dalle notissime parabole lucane della misericordia divina, poste oltretutto in uno spazio che la tradizione plurisecolare identificata come quello di un severo *monitorium* di solito figurato nel *Giudizio universale*.

Ma i confessionali hanno anche un valore iconologico: all'aula — spazio come si vedrà contemplativo e predicatorio, dunque passivo per il fedele — si contrappone il deambulatorio costituito dal sistema delle navatelle e dei corridoi di percorrenza di facciata e presbiterio: un *quadratum* continuo dove il cammino attivo del fedele ha come leitmotiv la penitenza, confortato dalla serie dei confessionali, dalle loro lunette e dal sistema cupolini-voltini. Questi sono giocati su una precisa dialettica peccato-innocenza: la purezza di due categorie (vergini e innocenti) si alterna alla penitenza di altre due (penitenti e anacoreti); in più le due categorie maschili e le due femminili si posizionano negli spazi della chiesa

¹³ Così classifico imprese come il campanile di destra (1643), il coro (1654), la cripta (1660), la cupola (1661-1694).

tradizionalmente riservati ai due sessi distinti, ed è legittimo supporre che anche per le confessioni ci si dividesse in quel modo. Il suggello a questa visione si desume dal confessionale n. 6 (ill. 69), che fronteggia l'altare ed è molto diverso dalla serie lignea come il simmetrico n. 5, che si è già detto costituirne una cattiva imitazione. L'elegante struttura in marmi mischi è infatti qualcosa di più di un confessionale: l'obelisco sommitale, le faci, i soli e soprattutto i rilievi marmorei con la *Veronica* e le impronte dei piedi di Gesù alludono con chiarezza all'edicola del Santo Sepolcro e ai testimoni reali della passione. Per il fedele il confessionale diviene così reale immersione nel mistero di Cristo, della sua morte e resurrezione, in evidente antitesi dialettica con l'eucarestia ricevuta dal fedele nel fronteggiante altare: là egli diviene "contenitore" del sacramento, qui "contenuto" dal medesimo. Proseguendo in questa logica strutturale, verrebbe da chiedersi se la raffigurazione nel confessionale delle estremità del corpo di Cristo (testa e piedi) non sia simmetrica per contrari al corpo, nella sua integrità centripeta, del sacramento dell'altare; ma è discutibile non che possa essere nata una sensibilità del genere prima delle nostre abitudini culturali, ma che ci sia stata la necessità di visualizzarla. L'equilibrio di sentimenti contrastanti è garantito dall'iscrizione: APPARUIT BENIGNITAS / NUNC SUPER BONOS ET MALOS SED TUNC OBSCURABITUR, che in fondo diviene parenetica a non sprecare gli ultimi giorni del *kairòs*, in un'ottica apocalittica basata ben più sull'urgenza (con implicito ottimismo sul "dopo") che sulla paura. Anche in questo caso l'icnologia è pregnante: la collocazione di fronte all'altare indica l'uso sporadico del confessionale per la sua funzione pratica e la sua valenza anzitutto simbolica, riaffermata dalla distinzione materica rispetto ai confessionali "veri".

In parallelo l'istanza storica, l'ostensione trionfale, ma soprattutto documentale delle "impronte" del Cristo va in parallelo con il forte senso veritativo che pervade il coro e il presbiterio. Se la presenza di un lacerto di *Crocefissione*, molto probabilmente derivato dalla vecchia chiesa, è indice di una continuità simbolica molte volte rilevata negli edifici milanesi di età federiciana e in generale dei secoli controriformati, la minuscola raffigurazione degli episodi del martirio di Alessandro insiste sull'identificazione del luogo del coro (o meglio, della vecchia chiesa) con il carcere romano di Zebedia, luogo di prigionia del Santo. Abbiamo dunque una serie storica ininterrotta che attraversa millequattrocento anni, da Alessandro ai Barnabiti: una continuità forse non a caso colta in quel 1688 che segna sia il millequattrecentesimo anniversario del martirio, sia lo spartiacque fra la prima (1683-1686) e la seconda fase (1693-1699) della decorazione. Ovviamente la storicità classica non è concepibile se non in relazione con la storicità assoluta del memoriale eucaristico; in questo senso l'insistere su valori "secondi" della storia (come la continuità che lega la vicenda di Alessandro al suo culto, espresso nella

tela 2.1.1.6. che attualizza il carolingio Carlo III nei panni di Carlo II di Spagna; o il consueto rapporto antitipo-tipo nel nesso fra i due Testamenti) significa alludere alla lettura totalizzante del divenire storico culminante nel non-tempo del Paradiso della cupola maggiore, e in generale nell'utilizzazione del sistema delle cupole come immagine di quella Città celeste non a caso ipostatizzata sull'arcone maggiore. Il coro ligneo, destinato a quell'ufficio divino che la nuova realtà dei Chierici Regolari aveva ridotto ma non soppresso, s'inserisce in questa serrata logica con una valenza in più di quelle consuete: testimoni e lodatori di quella realtà che si ricorda e si celebra nello spazio sacro, essi ne incarnano la continuità.

Il terzo grande spazio, dopo il deambulatorio e il bema, è quello dell'aula centrale, dominata in verticalità assoluta dalla promessa paradisiaca della cupola, in verticalità relativa dal pulpito (ill. 70) e dalle *Virtù oratorie* effigiate nei pennacchi. Penso che l'esecuzione delle seconde sia inconcepibile senza la premessa del primo (eseguito, si ricordi, quasi settant'anni prima): luogo la cui sacralità di ostensorio della Parola è sottolineata dalle pietre dure, recuperate nella sontuosa e articolata simbologia neomedioevale¹⁴, e insieme perno acustico e visivo della chiesa secondo un celebre disegno della Raccolta Bianconi¹⁵, il pulpito nasce all'insegna dell'equilibrio, assolutamente tipico, fra solennità sacrale (esemplificata dalle tre *tabellae*, allusive alla regalità sofferente del Cristo) e dinamica teatrale. Le *Virtù* dei pennacchi si incaricano di fornire una chiave di lettura, suggestiva ma volutamente limitante, al pulpito: esse infatti sottolineano quei valori di lucidità razionale e di conseguenza espressiva che appartengono a una visione molto barnabita. È infatti abbastanza inevitabile che, in un'ottica controriformata qui accentuata dall'intergenza col mondo della scuola, la mitezza morale e la razionalità vadano in parallelo, secondo una linea che ha ormai una coloritura muratoriana. Non si dimentichi infatti che il quinquennio 1695-1700 è quello decisivo della permanenza in Ambrosiana del grande intellettuale modenese¹⁶, e che il suo influsso giocò un ruolo notevole nella teoria e pratica di una "moderata devozione" che anche prima della *De ingeniorum*

¹⁴ È in corso di realizzazione da parte di chi scrive un progetto di mappatura sistematica dei materiali del pulpito: si può sin d'ora anticipare il forte valore cristologico e insieme una somma di valori legati al concetto di parola e comunicazione.

¹⁵ SPIRITI, *Sant' Alessandro...* cit., [cfr. nota 1], p. 23.

¹⁶ Per l'ambiente dell'Ambrosiana cfr. ora BUZZI F., *Il Collegio dei Dottori e gli studi all'Ambrosiana nel Settecento*, in *Storia dell'Ambrosiana. Il Settecento*, Milano, Cariplo 2000, pp. 55-112; per il problema delle applicazioni architettoniche della cultura muratoriana cfr. il mio *Il rinnovamento barocco e l'opera di Francesco Croce fra Muratori e Benedetto XIV*, in Maria Luisa GATTI PERER (a cura di), *Cinquecento anni 1497-1997 Quadriportico e pronao della basilica di Santa Maria Nuova in Abbiategrasso*, Atti del Convegno (Abbiategrasso 1998), in «Arte Lombarda», 131 (2001/1), pp. 73-80.

moderatione in religionis negotio (1714) modificò senza snaturarlo quel cattolicesimo “dolce” sopra ricordato, a sua volta per più versi figlio dell’ottimismo dell’umanesimo cristiano. Ovviamente la moderazione più o meno esplicitamente muratoriana non può, soprattutto in sede di pulpito, non coesistere con un’eredità enfatico-teatrale di marca tardobarocca, e del resto la stessa emblematica delle *Virtù* risente del grande modello protoseicentesco di Cesare Ripa. Così la *Sottigliezza* e l’*Agilità* sono degne eredi di quel mondo, sia pure visualizzate con una leggerezza di tono che non le rende lontane da quella versione modernizzata dell’acume *précieux* che è l’arguzia, virtù cara a personaggi muratoriani del Settecento a cominciare da Benedetto XIV; l’*Impassibilità* è freddezza d’analisi razionale — dunque una *Virtù* già illuminata — ben più che *sosiego* iberico¹⁷; la *Chiarezza* conferisce l’ultimo tocco di coerenza, a livello sia di virtù didattica (e dunque scolastica) sia di tendenza verso quel razionalismo che sarebbe prematuro definire illuminista ma che ha già contorni ben precisi all’interno del muratorismo.

Una controprova di questo singolare, efficacissimo impasto di chiarezza dottrinale e bonomia espositiva ci viene dal prosieguo della decorazione della cupola: alla visibilità immediata del *Paradiso* (ossia all’ostensione dell’*Ecclesia triumphans*, meta immediatamente riconoscibile per i credenti) si abbina la lettura, più difficoltosa e dunque più elitaria, del tamburo. Si noti anzitutto il nesso iconologico fra difficoltà fisica di lettura derivante dalla collocazione scomoda e difficoltà iconografica di lettura derivante dalla rarità di due dei quattro soggetti raffigurati; e si noti altresì che i due soggetti “oscuri” sono quelli neotestamentari, i due “chiarissimi” quelli veterotestamentari, all’opposto del normale e a probabile sottolineatura dell’unitarietà della Scrittura e alla correttezza della sua ermeneutica comparativista. Mi pare che il dato accomunante sia costituito da un’alternanza di due temi, gloria e grazia: da un lato la gloria veterotestamentaria di Maria e di Salomone, nei momenti esaltanti del riconoscimento rispettivamente della liberazione di Israele e della gloria del regno, con oltretutto l’inversione di atteggiamento dei pagani, prima nemici poi amici; dall’altro la grazia neotestamentaria che chiama tutti, completando la trasformazione dei “lontani” in “vicini” e realizzando un singolare equilibrio di importanza dei valori descritti e di lievità narrativa, con spunti quasi umoristici per esaltare il tema serissimo dell’umiltà cristiana. La controprova di questa lettura dei testi sacri in termini di moderata devozione ci viene dalla scelta della parabola degli invitati. Ho già

¹⁷ Brevi ma penetranti osservazioni in materia in RODRIGUEZ-SALGADO Mía, *The Changing Face of Empire. Charles V, Philip II and Habsburg Authority (1551-1559)*, Cambridge, Cambridge University Press 1988 [tr. it. Milano, Vita e Pensiero 1994], pp. 16-17.

rilevato¹⁸ la singolare fusione fra i tre brani susseguenti di Luca, ma il dato interessante è che il tono festoso rende certa, appunto, la derivazione lucana in alternativa al ben più aspro brano di Matteo 22, 1-13. Ricordo per comodità i nodi del contrasto narrativo: gli invitati di Luca rifiutano con garbo l'invito e non subiscono rappresaglie; il padrone invita tutti in due tornate e non rimprovera nessuno. Gli invitati di Matteo uccidono i messaggeri e vengono sterminati; il padrone invita tutti in una sola tornata e condanna l'invitato senza abito nuziale. Il discorso si fa ancora più interessante se si ricorda che il celebre «compelle intrare, ut impleatur domus mea» di Luca 14, 23 è testo nodale della prassi pastorale e inquisitoriale controriformata: è spettacolare questo continuo gioco di rimandi sui valori di severità e dolcezza dei due testi, anche se senza dubbio la sottolineatura barnabita è sulla seconda¹⁹.

In effetti è probabile che l'equilibrio fra opposti complementari e la loro spiegazione ortodossa sia il vero perno del ciclo, stante il suo rimando esplicito alla sottostante predicazione, alla quale si ricollega in modo esplicito anche l'episodio sabeo: non si dimentichi infatti che la regina «venit tentare eum in aenigmatibus» e che «non fuit sermo qui regem posset latere, et non responderet ei»²⁰; siamo dunque nel clima di *Chiarezza e Sottigliezza* evocato dalle sottostanti *Virtù*. Va infine rilevato che i quattro episodi rimandano in modo diverso ai sacramenti e all'anno cristiano. Per il primo aspetto, il Cantico di Maria, e in generale l'Esodo, è una classica anticipazione del Battesimo; il matrimonio di Salomone e della regina è tema non canonico ma assolutamente frequente; la parabola degli invitati e quella della vigna sono facilmente leggibili in termini eucaristici, con rimando rispettivamente al pane e al vino. Da un altro punto di vista, l'arrivo della regina è il più classico antitipo di quello dei magi, e il rimando all'Epifania racchiude quello all'intero mistero natalizio; l'Esodo è un altrettanto classico antitipo della Quaresima; le due parabole, proprio perché eucaristiche, alludono al mistero pasquale. Ho insistito su questa straordinaria ricchezza di un settore in fondo quasi invisibile della chiesa per rendere conto della gravidanza concettuale del ciclo alessandrino, ma anche della sua rigorosa coerenza. Non intendo da-

¹⁸ SPIRITI, *Sant' Alessandro...* cit., [cfr. nota 1], p. 39.

¹⁹ Va rilevato che Suppensi (*La penna interprete del pennello*, Milano, 1706: cito per comodità dalla copia presso l'Archivio Storico di San Barnaba a Milano), pp. 125-146, sulla scorta dichiarata di *auctoritates* del calibro di Gregorio Magno e del Venerabile Beda, pone l'accento sulla lettura allegorica delle immagini, interpretando, ad esempio, *l'Incontro di Salomone e della Regina di Saba* come incontro di Dio con l'anima (ossia secondo la lettura allegorica del *Canticum canticorum*); ma il rapporto fra detto e non detto è certo più complesso. Per una puntuale analisi del testo cfr. MINETTI Valentina, *“La penna interprete del pennello” di P. Demetrio Suppensi (1706)*, tesi di laurea, Università Cattolica del Sacro Cuore, Facoltà di Lettere e Filosofia, rel. Alessandro ROVETTA, corr. A. SPIRITI, a.a. 1995-96.

²⁰ 1Re (=III Regum) 10, 1 e 3.

re a quest'ultimo termine un valore meramente retorico: non si tratta solo dell'espressione coerente di valori omologhi, ma soprattutto della congruità strutturale²¹ fra le parti. Un macroesempio ci viene dal rapporto d'inversione fra il bema e il sistema delle cupole: partendo uniformemente dal basso, sia nel coro sia nel presbiterio abbiamo la successione di personaggi reali e allegorie; l'ordine è invertito nella cupola, dove si succedono allegorie e personaggi. Il motivo dell'inversione è fornito dall'uso dello spazio: nel bema il culmine è paradossalmente in basso, ossia nell'altare sede del memoriale eucaristico; nella cupola è in alto, ossia nella visione paradisiaca, per cui l'ordine di sequenza risulta coerente. Se complichiamo la distinzione fra storie (A), personaggi (B) e allegorie (C), riscontriamo un fatto interessante: nel coro, nel presbiterio e nella cupola sono presenti le tre componenti (rispettivamente nell'ordine dal basso ABC, ABC, CAB), mentre nei cupolini sono presenti solo C e B. Per completare l'ordine ci vuole, dunque, una componente A che però, proprio perché non omologa sul piano spaziale, non può esserlo nemmeno su quello numerico. Ecco allora le due A presenti nelle lunette dei confessionali e sulla controfacciata, ad altezze comunque inferiori (e dunque in correttezza altimetrica) del sistema di cupolini e voltini.

Abbiamo così i tre ordini ABC, CAB, CBA — ossia la metà dei possibili — ma soprattutto l'affermazione di coerenza del sistema, e la susseguente equiparazione fra le varie parti. Si chiarisce allora un tema ascetico sotteso all'intero ciclo: l'uguaglianza fra la vita eroica del martire Alessandro, quella apostolico-evangelica dei personaggi degli arconi e quella in varia misura penitenziale dei santi dei cupolini e delle lunette dei confessionali. Il problema è in realtà duplice. Anzitutto vi è il rapporto drammatico fra scelta cristiana e carriera militare (non essendo Alessandro un dimissionario come Martino), risolto nei termini di lettura della seconda come fatto reale ma soprattutto come allegoria della "violenza" *erga se* del celebre brano di Matteo²²; d'altra parte in un'ottica ancora controriformata non può mancare una punta più squisitamente bellicosa, non più nel senso del conflitto armato ma in quello polemico e apologetico. In secondo luogo l'interiorizzazione, o comunque la spiritualizzazione, della violenza va nella direzione di una paradigmaticità del ciclo alessandrino che si rivolge in prima battuta ai fedeli milanesi, alla loro normalità urbana.

In altre parole, la linea di tendenza iniziata con il "Sacro Monte urbano"²³ fin dal tardo Quattrocento trova ulteriore tappa in questo pro-

²¹ Il termine, ovviamente, va inteso nel senso più proprio e quindi strutturalista.

²² Mt 11, 12: «A diebus Ioannis Baptistae usque nunc regnum caelorum vim patitur, et violenti rapiunt illud».

²³ Per due visioni diverse del problema cfr. FERRI PICCALUGA Gabriella, *Scelte figurative e concezioni religiose nella chiesa milanese del Santo Sepolcro*, in Gianvittorio SI-

porre un modo di vivere il cristianesimo eroico sì ma più nelle intenzioni e nel significato profondo che nella esteriorità; una linea del tutto coerente con il filone Neri-Paoli-Sales sopra citato e per molti versi anticipatrice dell'esaltazione della santità del quotidiano ricominciata da Alfonso de' Liguori e tuttora in corso. Solo in quest'ottica il tema tutto sommato sconcertante degli eremiti o delle penitenti trovava concreta utilizzabilità in un contesto sociale ormai radicalmente mutato; e solo così la visione apocalittica dell'arcone maggiore manteneva l'equilibrio fra presente e futuro che ne garantiva l'efficacia pedagogica. Questa continua tensione dialettica trova a mio avviso conferma nelle stesse scelte formali, ai due livelli della tipologia degli episodi e della selezione degli artisti. Per il primo aspetto, è senz'altro rilevante l'arcaismo del ciclo alessandrino: figure allegoriche alla Ripa, episodi con personaggi "senza tempo", riprese dal tema eremitico di primo Seicento. A prima vista, si potrebbe pensare a un arcaismo polemico, non inusuale negli anni per più versi incerti degli arcivescovi Federico Visconti (1681-1693) e Federico Caccia (1693-1699); ma la tesi di una posizione di retroguardia credo possa cedere a quella di una consolidata tradizione scolastica. Uomo abituato all'insegnamento, il Suppensi utilizza schemi consueti per introdurre senza traumi una relativa ma coerente novità. La controprova viene dalla selezione dei pittori: Filippo Abbiati (per più versi il motore dell'intera vicenda), Federico Bianchi, Giorgio Bonola, Giacomo Parravicini il Gianolo, Francesco Giuseppe Anguiano, Martino Cignaroli, Agostino Santagostino, Biagio Bovi, Francesco Federico Fornasari, i giovani Andrea Lanzani e Pietro Maggi, i quadraturisti Giovanni Battista e forse Gerolamo Grandi sono accomunati da un gusto decisamente classicista, e dalla gravitazione intorno a poli come la rinnovata Accademia Ambrosiana o l'Accademia di San Luca a Corconio²⁴. Si tratta dunque, anche sul piano formale, di artisti che si affidano a una tipologia antica e consolidata, chiara sul piano didattico senza scadere a banalizzazioni, ecumenica ma ormai ampiamente chiarita nel suo specifico milanese, ancorata al mondo tridentino ma per molti aspetti al massimo della modernità: l'ideale per il progetto del Suppensi.

C'è ancora molto da indagare, anche se il quadro di insieme risulta ormai abbastanza chiaro, su questa convergenza fra un gruppo di intel-

GNOROTTO, Paolo PISSAVINO (a cura di), *Lombardia borromaica Lombardia spagnola 1554-1659*, Atti del Convegno (Pavia 1991), Roma, Bulzoni 1995, vol. II, pp. 915-946; ROSSI Marco, *Aspetti della cultura figurativa rinascimentale in S. Ambrogio*, in Maria Luisa GATTI PERER (a cura di), *La basilica di S. Ambrogio: il tempio ininterrotto*, Milano, Vita e Pensiero 1995, vol. II, pp. 444-469, in particolare pp. 454-457.

²⁴ Per queste due vitali istituzioni cfr. ora rispettivamente: FRANGI Francesco, *Dalla nascita del Sacro Monte all'Accademia di Corconio. La pittura del Seicento nella Riviera d'Orta* in Mina GREGORI (a cura di), *Pittura tra il Verbano e il lago d'Orta dal Medioevo al Settecento*, Milano, Cariplo 1996, pp. 44-55.

lettuali (Suppensi, Visconti, Maggi) e i grandi clan (Arese, Omodei, Borromeo, Visconti di Brebbia, ...) accomunati dal classicismo, dal romanismo figurativo, dalla tolleranza religiosa o comunque da una visione ottimistica per alcuni versi post-controriformata, dal recupero dell'iconografia tradizionale in chiave moderna²⁵; e non è certo casuale che nelle loro grandi scelte di committenza (a Cesano come a Novara, a Seveso come all'Isola Bella) ritroviamo sempre gli stessi artisti, oltre che gli stessi architetti a partire da quei Giuseppe Quadrio, Giovanni Battista Paggi e Francesco Castelli che in questi anni dominano la fabbrica alessandrina. Il grande ciclo diviene così la testimonianza più completa della visione che della chiesa si aveva nell'ultimo quarto del Seicento: un luogo dove la tradizione barnabita, l'inserimento in un contesto didattico, l'aggiornamento teologico, la scelta classicista, l'appartenenza a una precisa cultura romanista per scelta e per identificazione trovavano la loro più articolata e compiuta sintesi iconografica e figurativa.

²⁵ Per l'ampia bibliografia storica (in specie di Álvarez Ossario Alvariño e Signorotto) e storico-artistica (in specie dello scrivente) sull'argomento rinvio all'elenco sistematico nel mio *Palazzo Besozzi Casati di Cologno: iconologia di una grande dimora barocca*, Cologno Monzese, 2003, in corso di stampa.

