

Rivista dell'Istituto per la Storia

DELL'ARTE LOMBARDA



Rivista dell'Istituto per la Storia DELL'ARTE LOMBARDA

Rivista quadrimestrale

Numero 45 - 2025

I.S.A.L. Rivista per le Arti, l'Architettura, il Paesaggio e la Fotografia

Direttore responsabile

Maria Antonietta Crippa

Direttore operativo

Ferdinando Zanzottera

Comitato scientifico

Vanessa Borges Brasileiro, Professore di Storia dell'Architettura e Preside della Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais/UFMG di Belo Horizonte (Brasile)

Simonetta Coppa, già Direttore Ufficio Restauri della Soprintendenza per i beni Storici, Artistici ed Etno-antropologici di Milano e Vicedirettore della Pinacoteca di Brera

Maria Antonietta Crippa, già Professore di Storia dell'Architettura del Politecnico di Milano

Elena Pontiggia, Professore di Storia dell'Arte Contemporanea dell'Accademia di Brera di Milano

Piero Spagnesi, Professore di Storia dell'Architettura dell'Università "La Sapienza" di Roma

Ferdinando Zanzottera, Professore di Storia dell'Architettura del Politecnico di Milano

Redazione

Gloria Chiappani, Antonella Demauro ed Emilio Maraschini

Referenti storici esteri

Mario Carpo, Professor at the Georgia Institute of Technology and Vincent Scully Visiting Professor in Architectural History at the Yale School of Architecture

José Chacon, Professore dell'Universidad de Los Andes a Mérida, Venezuela

Alfio Conti, Professore dell'Università Federale del Minas Gerais, Brasile

Magdalena de Lapuerta Montoya, Profesor titular Interino dell'Universidad Complutense de Madrid, Spagna

Struttura dell'Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda

Presidente: Nicoletta Scherillo

Direttore scientifico: Maria Antonietta Crippa

Coordinatore generale: Ferdinando Zanzottera

Progetto grafico

Ferdinando Zanzottera

Stampa

Mascarini Giulia - Calcinato (Bs)

Crediti fotografici

Fototeca ISAL, Fondo corrente, fotografia di: BAMSPPhoto Rodella: pp. 78-79; Pietro Barna: pp. 112, 113, 115 e 117; Luca Tosi: pp. 81, 84, 85 e 86; Adele Simioli: pp. 82 e 83; L. Viganò: 76 e 77.

Fototeca ISAL, Fondo Prov.: p. 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94-95, 96, 97, 98, 99, 100, 102, 103, 104-105, 106, 107 e 108.

Immagini tratte dalla rete previa licenza: Creative Commons Attribuzione 3.0 Unported (<https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/deed.en>): pp. 62, 63 e 65 ds.

Archivio privato eredi Teresa Terragni: pp. 126 e 127.

Collezione dell'autore: p. 48.

Disegni di: Heraldo Tadeu Laranjo Mendonça: pp. 26-27 e 28-29.

Fotografie di: Juan Andrade: pp. 17, 18, 19, 20, 22, 23 e 30; BAMSPPhoto Rodella: pp. 120, 121, 122, 123, 124 e 125; Sergio Barbosa de Salles Coelho: pp. 9, 10, 13 e 14; Daniele Bonelli: p. 65 sn; Alfio Conti: pp. 49, 50, 51, 53, 54, 55, 56-57 e 59; Gabriel Fekete: pp. 66, 67, 68, 69, 71, 72, 73 e 128; Ferdinando Zanzottera: pp. 16, 21, 24, 25, 33, 34, 38, 39, 40, 41, 42, 45 e 64.

In copertina: Gabriel David Fekete, Beato Guglielmo da Fenoglio, studio preparatorio della scultura in terracotta patinata (2023) dedicata al monaco converso certosino piemontese dell'XI secolo. Dal mese di novembre 2025 la scultura verrà esposta permanentemente all'interno della chiesa della Certosa di Milano (Garegnano).

Autorizzazione del Tribunale di Milano n. 616 del 19/11/2010 © ISAL (Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda) Palazzo Arese Jacini, Pza Arese, 12 - 20811 Cesano Maderno. Nessuna parte della rivista può essere duplicata, riprodotta, o trasmessa in qualsiasi forma e mezzo (elettronico, digitale, analogico, meccanico o altro) senza l'autorizzazione esplicita dell'ISAL. Giudizi, opinioni e notizie riportati nei saggi impegnano soltanto gli autori.

Rivista dell'Istituto per la Storia DELL'ARTE LOMBARDA - Abbonamenti

Abbonamento alla "Rivista dell'Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda": Italia € 120,00; Estero € 180,00. Servizio Abbonamenti Italia: info@istitutoartelombarda.it. I pagamenti possono essere effettuati tramite: assegno bonifico bancario presso Banca Intesa Sanpaolo (filiale accentrata Terzo Settore - IBAN: IT83S0306909606100000003538 BIC: BCITITMM, intestato a Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda, p.za Arese, 12 - 20811 Cesano Maderno MB).

Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda - Quote sociali annuali: Ordinario Italia (senza rivista) € 50,00; Ordinario studente Italia (senza rivista) € 26,00; Ordinario Estero (senza rivista) € 90,00; Ordinario studente Estero (senza rivista) € 66,00; Sostenitore Italia € 140,00 (con rivista); Benemerito € 540,00 (con rivista e tutte le pubblicazioni ISAL); Capoluoghi di provincia, Province e Comunità Montane € 520,00 (con rivista); Comune con più di 10.000 abitanti € 310,00 (con rivista); Comune con meno di 10.000 abitanti € 200,00 (con abbonamento alla rivista). Le iscrizioni si ricevono direttamente presso la sede dell'ISAL, tramite bonifico bancario presso Banca Intesa Sanpaolo (filiale accentrata Terzo Settore - IBAN: IT83S0306909606100000003538 BIC: BCITITMM, intestato a Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda, p.za Arese, 12 - 20811 Cesano Maderno MB).

La *Rivista dell'Istituto per la Storia dell'ARTE LOMBARDA* accoglie contributi di studiosi italiani ed esteri che vogliano inviare i loro saggi e contributi scientifici alla redazione. Quest'ultima provvederà a consegnarli al Comitato scientifico e al Direttore Responsabile che ne decideranno l'ammissibilità alla procedura di referaggio. Gli articoli proposti alla Rivista dell'Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda sono infatti sottoposti ad una valutazione di referaggio in forma anonima da parte di docenti universitari o da specialisti del settore che, attraverso un apposito questionario, esprimono un loro giudizio sull'originalità e la rilevanza del contributo, sull'interesse degli argomenti trattati per la comunità scientifica e per i lettori della rivista, sulla coerenza del pensiero scientifico espresso nell'articolo e sul grado di aggiornamento delle fonti citate. I dattiloscritti inviati alla *Rivista dell'Istituto per la Storia dell'ARTE LOMBARDA* devono essere conformi alle norme redazionali proprie della rivista e, qualora venissero recapitati all'Istituto tramite posta ordinaria, non saranno restituiti agli autori. Salvo differenti accordi i testi devono essere consegnati dotati di adeguato apparato iconografico i cui eventuali diritti si intendono assolti direttamente dagli autori.

Per ulteriori delucidazioni sulle forme di collaborazione con la rivista si rimanda al sito dell'Istituto: www.rivistaisal.org.

Indice

- Pagina 5 **Editoriale**
FERDINANDO ZANZOTTERA
- Prospettive**
- Pagina 7 **Carta Italo-Brasiliana per la Conservazione e la Valorizzazione dell'Architettura e del Paesaggio, intesi come Bene Culturale**
FRANCESCA ALBANI, GLAUCIA NOLASCO DE ALMEIDA MELLO, AYRTON HUGO ANDRADE, VANESSA BORGES BRASILEIRO, CLAUDIO CHESI, ALFIO CONTI, WALTER INCERTI, FELICE NENNA, LEONARDO DE ARAÚJO PEREIRA, MÁRIO LUCIO PEREIRA JUNIOR, EMANUELA PRATICÓ, PEDRO MENDES DA ROCHA, FERDINANDO ZANZOTTERA
- Pagina 11 **Carta Ítalo-brasileira para a Conservação e a Valorização da Arquitetura e da Paisagem, entendidas como Bem Cultural**
FRANCESCA ALBANI, GLAUCIA NOLASCO DE ALMEIDA MELLO, AYRTON HUGO ANDRADE, VANESSA BORGES BRASILEIRO, CLAUDIO CHESI, ALFIO CONTI, WALTER INCERTI, FELICE NENNA, LEONARDO DE ARAÚJO PEREIRA, MÁRIO LUCIO PEREIRA JUNIOR, EMANUELA PRATICÓ, PEDRO MENDES DA ROCHA, FERDINANDO ZANZOTTERA
- Nodo tematico**
- Pagina 15 **Oliveira (Minas Gerais, Brasile) entre história e arquitetura: reflexões sobre a proteção e conservação do patrimônio cultural**
HERALDO TADEU LARANJO MENDONÇA
- Pagina 31 **Educação antirracista em espaços museais: a experiência do Museu do escravo de Belo Vale (Minas Gerais, Brasile)**
GRASIELE REGINA RIBEIRO, SIMONE FERREIRA LUCAS
- Pagina 47 **Verso un Museo Diffuso del Paesaggio: il caso della Rota Capitão Senra (Minas Gerais, Brasile)**
ALFIO CONTI
- Contributi**
- Pagina 61 **Scultura e silenzio: il Beato Guglielmo da Fenoglio, la Certosa di Milano e Gabriel David Fekete**
FERDINANDO ZANZOTTERA
- Pagina 75 **Le ville storiche di area milanese: caratteri contestuali e architettura dei giardini**
ADELE SIMIOLI
- Rubriche**
- Pagina 87 ***Note d'archivio***
La "troppo poco nota abbazia di Cerreto" nel Corso di Restauro del prof. Carlo Perogalli al Politecnico di Milano nel 1960
FERDINANDO ZANZOTTERA
- Pagina 111 ***Tributi e ricordi***
Un tributo di ammirazione a Maria Luisa Gatti Perer: il valore dell'insegnamento della Storia dell'Arte
MARIA ANTONIETTA CRIPPA
- Pagina 119 ***Mostre ISAL***
Follia è normalità. Franco Basaglia (1924 - 1980) e gli ex ospedali psichiatrici.
GLORIA CHIAPPANI RODICHEVSKI
- Pagina 129 ***Copertine d'Arte***
Gabriel Fekete
A cura della redazione
- Profilo degli autori**
- Pagina 130 **Profilo degli autori**
A cura della redazione

Scultura e silenzio: il Beato Guglielmo da Fenoglio, la Certosa di Milano e Gabriel David Fekete

FERDINANDO ZANZOTTERA

Il saggio esplora la figura del Beato Guglielmo da Fenoglio, monaco converso certosino dell'XI-XII secolo, alla luce della nuova scultura a lui dedicata da Gabriel David Fekete per la Certosa di Milano (Garegnano). Dopo una sintesi agiografica, che ne ricostruisce la vita tra devozione ascetica, leggende popolari e culto diffuso 'ab immemorabili', l'autore analizza la tradizione iconografica che ne ha accompagnato la venerazione nel tempo. Particolare attenzione è riservata alla recente opera plastica di Fekete, che reinterpreta in chiave essenziale e contemporanea i codici figurativi certosini, rinunciando alla narrazione aneddotica in favore di una dichiarata ieraticità. La scultura, pur ispirata all'affresco seicentesco di Daniele Crespi, si collega alle matrici medievali alpine e alla tradizione plastica ungherese della famiglia Fekete, in un dialogo tra memoria spirituale e rigore formale. La zampa della mula, suo attributo distintivo, non è più semplice simbolo miracoloso, ma sigillo di una resistenza interiore che riflette l'essenza del monachesimo certosino: il silenzio come soglia escatologica. L'opera si configura così come un omaggio colto e una riscrittura plastica, capace di coniugare spiritualità, arte e identità in una nuova icona della monastica dei conversi certosini.

Sculpture and silence: Blessed Guglielmo da Fenoglio, the Charterhouse of Milan, and Gabriel David Fekete

This essay explores the figure of Blessed Guglielmo da Fenoglio, a Carthusian lay brother of the 11th-12th centuries, in light of the new sculpture dedicated to him by Gabriel David Fekete for the Charterhouse of Milan. Following a hagiographic summary that reconstructs his life between ascetic devotion, popular legends, and a time-honoured cultus ab immemorabili, the article analyzes the iconographic tradition that has accompanied his veneration over the centuries. Special attention is given to Fekete's recent sculptural work, which reinterprets Carthusian visual codes in an essential and contemporary language, abandoning anecdotal narrative in favour of deliberate hieraticism. Though inspired by Daniele Crespi's 17th-century fresco, the sculpture connects with Alpine medieval models and the Hungarian sculptural tradition of the Fekete family, creating a dialogue between spiritual memory and formal rigour. The mule's hoof, his distinctive attribute, is no longer a mere miraculous symbol, but becomes a seal of inner resistance that reflects the essence of Carthusian monasticism: silence as an eschatological threshold. The artwork thus stands as both a cultured homage and a spiritual rewriting, capable of uniting spirituality, art, and identity into a new icon of Carthusian lay sanctity.

Monaco converso certosino che gode ancora oggi di una particolare venerazione, non solo all'interno dell'Ordine, il Beato Guglielmo da Fenoglio presenta numerosi elementi storiografici ancora pienamente da indagare e precisare. Sia la data della sua nascita che il cognome sono infatti oggetto di ricostruzioni basate su tradizioni locali e fonti agiografiche posteriori e non su documentazione coeva.

La prudenza filologica impone dunque di considerare tali elementi come plausibili ma non certi, utili soprattutto per la narrazione devozionale e identitaria della figura del Beato. La data di nascita è per tradizione indicata intorno al 1065, ricavandola indirettamente dal calcolo retrospettivo sulla base della data di morte (1120) e della sua presunta età (circa 55 anni) al momento del decesso¹. Anche il nome "Fenoglio" attribuito a Guglielmo, rappresenta un dato ricostruito a posteriori e non un cognome nel senso moderno del termine.

Il toponimo "Fenoglio" (o "Fenoliis") indica una località collinare nei pressi di Borgoratto di Garesio (Cuneo), identificata come luogo di origine della famiglia del Beato.

Il nome completo, "Guglielmo de Fenoliis", compare in alcune fonti latine più tarde, in cui il termine "de" non designa un cognome ereditario, ma una provenienza geografica².

Altro elemento avvolto nella tradizione è l'attribuzione alla madre del Beato del cognome "Cagna", suggerita da

una leggenda locale secondo cui un cagnolino avrebbe accompagnato il piccolo Guglielmo nelle sue preghiere nei boschi. Secondo un'altra leggenda, invece, quando era in fasce, Guglielmo sarebbe stato abbandonato dal padre nei boschi di Casotto venendo poi nutrito da una «cagna», che lo allevò insieme ai suoi cuccioli. Trovato successivamente da alcuni eremiti della zona, sarebbe stato da loro cresciuto ed indirizzato alla vita ascetica. In entrambi i casi si tratta di leggende e ricostruzioni narrative tarde che tuttavia collocano la sua famiglia all'interno del tessuto montano piemontese di modesta condizione economica.

La sua esistenza fu contraddistinta fin da giovane da una profonda devozione religiosa e la tradizione lo vede promotore della costruzione del campanile dell'antica chiesa di Santa Maria *in ripis*³ (oggi chiesa delle Colonie Savonesi P. Cocchi, già parrocchiale di Garesio-Borgo), realizzata per servire anche la popolazione del contado.

Intorno al ventesimo anno di età, mosso da un più elevato anelito di perfezione ascetica, Guglielmo si ritirò presso la località di Savino, nei pressi di Torre Mondovì, in un sito che ancora nel XVII secolo conservava la denominazione di *Pian dell'Eremita*⁴.

La sua vita anacoretica si svolse all'insegna della preghiera, di severe mortificazioni corporali e della contemplazione del creato, nel quale egli individuava riverberi della gloria



divina. Le fonti insistono sull'asprezza delle penitenze cui si sottoponeva, giungendo a flagellarsi e a conficcarsi chiodi nelle carni⁵, nell'ardente desiderio di riprodurre in sé le sofferenze del Cristo crocifisso.

Indotto ad abbandonare l'eremo di Torre a causa di insidiose attenzioni di una donna⁶, Guglielmo si trasferì nell'area del Casotto, già frequentata da altri anacoreti raccolti in umili romitori edificati attorno a una piccola cappella. Da tale nucleo si sviluppò progressivamente la comunità che avrebbe dato origine alla primigenia Certosa di Casotto. Secondo la tradizione, l'arrivo di San Bruno, fondatore dell'Ordine certosino, nel 1090, suggellò l'affiliazione spirituale di questa fraternità al carisma certosino: di passaggio verso Roma, Bruno si sarebbe fermato nella valle, profondamente colpito dall'austerità di vita degli eremiti e dalla singolare santità di Guglielmo, sorpreso in preghiera in uno stato di estatica contemplazione⁷.

Pur rimanendo semplice converso, Guglielmo partecipò pienamente alla vita monastica, adempiendo con zelo a tutte le mansioni che gli venivano affidate dai superiori. Nell'esercizio delle incombenze legate al sostentamento del monastero, intraprese numerosi viaggi, i quali, nel corso dei decenni, divennero materia di leggende e di narrazioni agiografiche. Proprio questo aspetto della sua biografia, lontano da ogni forma di spettacolarizzazione, rivela una spiritualità concreta e operosa, intimamente radicata nella quotidianità certosina.

Dopo la morte, avvenuta il 19 dicembre 1120 presso la Certosa di Casotto, il corpo del beato Guglielmo fu deposto senza cassa, nella nuda terra del cimitero monastico, secondo l'austera consuetudine dell'Ordine. Ritrovato incorrotto, venne successivamente collocato in un'urna posta nella *correria*, la chiesa inferiore della certosa che lo aveva visto tra i primi fondatori. Divenuto oggetto di fervida venerazione, i certosini tentarono più volte di trasferirne le spoglie per tutelare la quiete claustrale della comunità, ma - secondo la tradizione agiografica - il corpo del Beato ritornava miracolosamente alla *casa bassa*, offrendosi alla devozione dei conversi e dei fedeli. Con l'arrivo delle truppe napoleoniche e il timore di profanazioni, i certosini fecero celare le reliquie murandole all'interno del complesso monastico; da quel momento in poi esse non furono mai più ritrovate, alimentando ulteriormente la fioritura di leggende intorno alla sua figura. Il culto tributato a questo monaco certosino, infatti, affonda le proprie radici in un'antichità remota e trae origine dalla profonda venerazione, tanto popolare quanto interna all'Ordine, che si diffuse immediatamente dopo la sua morte.

Già nel 1348 si registra, quale indizio eloquente di una devozione ormai saldamente radicata nella memoria collettiva della valle, l'atto di Giovannino Garmondo, il quale destinò alla Certosa cinque libbre d'olio annue affinché fosse mantenuta perpetuamente accesa una lampada votiva presso la sua tomba⁸. Tale culto, ben lungi dal rimanere confinato entro le mura claustrali, si irradiò fra le popolazioni della Val Casotto e della Val Tanaro, che riconoscevano nel Beato un potente intercessore, particolarmente invocato nei frangenti di calamità naturali⁹.

Con il tempo, il culto si allargò oltre i confini locali,



Nella pagina precedente: Bernardino Campi, Sant'Ugo Vescovo di Lincoln e il Beato Guglielmo da Fenoglio, 1576, Pinacoteca del Castello Sforzesco di Milano. Sopra: Vermiglio Giuseppe (bottega), Beato Guglielmo da Fenoglio, prima metà sec. XVII, Certosa di Pavia. Particolare del monaco in preghiera.

come attesta la diffusione iconografica della sua immagine presente in numerose certose italiane, tra cui quelle di Napoli, Pavia e Firenze, ed europee, trovando raffigurazioni nelle certose francesi, inglesi, jugoslave e spagnole. L'estensione, sia iconografica sia agiografica, di tale culto corrobora la tesi di una devozione mai interrotta, al punto da potersi definire, secondo la formula canonica, *ab immemorabili*, che designa quei culti riconosciuti come legittimi per la loro antichità e per la loro pratica costante e non contestata.

Il riconoscimento ufficiale da parte dell'autorità ecclesiastica, tuttavia, giunse solo nel XIX secolo, allorché la Santa Sede, nel clima spirituale e restaurativo dell'epoca, promosse una sistematica riorganizzazione dei culti locali. In tale contesto, Papa Pio I sancì solennemente il culto del Beato Guglielmo Fenoglio con decreto del 9 marzo 1860, autorizzandone la venerazione liturgica nell'Ordine Certosino e nel Comune di Garessio, che fin dal Medioevo lo aveva eletto a suo patrono. Tale atto pontificio, tuttavia, non costituì una canonizzazione vera e propria, bensì un riconoscimento formale di un culto preesistente: prassi ricorrente nella Chiesa cattolica per quelle figure oggetto di una venerazione radicata e costante, per le quali non si rendeva necessario istituire un processo





Sopra: Daniele Crespi, Beato Guglielmo da Fenoglio, affresco nella controfacciata della Certosa di Milano (Garegnano), 1629. Nella parte superiore dell'affresco il pittore inserì un cartiglio con la scritta: "B. Gulielmus conv.", ad indicare che il monaco raffigurato, il cui culto fu sancito da Papa Pio I con decreto del 9 marzo 1860, era il Beato Guglielmo da Fenoglio. Nella pagina precedente: Beato Guglielmo da Fenoglio, Certosa di Pavia, controfacciata esterna, 1473-1497. Medaglione inserito nella sua inquadratura architettonica.

canonico completo, secondo la disciplina più recente. Il caso del Beato Guglielmo costituisce, in tal senso, un esemplare *processus ex populo*, ove la continuità della memoria devozionale - attestata da lasciti, raffigurazioni, narrazioni popolari, leggende agiografiche e pratiche liturgiche - ha trovato ratifica e legittimazione formale da parte dell'autorità ecclesiastica.

Il culto del Beato proseguì e si rafforzò anche nei secoli successivi, alimentato in seno all'Ordine Certosino mediante la composizione e la diffusione di canti, litanie e testi devozionali in suo onore, come nel caso documentato della Certosa di Burgos in Spagna: ulteriore testimonianza dell'ampiezza geografica e della persistenza di tale venerazione.

La figura del Beato Guglielmo da Fenoglio ha ispirato nel tempo non solo un culto popolare spontaneo, ma anche una ricca produzione di scritti devozionali che spaziano dalla poesia narrativa e celebrativa a forme di litanie e orazioni collettive. Tali testi, spesso tramandati oralmente o ripresi in contesti religiosi e letterari locali, testimoniano una venerazione che unisce religiosità popolare, identità



Domenico Gargiulo, Monaci Certosini in adorazione della Madonna, olio su rame, terzo quarto del XVIII secolo, collezione privata. Per alcuni storici, alle spalle di San Bruno (la figura in primo piano sulla destra) sarebbe raffigurato il Beato Guglielmo da Fenoglio. L'attribuzione sarebbe dovuta alla somiglianza del suo volto a quella del Beato affrescato dallo stesso artista nel Miracolo della mula, scena da lui affrescata nella stessa certosa napoletana. L'attribuzione non è tuttavia verosimile.

territoriale e fervore certosino. Lo scritto anonimo intitolato *Il viaggio del Beato Fenoglio*, inserito nella piccola raccolta di liriche, canti funebri, elegie e leggende pubblicata da Marco Bertolini nel 1937¹⁰, costituisce una vasta composizione poetica in versi endecasillabi e quartine rimate, ispirata al linguaggio epico e popolare, in cui si narrano episodi della vita del Beato. In queste strofe, spesso di tono lirico o drammatico, Guglielmo è descritto in atteggiamenti contemplativi e devoti, immerso nel paesaggio montano e nella preghiera quotidiana:

*Fra Guglielmo Fenoglio andava, andava,
Bisbigliando preghiere a testa china,
Nella limpida luce mattutina
Che le verdi Prealpi accarezzava.
Rideva primavera e la foresta
Risonava di trilli e di garriti;
Da lontano giungevano affiacchiti
Squilli di bronzi tripudianti a festa.*

Questa apertura poetica colloca la figura del Beato in



un'atmosfera sospesa tra storia e spiritualità, facendo emergere la sua costante unione con la natura e con Dio attraverso la "preghiera sussurrata".

Pur non essendo tramandate preghiere ufficiali canoniche, il poema contiene invocazioni e suppliche che rispecchiano l'uso liturgico e processionale tipico delle devozioni locali.

Una significativa invocazione si legge nella parte in cui il protagonista, rivolgendosi a Maria, invoca la pace per le terre attraversate:

*Oh Maria, bel fior di grazia arcana,
Soccorri a questa gente sì riottosa,
Ed, iride gentil, fra lor ti posa;
I cuori ammaestra e regnavi sovrana.
Verrà tempo in cui questi figli erranti
Sapranno l'ineffabil tua bellezza
E, innamorati, deporràn l'asprezza
Per farti lor regina, tutti quanti.*

Questa preghiera mariana, pronunciata dal Beato, mostra il valore intercessorio attribuito alla figura di Guglielmo, qui proposto nei confronti della Vergine.

Il culto del Beato si esprime anche attraverso formule collettive riconducibili alla forma delle litanie, sebbene adattate a un contesto di narrazione poetica.

In particolare, nella scena in cui la comunità si rivolge al Beato durante un momento di crisi, si coglie la struttura propria delle invocazioni liturgiche:

*Item proclamo la gelosa e forte
Protezione del Vescovo sui frati;
Ingiungo, item, che vengano scovati
I sacrileghi ladri e messi a morte.*

Qui, il ripetersi della formula "Item" e la costruzione enumerativa dei decreti ecclesiastici rievoca la cadenza delle litanie medievali, nelle quali ogni invocazione riceveva una risposta rituale dalla comunità.

Nel 2024 a questo monaco del XII secolo, Gabriel David Fekete ha dedicato una scultura in terracotta patinata, con la finalità di essere collocata al pubblico culto all'interno della Certosa di Milano (Garegnano). Esposta in anteprima nella mostra "Beato Guglielmo da Fenoglio «modello del laicato certosino» e «guida dell'Ordine»"¹¹, essa si pone in una posizione di particolare interesse nel panorama della rielaborazione contemporanea dell'iconografia certosina, malgrado costituisca una dichiarata ripresa e traduzione plastica dell'affresco seicentesco dipinto nella navata della medesima chiesa da Daniele Crespi.

Nell'opera scultorea, il Beato è raffigurato in piedi, con indosso la consueta veste dei monaci conversi, una lunga barba incolta e un'espressione assorta, mentre regge nella mano destra la zampa di una mula, allusione esplicita al miracolo più noto a lui attribuito¹². Benché specularmente rispetto all'affresco, la scultura di Fekete non dissimula i richiami all'opera del pittore bustocco che concluse il suo operato nella Certosa milanese nel 1629, ma ne riprende i due principali elementi distintivi iconografici, la zampa della mula e il



Sopra: Gabriel David Fekete, Beato Guglielmo da Fenoglio, studio preparatorio dell'omonima scultura, 2023, collezione privata. Nella pagina precedente: Sopra: Gabriel David Fekete, Beato Guglielmo da Fenoglio, Certosa di Milano (Garegnano), 2024.

rosario, incrementandone il valore simbolico-spirituale, attraverso l'evidenziazione del gesto della mano del monaco che la mostra con ascetica fierezza. Se gli elementi portanti della costruzione dell'immagine sono dunque da ricercare nella tradizione agiografica di questo grande monaco certosino e nella pittura controriformista lombarda della prima metà del XVII secolo, la sua accentuata essenzialità è da porre in relazione anche alla cifra stilistica dello scultore e alla storia artistico-plastica della sua famiglia. Gabriel David Fekete, infatti, appartiene a una nobile stirpe di scultori e artisti ungherese, la cui storia è stata parzialmente segnata dai drammatici eventi che contraddistinsero l'Europa nel Novecento. A partire dal capostipite Galántai Fekete Géza (Budapest, 1906 - 1976), la famiglia Fekete ha attraversato dissoluzioni imperiali, la diaspora del popolo ebraico, guerre mondiali e l'imposizione del realismo socialista. Formatosi a Budapest sotto István Szentgyörgyi ed Ede Telcs, Géza, apprese la capacità figurativa di ritrarre l'anatomia del corpo umano con estremo rigore, unita a una forte e ricercata resa psicologica del ritratto. Talvolta quest'ultima si esprime con pacata monumentalità, impiegando un linguaggio che passò al figlio Fekete Géza Dezső (1938 - 2021) e, in parte, al nipote Gabriel David Fekete (1972). Lo stesso Géza, dal primo monumento a Bársony István (1928) ai pannelli



Gabriel David Fekete, *Beato Guglielmo da Fenoglio*, studio preparatorio dell'omonima scultura, 2023, collezione privata.

bronzei di Benczúr Gyula (1942), non rinunciò a elaborare un linguaggio in cui l'elemento portante della composizione risiedeva nell'individualità psicologica del soggetto, benché talvolta 'sottomessa' all'inevitabile retorica imposta dal regime socialista ungherese. Si tratta di un realismo che, pur rispondente all'ideologia nazionalista, custodiva la tensione a narrare la dimensione dell'uomo e del suo silenzio interiore. È questa ricerca introspettivo-psicologica che costituisce la parziale matrice dell'operare di Gabriel, espressa anche nella scultura del Beato Guglielmo da Fenoglio, che si caratterizza per l'essenzialità del plasmato, a sottolineare la dimensione ascetico-spirituale del monaco ritratto. Qui, le linee semplificate e i volumi compatti creano un'aura di ieraticità e distacco, mentre la monocromia grigia superficiale, percorsa da leggere velature, evoca la pietra antica e la scultura lignea gotica. L'immagine del Beato si colloca, a sua volta, in una ricca e straordinaria poliedricità iconografica certosina. Come ricorda padre Vincent Ferras, infatti, sono numerose le attestazioni del culto di questo monaco converso, alcune delle quali si concentrano nell'area di Gressio, Saix e Pesio, dove il Beato Guglielmo è sempre ritratto con la zampa di mula, quale suo segno tangibile e distintivo. In numerose

altre effigi locali, invece, egli è raffigurato con un bastone (es. Castres), talvolta con la mula a fianco, talvolta nell'atto benedicente. Fekete, invece, esclude ogni sfondo narrativo: rifiuta il bastone del monaco viandante, elimina la figura dell'animale intero e ne trattiene solo la zampa come elemento squisitamente simbolico. In questo modo la postura del corpo e la mimica facciale sono assolutizzate: la mano che stringe la zampa non è più 'gesto teatrale' parte di una narrazione storico-agiografica, ma diviene "sigillo di un'identità spirituale"¹³.

Il rosario trattenuto nella mano sinistra nell'opera di Fekete introduce una nota devozionale che acuisce la dimensione contemplativa e penitente del Beato Guglielmo, mentre la postura statica rimanda ai modelli figurativi diffusi nella statuaria certosina tra XVI e XVII secolo, ma riletti dall'artista in chiave sobria e contemporanea. Per lui questa sottrazione di segni ambientali non è un espediente moderno, ma costituisce un richiamo alla cifra stilistica familiare, anch'essa quasi inconscia. Nella produzione tardiva di Géza, la monumentalità politica lasciò infatti spazio a figure più raccolte, come la *Donna seduta* (1966) e la *Ragazza con conchiglia* (1966), opere nelle quali sembra



Gabriel David Fekete, *Beato Guglielmo da Fenoglio*, studio preparatorio dell'omonima scultura, 2023, collezione privata.

quasi raggelare il tempo; la superficie si spoglia di ogni decorazione superflua, come a trattenere un segreto di pietra¹⁴. Se è dunque vero che le varianti iconografiche del Beato tra Piemonte e Delfinato raccontano un monaco figurativamente oscillante tra due poli (l'immagine del converso umile inginocchiato accanto all'animale, e quella del santo ieratico, con il volto fisso e la zampa sollevata verso l'alto), Fekete aderisce pienamente alla linea narrativa più severa, rifiutando la posa aneddotica, che tuttavia è presente in alcuni suoi bozzetti preparatori. Attraverso di essi, infatti, egli esprime soluzioni iconografiche assai eterogenee, giungendo a raffigurare il Beato seduto, con la veste rialzata fin sopra alle ginocchia. In parallelo, dunque, questa nuova opera plastica non solo dialoga con l'affresco crespiano, ma discorre anche con le matrici figurative medievali della Savoia e del Delfinato, dove la scuola lignea gotica del XV secolo fissò un canone di frontalità e di silenzio. I polittici delle valli di Lanzo e di Susa, le raffigurazioni nella Certosa di Pesio e nella Grande Chartreuse costituiscono altri riferimenti, in cui il monaco certosino è raffigurato privo di slanci narrativi, fisso e immobile, avvolto dal candido panno delle vesti, che

'assorbono' ogni 'vibrazione' del mondo. Barnoud, d'altro canto, nel suo studio *"La Grande Chartreuse. Histoire et vie monastique"*, afferma: "Les cloîtres des morts ne sont pas des narrations sculptées mais des veilles de pierre. Ils sont là, immobiles, silencieux, comme les moines qui les ont traversés"¹⁵. La postura del Beato scolpito da Fekete sembra dunque obbedire a questa stessa legge di quiete. Il confronto iconografico si fa così più ampio: non solo l'affresco di Garegnano, ma un'intera geografia di segni che, dai chiostrini alpini, si riversa nel modellato plastico contemporaneo. Gabriel, come Géza prima di lui, in quest'opera plasma la materia per lasciarla muta, ma non silente. Mentre il primo ha posto queste accentuazioni nell'ideazione di alcuni monumenti civili, l'erede volge ora questo silenzio alla meditazione: la scultura non racconta un Beato 'contadino' e 'valligiano', ma un asceta e un uomo già oltre il confine della parola.

È noto come in alcune vallate piemontesi e in area occitana, la zampa della mula veniva interpretata come simbolo di umiltà contadina, trasformandola in una sorta di "trofeo pastorale"¹⁶. Nella 'lettura' di Fekete, invece, questo attributo diventa un "sigillo di resistenza spirituale": non è l'aneddoto

miracoloso a dominare, ma la “verticalità di un gesto” che spezza il flusso narrativo e ne ‘congela’ l’immagine.

Fekete, dunque, conferma la scelta di una sottrazione di ogni dettaglio ambientale, restituendo una figura monolitica, sospesa in una dimensione atemporale, che accentua ulteriormente la tensione interiore e la forza simbolica del soggetto rappresentato. A confermarne l’ortodossia dell’impianto, anche le raffigurazioni votive di Saint-Sulpice e Saint-Affrique, dove il Beato compare tra altri monaci certosini in atteggiamento di preghiera muta, con lo sguardo abbassato o rivolto all’infinito. In queste varianti regionali, la postura cambia, ma il valore simbolico non muta: la veste chiude, la barba contestualizza, la zampa della mula diventa segno identitario. Parafrasando gli scritti del monaco Ferras, si può affermare che il Beato Guglielmo non è un eroe ma un ‘semplice’ monaco orante, vivo testimone della condizione di un silenzio condiviso. Nella vita dei certosini, infatti, anche i gesti più semplici della quotidianità o le azioni più insolite sono solitamente assurti a valore sacramentale. Lo stesso operato del Beato Guglielmo da Fenoglio, il cui gesto paradossale di brandire la zampa della propria mula per far scappare i briganti che volevano derubarlo, acquista una simbologia pastorale profondamente ancorata alla religiosità popolare alpina. La zampa dell’animale, icona rurale per eccellenza, che talvolta veniva portata in processione come elemento autonomo per chiedere protezione, diviene “trofeo”, non di potere, ma di obbedienza e umiltà. È infatti in questo contesto che occorre riferirsi per una corretta comprensione dell’iconografia guglielmiana inevitabilmente connessa alla visione mistica della clausura anacoretica, in cui “la vita del certosino è una morte continua: egli muore al mondo per vivere in Dio. Il silenzio, la solitudine e l’immobilità non sono negazione, ma attesa della resurrezione”¹⁷. L’immobilità scolpita dei santi certosini, anche quella richiamata da Fekete nella rappresentazione di un converso che trattiene tra le mani una zampa di mula, costituisce l’immagine esperibile dell’escatologia monastico-certosina: morire al rumore del mondo per riscoprire il senso del mondo.

Non è infatti un caso che più volte dom Jean-Baptiste Porion abbia affermato che la vita del certosino rappresenti una continua morte: egli muore al mondo per vivere in Dio. In questo modo il silenzio, la solitudine e l’immobilità non costituiscono una negazione della realtà, ma rappresentano per i monaci l’attesa concreta della resurrezione”¹⁸. Parole che, traslate nella materia moderna di Fekete, assumono una valenza nuova: la postura del Beato non racconta solo un miracolo, ma custodisce l’idea di un corpo che si fa soglia. Nessuna teatralità e nessuno sfondo, solo la verticalità del religioso che stringe tra le mani il proprio attributo identitario-iconografico e il rosario, segno della sua fede e delle sue preghiere. Questo silenzio diviene, così, esaltazione della spiritualità certosina e richiamo alla propria tradizione familiare. Nel dopoguerra, infatti, Géza Fekete, pur impegnato nella realizzazione di monumenti propagandistici, nelle sue opere inserì figure in ascolto: scolari, madri e lettori. Non un coro di masse indistinte, ma individui solidi, seduti, immobili, in attesa di parole

che la pietra non restituisce. Gabriel eredita questa tensione, ma la spoglia di retorica politica e la sua scultura diventa traccia di un monachesimo universale. Così, la genealogia plastica della famiglia Fekete trova nel Beato Guglielmo una sintesi estrema: dalla monumentalità laica di Géza alla tensione monastica di Gabriel la scultura passa da piazza a chiesa e da racconto a silenzio claustrale. L’artista non si limita a replicare l’affresco di Garegnano ma lo filtra, lo svuota di aneddoti e lo ‘registra’ in una nuova attualità.

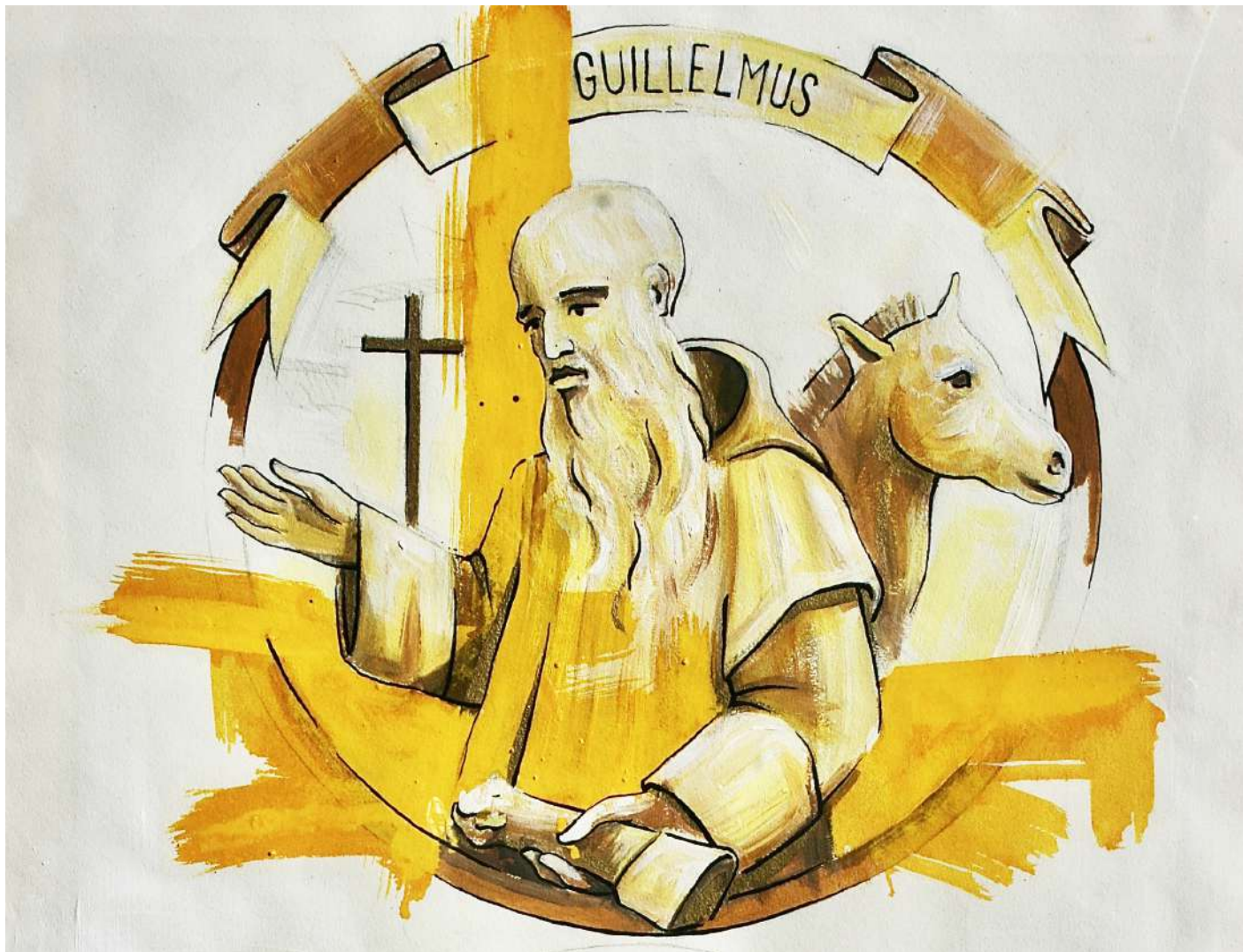
La sintesi operata da Fekete, tra il riferimento diretto alla fonte iconografica milanese e il recupero di modelli medievali alpini, si traduce così in una riflessione contemporanea sull’archetipo monastico come figura di soglia, nella quale il Beato, oggi poco noto ai fedeli lombardi, diviene icona di asceti, come nei *cloîtres des morts* di Grenoble o nelle navate silenziose della Grande Chartreuse.

In questo orizzonte, si comprende perché la scultura del Beato Guglielmo non appaia “nuova” ma atemporale: le scelte formali di Fekete all’interno di una diffusa monocromia dalle tonalità grigiastre sono segni di una poetica che non vuole stupire con effetti sorprendenti bensì diventare essenza. Una poetica che, come ricordava Crispolti a proposito di Manzù e di Martini, attinge a motivi arcaici per fondere la scultura antica e la tensione moderna in un’unica opera¹⁹.

La nuova scultura del Beato Guglielmo da Fenoglio è dunque insieme un omaggio filologico e un atto di riscrittura poiché riscrive la postura del santo, riscrive la tradizione certosina, riscrive la biografia di una famiglia che dalla Budapest di inizio secolo ai laboratori lombardi di oggi continua a plasmare la materia come forma di preghiera muta - laica o religiosa che sia. In questa scultura, dunque, la genealogia familiare di Gabriel torna come eco. Come Géza Fekete che, anche nei monumenti più imponenti, non ha mai ceduto a decorazioni superflue (es. i rilievi di fine carriera, dove le figure sono frontali, fisse, quasi meditative), così Gabriel ricerca una ‘postura di pietra’ da rigenerare in chiave spirituale e non più ideologica²⁰.

Nella storia dei certosini, figure come il Beato Guglielmo da Fenoglio, il Beato Pietro Petroni da Siena, Sant’Ugo Vescovo di Lincoln o gli altri molteplici monaci affrescati da Daniele Crespi nella navata della chiesa milanese, mostrano la medesima economia di segni. Sono tutte contraddistinte da iconografie severe, posture sintetiche e attributi minimi. In molte abbazie d’oltralpe, le statue di questi Santi sono divenute piccoli pilastri votivi, privi di sfondo narrativo, scolpite in legno chiaro o pietra tenera, spesso senza policoloriture vistose. Fekete sembra consapevole di questa tradizione diffusa: la sua scultura costituisce un anello contemporaneo di una catena di forme che dal Quattrocento giunge al presente.

Non si tratta di una scelta scontata o casuale per Gabriel, poiché per la realizzazione della sua scultura ha disegnato molteplici bozzetti e indagato numerose soluzioni figurative. Le loro matrici sono eterogenee e le figure che contengono richiamano eterogenee iconografie del Beato piemontese. Pur rifuggendo immagini ieratiche ed oranti della cultura italiana seicentesca (es. la tela dipinta dalla



Gabriel David Fekete, Beato Guglielmo da Fenoglio, studio preparatorio dell'omonima scultura, 2023, collezione privata.

bottega di Giuseppe Vermiglio²¹ per i monaci della Certosa di Pavia) e delle tarde raffigurazioni presenti nella Certosa di Sant'Ugo a Partridge Gree (Horsham nel Sussex, Inghilterra)²², le sue idee primigenie indugiano su più elementi, che lo portano a raffigurare il Beato Guglielmo, come accennato superiormente, seduto, con le gambe divaricate, l'abito alzato sopra le ginocchia e i piedi nudi piantati a terra, come a radicarsi nel suolo. Questa postura, pressoché inesistente nelle raffigurazioni certosine, unisce simbolicamente la solidità del religioso seduto, richiamo della stabilità monastica, alla sua operosità di fratello converso e alla sua dimensione pienamente umana, sottolineandone l'elemento della stanchezza e della necessità di riposo. Tutti questi elementi non costituiscono una lettura autonoma o alternativa, ma si confrontano con l'attributo della coscia di mula posta nel centro della composizione. In questa ipotesi figurativa, le mani e le braccia, benché poggino entrambe sulle gambe, seguono linee opposte: la mano destra, si solleva leggermente per trattenere la zampa dell'animale, mentre la sinistra scende rilassata, con la mano che sfiora il ginocchio in segno di abbandono fiducioso. Questa postura asimmetrica rompe

la rigidità frontale, aggiungendo una tensione tra fermezza e dolcezza, richiamata anche dall'espressione serena del volto. In una differente ipotesi, il Beato è ritratto a busto intero immerso in un'atmosfera di quieta contemplazione e sacralità, richiamando i tondi scultorei ad alto rilievo del XVII secolo, tra cui si distingue la celebre raffigurazione posta nella facciata della Certosa di Pavia. Nel bozzetto di Fekete, il volto del Beato è incorniciato da una lunga barba e trasmette saggezza e serenità, mentre l'abito certosino, visibile esclusivamente nella sua parte superiore che cancella la diversità iconografica tra monaco sacerdote e fratello converso, ne sottolinea la dimensione ascetica. Anche in questo caso le braccia e le mani hanno postura opposta: quella destra, alzata leggermente verso l'alto, in fraterna accoglienza, mentre quella sinistra, rivolta verso il basso, mostra la mano che trattiene una minuscola zampa di mula. Nella parte superiore un cartiglio con l'iscrizione "GUILLELMUS" che lo indica con solenne precisione, mentre i toni caldi del bozzetto pittorico donano all'opera un'aura di venerabile sacralità. Ai lati, elementi simbolici arricchiscono la scena: una croce, a richiamare la spiritualità dell'ordine, e la mula, qui raffigurata quasi



Gabriel David Fekete, Beato Guglielmo da Fenoglio, studio preparatorio dell'omonima scultura, 2023, collezione privata.

sorridente. Sebbene privata dal suo contesto narrativo, la composizione in qualche modo riecheggia i dipinti, i disegni e le tarsie lignee che lo raffigurano affiancato dall'intero animale, quali, ad esempio: il disegno del 1919 di Dom Médard Ilge, conservato nella Certosa di Pleterje (villaggio di Drča, Slovenia); l'intaglio ligneo della sacrestia della chiesa di San Michele a Cervasca; l'affresco seicentesco di Domenico Gargiulo della Certosa di San Martino a Napoli, oggi Museo Nazionale; l'acquarello del 1898 eseguito da frater Tarin, conservato presso la Certosa di Miraflores in Spagna.

Altri due bozzetti, invece, insistono sulla centralità della zampa dell'animale poiché propongono, con accentuazioni formali differenti, due immagini simili, in cui il Beato occupa lo spazio centrale circolare.

Nel primo, il religioso è raffigurato frontalmente, sempre a busto intero, con l'abito monastico appena abbozzato e il rosario al collo. La mano destra regge con forza la zampa della mula, mentre la sinistra sembra quasi invitare gli osservatori a guardarla con cura, alludendo alla forza della grazia divina che tutto può rendere possibile.

Nel secondo il Beato Guglielmo è raffigurato di

profilo mentre, con entrambe le mani, stringe la coscia dell'animale. Il volto del monaco è rivolto verso l'alto ed è segnato da un'espressione di serena accettazione del disegno divino, al quale fa eco la postura del corpo, che con le braccia sembra voler offrire a Dio il suo attributo iconografico per eccellenza.

La scultura di Gabriel David Fekete dedicata al Beato Guglielmo da Fenoglio non è, dunque, un mero esercizio filologico o una semplice ripresa pedissequa di un'iconografia esistente, ma costituisce una riproposizione viva della figurazione tradizionale del Beato certosino. Fekete, in un certo senso, ha preso l'immagine iconica seicentesca del Crespi e l'ha fusa con la memoria figurativo-iconografia di ambito piemontese, unendovi la propria atavica propensione familiare che, a sua volta, si inserisce in una lunga tradizione artistica e religiosa che lega l'Italia all'Ungheria di cui, per la matrice carliana, rimangono di estremo interesse gli scritti di mons. Francesco Galla²³, professore all'Università di Budapest negli anni trenta. Ciò che ne è scaturito è un'opera scultorea senza tempo, volta a restituire la forza silenziosa e la severità monastica del Beato nella reiterata attualità certosina.



Gabriel David Fekete, Beato Guglielmo da Fenoglio, studio preparatorio dell'omonima scultura, 2023, collezione privata.

NOTE

¹ R. Amedeo, *Il Beato Guglielmo Fenoglio, Certosino di Garessio (1065-1120)*, in "Bollettino della Società per gli Studi Storici, Archeologici ed Artistici della Provincia di Cuneo", n. 54, 1° semestre 1966, p. 83.

² L'associazione con il cognome moderno "Fenoglio" è quindi il risultato di una tradizione storiografica posteriore, adottata per comodità identificativa e perché il nome "Fenoglio" è oggi diffuso nella zona di Garessio e del basso Piemonte. Per questa ragione sarebbe più corretto parlare di Beato Guglielmo da Fenoglio anziché di Beato Guglielmo Fenoglio.

³ Su questo tema don Avico scrive nel 1861: "il B. Guglielmo è colui che più si impegnò con l'opera, con l'esempio, con l'esortazione perché si costruisse il campanile dell'antica parrocchiale" (Archivio Arcidiocesi Vescovile di Mondovì, Cartella Garessio, Borgo, M., fasc. personale, doc. 14, citato in: R. Amedeo, *Op. cit.*, p. 84).

⁴ Così precisa Benedetto Tromby nella sua celebre cronaca: "sin all'anno 1616 per attestato del Reggimento della suddetta Terra della Torre, sotto la data di 5 Aprile ancor si osservava qualche picciol vestigio dell'antica stanza del nostro Anacoreta" (P. D. B. Tromby, *Storia critico-cronologica diplomatica del patriarca S. Brunone e del suo Ordine Cartusiano. In cui si contiene l'origine, i progressi, ed ogni altro Avvenimento Monastico, o Secolare, ch'ebbe qualche rapporto col medesimo. Compilata dal P. D. Benedetto Tromby Monaco, e Procuratore della Casa di S. Stefano del Bosco nell'Ulteriore Calabria*, presso Vincenzo Orsino, Napoli, 1775, tomo V, vol. I, XV, p. 9). Nella *Sinossi della vita del Beato Guglielmo converso della Certosa di Santa Maria di Casole, nel territorio del borgo di Garessio, Marchesato di Ceva, in Piemonte, diocesi di Alba Pompeia. Anno 1205*, posta nell'appendice del volume V, lo stesso autore precisa: "Dopo la sua partenza, nel territorio di Torre ogni anno si scatenavano grandi tempeste, che gli abitanti riferivano come punizione per l'indignazione e la partenza di Guglielmo; con un consiglio comune, andarono a pregarlo, con le loro preghiere rivolte a Dio, che allontanasse da loro tale calamità. Avendo ottenuto ciò, per gratitudine e per la santità, la lodevole vita e la fama dei monaci, che chiamavano col nome locale Armitani, cioè eremiti, donarono loro, con atto notarile, boschi e campi nella pianura di Torre e Costacalda, territorio dello stesso paese" (P. D. B. Tromby, *Op. cit.*, 1775, appendice vol. V, XXVII, s.p. - traduzione dal latino dell'autore).

Piemonte, diocesi di Alba Pompeia. Anno 1205, posta nell'appendice del volume V, lo stesso autore precisa: "Beato Guglielmo, come racconta la tradizione costante, fu originario del detto paese di Garfagnana, da una famiglia detta Fenolia, o di Finoculis, altri dicono di Garellis. Quando raggiunse l'età adulta, chiamato da Dio e desideroso di salvare la sua anima, si ritirò a vita solitaria sul monte della giurisdizione di Torre, terra del suddetto marchesato, dove si costruì una casetta nel luogo che ancora oggi è comunemente chiamato Piano di Armito, cioè la pianura dell'eremita. Là, come attestano il sindaco e i consiglieri del luogo, fino all'anno 1616 esisteva una parte del muro, i resti, si pensa, della vecchia casetta del beato uomo, che poi, come si dice tramandato dagli anziani, si allontanò da quel luogo perché una donna disonesta tentò di sedurlo; perciò, indignato, volendo trasferirsi in un luogo più sicuro e stabile sotto obbedienza, si recò alla Certosa di Casulari, allora di recente costruzione, distante dal suddetto monte di sei miglia, e lì assunse l'abito del converso" (P. D. B. Tromby, *Op. cit.*, 1775, appendice al tomo V, XXVII, s.p. - traduzione dal latino dell'autore).

⁵ L. Baldracco Ochner, *Cenni storici sul castello di Casotto*, Stilgraf, Vicoforte, 1976, p. 9.

⁶ P. D. B. Tromby, *Op. cit.*, 1775, tomo V, vol. I, XV, p. 9.

⁷ Significativo rimane questo richiamo all'incontro del Beato in estatica preghiera, che richiama l'incontro tra Ruggero I (Ruggero d'Altavilla), conte di Sicilia e Calabria, e San Bruno, fondatore dell'Ordine Certosino.

⁸ "Giovannino Garmondo nativo di Coasco, Terra della Riviera di Genova di ponente, si sa che a 10 giugno dell'anno 1348 nell'ultimo suo Testamento lasciò a titolo di Legato, a S. Guglielmo di Casotto alquante libbre di olio per una volta. E libbre cinque ogni anno in perpetuo, da bruciare nelle lampade avanti Sepolcro di detto Beato" (P. D. B. Tromby, *Op. cit.*, 1775, tomo V, vol. III, CIII, p. 58).

⁹ Lo stesso Tromby, nella sua *Storia critico-cronologica diplomatica del patriarca S. Brunone e del suo Ordine Cartusiano. In cui si contiene l'origine, i progressi, ed ogni altro Avvenimento Monastico, o Secolare, ch'ebbe qualche rapporto col medesimo. Compilata dal P. D. Benedetto Tromby Monaco, e Procuratore della Casa di S. Stefano del Bosco nell'Ulteriore Calabria* afferma: "Corre una tradizione, che mentre egli così proseguiva a vivere con esemplarità, ed edificazione non ordinaria sotto il giogo soave della santa obbedienza, ogni anno nel Territorio della Torre dond'egli erasi dipartito seguissero, con detrimento, e pregiudizio comune, delle gravi, e perniciose tempeste. Che ciò osservato da' Paesani, ed attribuito non altrimenti addivenisse, che per la fuga del Beato, l'andassero a ritrovare nella Certosa suddetta vivamente pregandolo, e scongiurandolo, che ottenere si contentasse dalla bontà del Signore fossero liberati da simil flagello, e che veramente in effetto, a di lui intercessione non rimanessero defraudati dalla propria aspettativa. In contrassegno si vuole, che quel Pubblico a gratitudine del ricevuto beneficio donasse a Monaci da esso, appellati volgarmente Armitani del Monistero, suddetto, certi boschi, e poderi siti nel piano del proprio Paese della Torre, e Costacalda, pur nel distretto della mentovata Terra" (P. D. B. Tromby, *Op. cit.*, 1775, tomo V, vol. I, XV, pp. 9-10). Nella *Sinossi della vita del Beato Guglielmo converso della Certosa di Santa Maria di Casole, nel territorio del borgo di Garessio, Marchesato di Ceva, in Piemonte, diocesi di Alba Pompeia. Anno 1205*, posta nell'appendice del volume V, lo stesso autore precisa: "Dopo la sua partenza, nel territorio di Torre ogni anno si scatenavano grandi tempeste, che gli abitanti riferivano come punizione per l'indignazione e la partenza di Guglielmo; con un consiglio comune, andarono a pregarlo, con le loro preghiere rivolte a Dio, che allontanasse da loro tale calamità. Avendo ottenuto ciò, per gratitudine e per la santità, la lodevole vita e la fama dei monaci, che chiamavano col nome locale Armitani, cioè eremiti, donarono loro, con atto notarile, boschi e campi nella pianura di Torre e Costacalda, territorio dello stesso paese" (P. D. B. Tromby, *Op. cit.*, 1775, appendice vol. V, XXVII, s.p. - traduzione dal latino dell'autore).

¹⁰ M. Bertolini, *Nénie del Pesio*, Tipografia Editrice Monregalese, Mondovì, 1937, pp. 34-60.

¹¹ La mostra "Beato Guglielmo da Fenoglio «modello del laicato certosino» e «guida dell'Ordine»" si è svolta nell'antico "tombino" (collegamento tra il Grande Chiostro e il Claustro Parvo) della Certosa di Milano (Garegnano) dal 17 maggio al primo giugno 2025 ed è stata curata da Daniele Bonelli, Maddalena Colli, Roberto Gariboldi e Ferdinando Zanzottera.

¹² Del miracolo della mula il Tromby scrive: "Attendeva il Beato

Guglielmo, Converso della Certosa di S. Maria di Casoli, ossia Casotto, a camminare a passi di Gigante per la via della santità. Or occorrendo spesso, ch'egli in conduttando da certa Grangia in Monistero diversi generi di vittovaglie, infestato venisse da tristi e malabbiati uomini, che di furto vivevano. Vi è una memoria, che dice, qualmente imposto gli fosse dal Superiore di quel tempo, o per far prova della di lui obbedienza, o perché molto semplice, e dabbene lo reputasse, non senz'alta, disposizione divina credo io, che qualor molestar si vedesse da' Ladri, procurasse di difendersi con una gamba del suo giumento. In altra tradizione però si legge, che da se stesso tanto appunto facesse. Comunque si voglia, portandosi il medesimo una fiata in Certosa con un mulo carico di grano, in passando per lo piano della Terra, così detta la Torre, trovossi all'improvviso circondato, ed assalito, da masnadieri. Egli senza neppur bilanciar un momento, dato di mano alla gamba di detta cavalcatura, e quella ad un tratto sin dalla schena staccatasi, tosto pose in fuga quella ciurmaglia. Infatti essa rimase non poco atterrita, e confusa a vista di un così strano avvenimento, che noi a meglio parlare diremo miracoloso successo. Tanto maggiormente, che riposta quindi nel proprio suo sito riunissi in modo, che appena restonne un segno per monumento. Oltre della tradizione, che di sì celebre sasso si ha, osservansi antiche pitture tanto ne' Paesi d'intorno alla menzionata Certosa, quanto, nelle Case dell'Ordine Certosino, specialmente d'Italia, dove detto Beato dipinto si trova con una gamba di giumento in mano, e coi raggi, ossia splendori, in giro del capo" (P. D. B. Tromby, *Op. cit.*, 1775, tomo V, vol. II, LXXIII, pp. 42-43). Così, invece, riporta l'anonimo autore del dattiloscritto inviato allo scrivente da dom Basilio: "C'è un miracolo, cui accennano a tutti i biografici del Beato, che in Val Tanaro e Val Casotto è ripetuto in bocca in bocca e che in qualche modo compare in tutta l'ampia iconografia che gli si riferisce, a cominciare già dal tempo della sua morte che ancora oggi si ripete in Spagna, in Inghilterra, Francia, Jugoslavia, alle Certose di Napoli, Pavia, Firenze, ecc. ecc. [...]

Il numero elevato dei dipendenti del monastero, monaci, conversi ed operai agricoli e non, oltre gli ospiti ed i pellegrini soliti od occasionali sempre numerosi, comportava la necessità di poter disporre di un ingente quantitativo di viveri, granaglie e legumi in particolare, come anche accenna il «Cartario della Certosa» raccolto da G. Barelli.

Il lungo inverno della vallata, le frequenti e vaste elemosine cui la Certosa faceva fronte con la consueta distribuzione di minestra e viveri, richiedeva di aver sempre colmi i vasti depositi del granaio e il Convento possedeva per tali trasporti un discreto numero di bestie da soma [...]

Guglielmo attendeva in particolare a questi servizi logistici e faceva assai spesso la spola da Casotto a Torre, da Casotto a Garesio e finanche ad Albenga, Mondovì e Morozzo dove, forse per il ricordo della sua presenza, nella bella cappella del bricchetto è ritratto nell'antico abito certosino, con il bastone e le vesti da Pellegrino.

Il viaggio non era sempre sicuro, tanto più che i ladri di strada, allora più numerosi ancora di oggi ed ai quali concedevano man salva le rivalità tra i vari Signori di ogni zona e le diverse Comunità, assumeva quasi il ruolo di un'avventura pericolosa per l'avidità dei ladri nei confronti dei carichi trasportati.

Il nostro Guglielmo aveva subito alcuni di questi affronti con profondo dolore, perché alla mortificazione del furto si univano spesso i rimproveri del Padre procuratore quando tornava a casa alleggerito dal suo carico.

Tanto era il suo abbattimento che il Priore, un giorno, per sollevargli lo spirito e dargli pace, uscì in questa facezia: «quando la prossima volta incontrerai i ladri, potrai facilmente metterli in fuga battendoli con una gamba della mula!».

Il buon servo di Dio non si sarebbe permesso osservazioni ad un consiglio del Priore. Trascorso qualche tempo, mentre tornava a Casotto attraversando i boschi del Savino, gli accade di incontrare quei malintenzionati. Ricordando i consigli del Priore, diede di piglio alla gamba della giumenta, la staccò e sollevò minaccioso verso i ladri che, atterriti certamente più dall'atto strepitoso che dalle minacce, si diedero a fuga precipitosa.

Guglielmo trasse per la prima volta un sospiro di sollievo. Rimise la gamba alla mula e tornò alla Certosa senza fare cenno dell'accaduto. Ma la voce si sparse e del resto lo strano ed inconsueto zoppicare dell'animale richiedevano pure una qualche spiegazione. Fra Guglielmo raccontò allora quanto gli era successo, stringendosi nelle spalle, quasi scusandosi per avere suscitato quello strano interesse.

Ma il priore, vuoi per diffidenza o per un intero suggerimento, perché

maggiormente risultasse davanti ai numerosi e sicuri testimoni la conferma del fatto e l'obbedienza e semplicità di cuore del suo Converso, chiese una «controprova».

La mula zoppicava perché nella fretta la gamba era stata rimessa a posto malamente ed a rovescio. Il Priore allora ordinò al nostro Beato, per la seconda volta, di staccare la gamba e di metterla nella posizione giusta. Anche questa volta Guglielmo obbedì subito e sistemò a dovere la gamba della povera mula, senza che neppure una goccia di sangue uscisse dalla ferita o che la bestia dimostrasse insofferenza. L'unico confuso di fronte al suo errore ed a quel miracolo era Guglielmo, dispiaciuto di tanta sbadataggine e disturbo”.

¹³ Cfr. Un Chartreux de Garesio (ma attribuito a frère Vincent Ferras), *Le Bienheureux Guillaume de Fenoglio. Chartreux*, s.e. (edizione a tiratura interna a uso privato certosino), s.l. (ma Chartreuse de Garesio), p. 18.

¹⁴ Cfr. F. Zanzottera, *Le mani che plasmano ascoltando l'anima. La scultura urbana, pubblica e privata, di tre generazioni di scultori europei a confronto: i Fekete*, Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda, Milano, 2022. Questo volume rappresenta il catalogo dell'omonima mostra, curata dallo scrivente, svoltasi nelle sale di Palazzo Arese Jacini di Cesano Maderno dal 17 settembre al 2 ottobre 2022 che ripercorre criticamente il percorso artistico di Galántai Fekete Géza, Fekete Géza Dezső e Gabriel David Fekete.

¹⁵ H. Barnoud, *La Grande Chartreuse. Histoire et vie monastique*, Imprimerie Allier, Grenoble, 1948, p. 48 (citato in: C. Lorrain, *Mystique et Silence des Chartreux*, Cerf, Paris, 1975).

¹⁶ Per un approfondimento di queste tematiche si rimanda a: AA.VV., *Segni della religiosità popolare sulle Alpi occidentali*, Club Alpino Italiano, Comitato scientifico ligure-piemontese-valdostano, Vercelli, 1998; S. Lombardini, *Aspetti della religiosità popolare nel Piemonte del Seicento*, in: G. Galante Garrone (a cura di), *Le risorse culturali delle valli monregalesi e la loro storia*, Comunità montana Valli monregalesi, Vicoforte, 1999, pp. 212-246.

¹⁷ J.-B. Porion, *Scritti spirituali*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2022, p. 26.

¹⁸ Cfr. J.-B. Porion, *Amour et silence*, Editions du Seuil, Paris, 1951; Un certosino, *Parola di Dio e vita divina*, Edizioni di spiritualità, Firenze, 1956 (in particolare la sezione contenente la traduzione dei Sermoni capitolari di J.-B. Porion); J.-B. Porion, *La spiritualità certosina*, Certosa di Serra San Bruno, Serra San Bruno, 1983; J.-B. Porion, *Scuole di silenzio*, Edizioni San Clemente, s.l., 2000; J.-B. Porion, *Fragments métaphysiques et mystiques*, Ad Solem, Paris, 2017.

¹⁹ Cfr. E. Crispolti, *Scultura italiana del Novecento. Da Medardo Rosso a oggi*, Laterza, Roma-Bari, 1981.

²⁰ Cfr. F. Zanzottera, *Le mani... op. cit.*

²¹ La tela del Beato Guglielmo da Fenoglio appartiene alla serie di tele dipinte ad olio commissionate nella prima metà del Seicento a Giuseppe Vermiglio e alla sua bottega, raffigurante celebri monaci certosini. In essa, il monaco converso appare irto, con le mani giunte ed assorto in preghiera, mentre nell'angolo inferiore destro, nello sfondo della tela, è in piccolo dipinta la scena del Beato che impugna minaccioso la zampa della mula rimasta 'tripede', facendo scappare i malfattori (Complesso Monumentale e Museo della Certosa di Pavia, Pavia, bottega del Vermiglio, prima metà del XVII secolo).

²² Nella Certosa di Parkminster si conoscono due raffigurazioni del Beato Guglielmo da Fenoglio, di cui la maggiore è stata affrescata nella Sala Capitolare. Qui il Beato è stato dipinto a figura intera mentre cammina sulle nuvole trattenendo una grande croce processionale. Alle sue spalle un angelo distende un cartiglio con la scritta "*estote simplifies*", evidente richiamo al Vangelo di Matteo (10,16) nel quale si legge: "Ecco: io vi mando come pecore in mezzo ai lupi; siate dunque prudenti come i serpenti e semplici come le colombe". La seconda immagine del Beato Guglielmo, realizzata in questo monastero, fu invece dipinta tra il 1880 e il 1890 nella cappella dei conversi. Egli è qui raffigurato in ginocchio, con un crocefisso stretto tra le mani, e lo sguardo rivolto verso il cielo.

²³ Su questo tema, a solo titolo esemplificativo, si rimanda a: F. Galla, *L'influsso di San Carlo Borromeo in Ungheria*, in "Echi di San Carlo Borromeo. Pubblicazione milanese di contributi per la storia della religione e della coltura", fasc. VII, 1 ottobre 1937, pp. 224-229 e fasc. IX, 1 dicembre 1937, pp. 306-309.

Profilo degli Autori

BEATRICE BOLANDRINI, già responsabile della biblioteca dell'Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda ISAL e già docente a contratto di Storia della Città e del Territorio presso l'Università degli Studi dell'Insubria, ha conseguito il Dottorato di ricerca in Studi Umanistici, discipline filosofiche, storiche e dei beni culturali presso l'Università degli Studi di Trento. Il suo ambito di ricerca riguarda principalmente la scultura, le committenze e l'iconografia degli apparati decorativi delle ville lombarde nei secoli XVII e XVIII.

ALFIO CONTI, professore del Departamento de Urbanismo del corso di Architettura e Urbanistica dell'Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), si è laureato in Pianificazione Territoriale e Urbanistica all'Università IUAV di Venezia nel 1996. Nel 1997 si è trasferito in Brasile dove, nel 2003, si è laureato in Architettura ed Urbanistica e, nel 2009, ha ottenuto il Dottorato in Geografia Trattamento dell'Informazione Spaziale presso la Pontificia Universidade Católica de Minas Gerais (PUCMinas). Attualmente sta approfondendo temi connessi alla pianificazione urbana e regionale e alle 'politiche della casa' in Brasile.

GLORIA CHIAPPANI RODICHEVSKI, giornalista pubblicista, è laureata in Lingue e letterature straniere moderne. Si occupa di cultura, poesia, danza, musica e fotografia, improntando le sue ricerche sulla sinergia fra linguaggi artistici. Attraverso dialoghi con fotografi, ballerini, artisti, uomini e donne di cultura e coreografi di fama mondiale, ha indagato il rapporto tra fotografia e danza e scandagliato i temi insiti nell'arte terściora: il corpo, lo specchio, il tempo. È interessata alla poesia e al suo rapporto con la musica per comprendere i risvolti psicologici dell'ispirazione.

MARIA ANTONIETTA CRIPPA, già professore ordinario di Storia dell'Architettura al Politecnico di Milano, Dipartimento di Architettura e Studi Urbani. Direttrice della Collana di architettura "Fonti e saggi" Jaca Book. Presente nel comitato scientifico delle riviste "Territorio", "Arkos", "Communio", "Munus". Direttore scientifico dell'Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda, già membro del Consiglio di amministrazione della Fondazione Design Triennale di Milano e del Consiglio di gestione del Consorzio Villa Reale e Parco di Monza. L'attività di studi e ricerche riguarda principalmente la storia dell'architettura, per fenomeni e fasi, fino al contemporaneo e il rapporto tra storia, recupero e restauro.

SIMONE FERREIRA LUCAS, afferente alla Segreteria municipale della Cultura e del Turismo di Belo Vale (MG), supervisora e opera nella promozione e nella gestione del patrimonio turistico locale, con particolare attenzione al Museu do Escravo, considerato uno dei principali attrattori turistici del comune. Inserita nell'équipe

tecnica della Segreteria, agisce integrando turismo, memoria e cultura, e opera per la valorizzazione dei beni storici locali, intesi come strumenti di sviluppo municipale.

GRASIELE REGINA RIBEIRO, laureatasi in pedagogia presso il Centro Universitário Newton Paiva, è Segretaria municipale alla Cultura e al Turismo di Belo Vale (MG) e opera nella gestione culturale del comune dal 2021. È stata coordinatrice del Settore Educativo della Fazenda Boa Esperança e, per molti anni, è stata "atendente de Museu" per la Prefeitura Municipal di Belo Vale. In collaborazione con l'Associação Pró-Cultura e Promoção das Artes (APPA - Cultura & Patrimônio), ha sviluppato iniziative di educazione al patrimonio e di mobilitazione comunitaria. Nell'ambito dei suoi compiti all'interno della Segreteria, sostiene il restauro e la riattivazione degli immobili storici, articolando tali iniziative con il rafforzamento delle manifestazioni di matrice africana e con l'ampliamento delle attività del comune nella tutela del proprio patrimonio culturale.

ADELE SIMIOLI, specializzata in storia dell'arte contemporanea ha ottenuto il Dottorato di ricerca in Storia dell'Architettura presso l'Università degli Studi di Roma "La Sapienza". Ha svolto attività di ricerca inerente l'architettura contemporanea presso il Politecnico di Milano (dipartimento DIAP) ed è docente di lingua italiana e Storia dell'Arte presso la Scuola di Lingua italiana per Stranieri dell'Università degli Studi di Palermo.

HERALDO TADEU LARANJO MENDOCA, architetto, urbanista e restauratore, si è laureato nel 1985 presso la Pontificia Universidade Católica de Campinas (San Paolo, Brasile). Nel corso della sua carriera progettuale, oltre ad occuparsi di realizzare nuovi fabbricati e allestimenti di interni, si è occupato di progetti di riqualificazione e restauro di molteplici Beni Architettonici afferenti al patrimonio culturale nazionale. In qualità di ricercatore e studioso è autore dei numerose pubblicazioni sui Beni Culturali di Oliveira.

FERDINANDO ZANZOTTERA, Professore di Storia dell'Architettura presso il Politecnico di Milano e membro del Collegio dei docenti del Dottorato in Conservazione dei Beni architettonici del medesimo Istituto. È Conservatore della Certosa di Milano (Garegnano) e Direttore del Dipartimento di Valorizzazione dei Beni Culturali e Conservatore degli Archivi e della Fototeca ISAL. Ambiti principali dei suoi studi e delle pubblicazioni sono gli insediamenti monastico-religiosi, nel loro sviluppo dal medioevo alla contemporaneità, la tutela e il recupero dei beni storici ed ambientali, il legame esistente tra materia, architettura ed arte e la valorizzazione dei Beni Culturali, con particolare attenzione ai Beni degli Enti Sanitari lombardi e delle architetture ospedaliere.

La “Rivista dell’Istituto per la storia DELL’ARTE LOMBARDA” è l’organo istituzionale dell’Istituto, Ente morale e libera associazione senza fini di lucro (ONLUS), a cui possono associarsi tutti i cultori e gli appassionati delle Arti, di Architettura, di Fotografia e del Bello. I Soci sono informati periodicamente sulle attività dell’Istituto, hanno diritto a partecipare alle sue iniziative e a frequentare la biblioteca e gli archivi. Possono inoltre, presentando la tessera associativa, frequentare i corsi e la biblioteca dell’Università Cattolica e ottenere sconti con enti e musei convenzionati.