

Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Band: 41 (1984)

Heft: 2: La Suisse dans le paysage artistique : le problème méthodologique
de la géographie artistique = Die Schweiz als Kunstlandschaft :
Kunstgeographie als fachspezifisches Problem

Artikel: Cultura e arte delle genti cisalpine

Autor: Gilardoni, Virgilio

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-168390>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 15.10.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Cultura e arte delle genti cisalpine

di VIRGILIO GILARDONI

L'argomento di questa breve relazione è vastissimo e, a ben riflettere, assai ambizioso. In parte, è stato trattato in varie pubblicazioni d'arte, di vita e di costume di interesse locale e regionale degli anni scorsi; ma in gran parte è un terreno quasi vergine, ancora da esplorare, sia in molte sue stratificazioni archeologiche locali, sia nelle sue strutture culturali interregionali e nel volume stesso dei suoi effettivi spazi culturali.

L'impresa iniziata nel 1967 di un inventario critico delle «*arti e dei monumenti della Lombardia prealpina*» si fermò, per mancanza di sovvenzioni, all'edizione di due soli volumi (*Il Romanico II*, 1967, e *Arti e tradizioni popolari*, 1973)¹. Non fu possibile ottenere aiuti dalla Svizzera per un catalogo che interessava gran parte dell'Alta Italia; analogamente dall'Italia, non si ottennero sovvenzioni per un'opera che veniva stampata in Svizzera, ossia nel Ticino. Succedono questi fatti assurdi. In realtà, però, le sovvenzioni si sarebbero forse potute ottenere frequentando con infinita pazienza le sale dei conciliaboli delle supercommissioni «italo-svizzere», lustrando scarpe e medaglie di onorevoli e ministri. Ma si sarebbe persa la dignità di scrivere, proprio quella «controstoria» che, sola, permette di accedere veramente alle «zone sommerse» della cultura cisalpina.

Nel cuore della quale è geograficamente situato il Canton Ticino (o, meglio, la Svizzera Italiana) mentre i polmoni di quella cultura (specialmente per gli aspetti che segnaleremo) sono le valli alpine e i monti delle prealpi lombarde, a destra e a sinistra della regione propriamente «lepontina». Ma lo sguardo potrebbe e dovrebbe estendersi ai due estremi dell'arco cisalpino fino alle aree culturali liguri e venete.

Se rimaniamo nella zona centrale lombarda, dal Sempione al Resia, troviamo materiali di alto interesse artistico finora relegato nelle scatole dei fondi archeologici fra migliaia di pezzi della cultura materiale (dalla preistoria alla romanità) o nelle raccolte etnografiche di piccoli musei di provincia (decorazioni simboliche, segni apotropaici, figurazioni di idoli su strumenti e oggetti d'uso dall'età altomedievale a quella del romanico).

Non sembra che si sia mai pensato di guardare a questi pezzi di archeologia antica o medievale con occhio e curiosità diversa da quella «etnografica»: ossia con la sensibilità del critico e dello storico dell'arte (e sottolineerei l'indispensabile precedenza dell'intervento del «critico» ad aprire la strada allo «storico» spesso fermo tuttora alle vecchie categorie aristocratiche ed elitarie dei «valori estetici» tradizionali).

Se da questi strati più profondi (preistorici e altomedievali) si sale al romanico, e quindi all'età della prima grande stagione romanica dei Lombardi (che erano di queste terre cisalpine e particolarmente della regione dei Laghi) ci si rende conto di un fenomeno, nell'operare artistico, assai simile a quello rilevato dal RIEGL e da tanti

studiosi nell'arte romana del «tardo impero»: quello della «contaminazione barbarica» con tutti i suoi caratteristici aspetti di involuzione del gusto classico dei conquistatori e di rivolgimento, per usare un linguaggio ormai di moda, nella storia della «mentalità» a livello di dominatori e di dominati, di «civilizzati» e di «barbari».

Una donna molto intelligente e sensibile, FERNANDA WITTEGNS, direttrice allora del museo di Brera, si era stupita già più di trent'anni fa della vivacità delle correnti «rusticane» (o più generalmente «popolari») nella scultura del romanico prealpino di cui aveva potuto ammirare alcune fotografie scattate appunto nel Ticino negli anni della guerra.

Chi le aveva scattate era un giovane storico dell'arte «impuro» che aveva avuto la ventura di frugare anni prima fra i materiali delle raccolte archeologiche dei musei parigini e specialmente del Musée de l'homme alla ricerca di documenti d'arte visiva delle età preistoriche e, in età storica, delle popolazioni primitive dei continenti extraeuropei.

L'ipotesi di ricerca non voleva essere un puro e semplice ritorno agli itinerari rousseauiani di una riscoperta del buon selvaggio, ma qualcosa di più complesso, come la ricognizione del bisogno fondamentale di invenzione fantastica dell'uomo primitivo di tutti i tempi e luoghi.

Un fenomeno dunque che voleva essere indagato nei documenti definiti fino ad allora «etnografici»: dei primitivi del Terzo mondo come del nostro mondo. Per cui il problema di una ridefinizione dei concetti dell'«arte popolare» delle culture alpine, come di quelle contadine delle pianure o, per altri versi, delle plebi urbane e poi del proletariato si riproponeva con forza alla storia dell'arte preceduta, in questo, dalla sensibilità degli artisti delle avanguardie europee che per conto proprio avevano scoperto assai prima dei dotti il mondo fantastico dei «primitivi» in tutte le sue espressioni: dalla danza, dalla musica e dalla «poesia popolare» (recuperate fin dal rinascimento e dall'età romantica) ai linguaggi delle arti visive della scultura e della pittura².

Enormi passi si sono fatti in questo ultimo mezzo secolo nell'esplorazione degli abissi della mente umana sia dalle scienze dell'uomo – psicologia individuale e sociale, antropologia culturale, etnologia, studio di modelli mentali, individuali e collettivi, linguistica strutturale e non, indagine degli archetipi e dei miti, ecc. – che dalle scienze «naturali», dalla biologia genetica alla neurologia storica e per certi aspetti «generativa» che, in vario modo, ripropongono alla storia il problema dell'uomo se non metastorico almeno «extrastorico», e del suo respiro intellettuale profondo che va ben al di là delle formule di moda (perché adattabili alle esigenze anche dell'industria culturale dei mezzi d'informazione di massa) del tempo della chiesa e del mercante.

La storia dell'arte è certamente in ritardo, e non ha invero parti di protagonista in questo campo di ricerche se si escludono geniali esplorazioni in ben delimitati settori. Sono rare le rivisitazioni panoramiche di ampio respiro culturale quali quelle di un MALRAUX, di un BIANCHI BANDINELLI; o particolarmente pregnanti di attualità, di un GIULIO CARLO ARGAN. Si potrebbe citare quella di ROBERT HUGHES (Lo «shock» dell'arte moderna), il critico del «Times» che ha rielaborato in un libro l'esposizione fatta per la BBC sulle poetiche d'avanguardia.

È la seconda volta che ricorro al termine di «avanguardia» in queste parole di introduzione o di avvicinamento al tema della cultura e dell'arte delle genti cisalpine; intendendo con «avanguardia» non solo i movimenti artistici di rottura delle abitudini mentali ed estetiche – gli impressionisti che scoprono le stampe giapponesi, i simbolisti e poi i surrealisti che s'avvedono delle arti popolari, Dubuffet che s'innamora (1947) de l'art brut, ecc. – ma tutte le fratture critiche del pensiero e della coscienza dell'uomo moderno (le varie «epistemologie») nei vari campi dalla storia alla psicologia, dall'antropologia alla semiologia ecc.

Ora, se è relativamente facile a un poeta, a un pittore, ossia all'artista in grado di operare da sé, con mezzi individuali, rotture d'avanguardia, come può fare lo storico (sia dell'arte, che dei costumi, delle tradizioni) ad attingere ai materiali autentici delle

culture popolari sommerse da secoli di livellamento culturale e religioso, e infine scolastico, dei paesi che consideriamo «civili»?

Deve diventare archeologo «in proprio», ossia per proprio conto, di millenni di cultura locale e regionale sommersa due volte; prima dalle distruzioni operate dal tempo (che ha cancellato millenni di culture orali, gestuali, musicali ecc.) e poi dalle censure, dalle deformazioni, dalle falsificazioni delle culture egemoniche vincenti dei centri borghigiani o cittadini. Deve saper ricostruire, novello CUVIER, da minuti frammenti fossili, le misure degli spazi culturali della civiltà rusticana.

Il lavoro è immenso, dovendo far fronte non tanto alla relativa rarità dei materiali rimasti (intendo dei materiali di alta qualità artistica), ma al lavoro deprimente e sconcertante di revisione critica della letteratura «etnografica» locale sia di tipo «accademico» conformistico e quindi in fondo inintelligente, sia di tipo sentimentale-letterario che ho chiamato del «meretricio intellettuale» dell'età del turismo ieri ferroviario, oggi automobilistico³.

I fossili dell'arte e della cultura rusticana cisalpina raccolti nelle campagne di ricerche degli anni quaranta disputandoli alla sistematica spogliazione degli «antiquari» che percorrevano impunemente le valli e le montagne dell'arco prealpino lombardo (e che nel Ticino avevano i maggiori centri di raccolta e di rivendita) hanno imposto allo studioso il problema delle interferenze e delle contaminazioni culturali nel campo degli studi etnoantropologici della Lombardia prealpina.

La definizione di microregioni culturali di base leggibili attraverso la storia delle comunità medioevali di tipo agro-pastorale nelle valli, di tipo signorile, laico o religioso, in altre circoscrizioni, ha permesso di disegnare alcune mappe storiche delle interferenze culturali dove, contrariamente a quanto si riscontrava nella pianura, il rapporto fra cultura aristocratica e cultura rusticana non poteva più essere recepito nelle vecchie forme semplificatrici di un contrasto tra vecchio e nuovo, tradizione e progresso, superstizione e civiltà, folclore e arte. Il valore espressivo di alcuni pezzi che erano relegati da sempre nei magazzini dei musei etnografici esige forme di studio di rigore filologico nuovo, non dissimili da quelli applicati ai «testi» illustri dell'arte e della poesia.

Nè uno storico dell'arte poteva disconoscere in essi i valori formali dell'invenzione personale al di là del clima collettivo del «gusto» o della «mentalità» popolare in cui si inserivano. La «parole», insomma, prendeva il sopravvento sulla «langue»: e bisognava tornare a parlare di «arte» e non di «etnografia».

Già abbiamo accennato altrove che queste opere, questi testi di poesia visiva «popolare», meriterebbero di essere riesaminati in un'ottica critica nuova. La quale potrebbe anche essere suggerita dal riesame – che oggi in questo campo ci sembra quanto mai necessario – delle posizioni del Croce sulla «poesia popolare» (in *Poesia popolare e poesia d'arte*, 1929) e di quelle di JAKOBSON (con P. BOGATYRIËV, *Il folclore come forma di creazione autonoma*, 1929)⁴.

Ora, nella mappa dell'inventiva popolare (specialmente nella scultura (fig. 1 e 2), ma anche, per quanto possiamo arguire, nella poesia, nella musica, nella comunicazione mimica, ecc.) che lentamente si riesce a ricostruire per la regione cisalpina, si constata che il nerbo della cultura rusticana non si contrappone a quella aristocratica tanto per «forza della tradizione», ma per il vigore di ispirazioni suggerite da particolari rapporti dell'uomo e del suo lavoro con una particolare «natura» ambientale. La tradizione sopravvive in quanto



Fig. 1 Fontana votiva di Santa Lucia, proveniente dalla Valle Capriasca, 1770. Deposito del Museo delle Arti e delle Tradizioni popolari, Bellinzona.



Fig. 2 Crocifisso, proveniente da Intragna (metà del Sec. XIX?) Deposito del Museo delle Arti e delle Tradizioni popolari, Bellinzona.

memoria di esperienze tradite, corrispondenti al bisogno culturale del momento, non in quanto culto del passato. E così le espressioni di «paganità» di cerimonie, usi, costumi, sono generalmente manifestazioni di un senso sacrale magico della natura che solo molto lentamente, e mai del tutto, la penetrazione cattolica è riuscita a spegnere.

Nè stupisce che noi attribuiamo oggi – rieducati al senso delle arti primitive dalle correnti di gusto delle avanguardie artistiche contemporanee – un relativo maggior valore «umano» alle arti rustiche (quando tali siano, e non manifestazioni degradate di folklore

indotto, di tipo turistico) che non a tanti riflessi provinciali proiettati dalle arti cittadine nelle valli e nelle campagne.

Tra i due poli creativi – della cultura rusticana di tipo agropastorale e della cultura cittadina di tipo signorile o chiesastico – si svolge il ruolo mediatore della cultura borghigiana, molto vivace in queste terre per le sue espressioni artigianali. Essa non perde mai il contatto con le forze vive e ispiratrici dell'arte rusticana come chiaramente rivelano i lavori delle botteghe dei lapicidi, dei mastri da muro, dei fabbri, dei legnamari, dei ramai, degli intagliatori: il nostro artigianato di valle o di borgo rivela un senso vivo della materia lavorata che generalmente si perde nelle «arti minori» delle botteghe cittadine. È il senso «sacro» dei materiali proprio della cultura agropastorale.

Ed è qui che dovrebbe agganciarsi un discorso nuovo sulle maestranze lombarde della emigrazione artistica dell'età romanica (dalla Spagna alla Bretagna e all'Inghilterra dell'età di Anselmo d'Aosta e di Guglielmo da Volpiano). Delle maestranze dette «comacine» perchè prevalentemente delle estese aree della diocesi di Como, ossia della regione dei laghi e delle relative valli ma che parrebbe storicamente più giusto dire dei commacini com'erano definite già nelle leggi longobarde.

La schedatura, negli anni scorsi, di migliaia di nomi nuovi conferma la prevalenza lombarda di questi artefici vaganti e la loro origine dai villaggi e dai casolari delle colline e delle montagne della regione cisalpina. Moltissimi di loro hanno imparato già da bambini a intagliare legni e pietre con i segni «magici» di «fasnato» dei pastori e le tecniche diverse della costruzione dei muri a secco delle stalle e delle case rustiche. In un modo o nell'altro, quasi tutti questi grandi lombardi venivano dalla gavetta; ed è importante non dimenticarlo.

Per cui, alcuni anni fa, quando si stava per celebrare il Borromini, ci venne di dire, a un convegno di studi molto accademico e «ancien style»: ma cercate di scoprire, nel Borromini, anche l'accento dialettale della sua terra: troverete qualche idea nuova per capire certi aspetti minori e inediti anche del barocco! Quante domande del genere dovremmo porci a proposito dei maggiori dei nostri artisti, o almeno di quelli le cui radici rustiche non si spensero tutte o del tutto nelle loro nuove patrie cittadine! Penso ad alcuni grandi maestri anonimi del romanico lombardo, ad alcuni frescanti del gotico (per certe scene, al Maestro di S. Maria di Ascona, ai fratelli de Veris di Campione e alle botteghe itineranti di alcuni affrescatori del Quattro e del primo Cinquecento), al genio negromantico del Serodine, all'ispirazione di sottile vena ereticale di alcune tele di polemica religiosa di Filippo Franzoni prima del suo periodo «astrale» di ascesi lirica.

Un lavoro di ricerca per generazioni di studiosi, se ce ne saranno, «d'avanguardia» anche morale e politica; se non si arriverà troppo tardi a salvare qualche pezzetto ancora autentico della personalità culturale di questa magnifica terra cisalpina.

NOTE

¹ VIRGILIO GILARDONI, *Il Romanico II*, Catalogo dei monumenti nella Repubblica e Cantone Ticino, coll. «Arte e Monumenti della Lombardia prealpina» vol. III, Bellinzona (La Vesconta) 1967, 753 pp. 78 tav. f. t. e 149 ill. – GIOVANNI TASSONI, *Arti e tradizioni popolari III*, Le inchieste

napoleoniche sui costumi e le tradizioni nel Regno italico (con appendice: Cantone del Ticino), Bellinzona (La Vesconta) 1973, 565 pp. 200 tav. f. t.

- 2 Rinvio alla documentazione prodotta in *Naissance de l'art*, Lausanne 1948; nel catalogo della mostra locarnese delle *Arti e tradizioni popolari del Ticino*, Locarno 1954; nello studio condotto con TITA CARLONI su *L'ideazione e le vicende del museo dell'arte e delle tradizioni popolari del Ticino*, in: Archivio Storico Ticinese 32, Bellinzona 1967; recentemente in *Le dimensioni individuali del sacro nell'arte rustica delle genti cisalpine*, in: Archivio Storico Ticinese 90, 1982; e in *Alto Verbano II*, della coll. «I Monumenti d'arte e di storia del Cantone Ticino», Basilea 1983.
- 3 Cfr. *Le immagini folcloriche del «popolo allegro» nella prima età del turismo ferroviario*, in: Archivio Storico Ticinese 88, 1981.
- 4 Cfr. *Le dimensioni individuali* (cf. ann. 2).

PROVENIENZA DELLE FOTOGRAFIE

Fig. 1, 2: Autore.