

Giovanni Leoncini

I fatti della vita di san Bruno nelle stampe di Lanfranco-Crueger e Le Sueur-Chauveau.

I cicli figurativi che illustrano gli episodi principali della vita di san Bruno, “primo istitutore” dell’ordine certosino, hanno sempre svolto un ruolo non indifferente nel contesto della vita spirituale e artistica dell’ordine, favorendo la devozione dei monaci verso il santo fondatore.*

La tradizione agiografica si era venuta pienamente definendo già nel corso del XIII secolo, quando ne furono tracciate le linee essenziali. Gli scarsi dati documentari relativi alla storia del santo si erano via via arricchiti di episodi leggendari e di *tópoi*, che avevano ispirato anche le prime rappresentazioni figurative. Sin dalla metà del XIV secolo il piccolo chiostro della certosa di Vauvert, a Parigi, si era adornato di affreschi che si riferivano alla vita del fondatore dell’ordine; parimenti, nel XV secolo, anche il piccolo chiostro della certosa di Basilea ricevette degli affreschi illustranti la vita di san Bruno, al tempo in cui in quella città si svolse il concilio ecumenico. Scene che si riferiscono alla vita del santo si possono incontrare ancora in alcune miniature di codici, le più famose delle quali sono senza dubbio quelle presenti nelle *Très riches Heures du Duc de Berry*, opera dei fratelli Pol, Herman e Jeanquin de Limbourg, degli inizi del Quattrocento.

Un posto a parte tuttavia spetta alle incisioni, che poterono godere di una assai vasta diffusione, e ciò a partire dagli inizi del XVI secolo. Nel 1510 era stata impressa la ben nota xilografia in folio attribuita all’incisore Urs Graf, che, inserita nella prima edizione a stampa degli statuti certosini promossa dal priore della Grande Chartreuse, dom François du Puy, illustrava in nove piccoli riquadri, corredati ciascuno da una brevissima leggenda, la storia dei primordi dell’ordine certosino.

L’approvazione del culto di san Bruno da parte del papa Leone X nel 1514, seppur limitatamente all’ambito dell’ordine, diede un particolare impulso alla devozione dei monaci verso il loro patriarca, la cui figura fu particolarmente rivalutata dal colto e infaticabile priore della Grande Chartreuse, già ricordato, dom François du Puy (1503-1521), il quale ne scrisse una nuova vita che, al momento della sua riedizione in appendice alle *Opera omnia* di san Bruno stampate a Parigi nel 1524, fu corredata da un ciclo di sei xilografie, illustranti nove episodi da essa tratti. Qui le incisioni sono intercalate al testo, e quasi lo commentano con scenette sinteticamente espresse e pienamente subordinate ad esso.

Anche al di fuori dell’ordine certosino il culto di san Bruno si andò diffondendo, specialmente dopo che furono riesumate le sue reliquie nella certosa di Calabria, al momento della riapertura di essa, dopo le ben note vicende, come monastero dell’ordine certosino agli inizi del Cinquecento. Durante tutto il secolo si moltiplicarono i miracoli attribuiti al santo, cosicchè il suo culto si diffuse per tutta la Chiesa fino a che si giunse, il 19 novembre del 1622, all’inserimento della festa di san Bruno nel messale romano per decreto della Sacra Congregazione dei Riti, decreto che fu oltre tutto confermato dal sommo pontefice Gregorio XV il 17 febbraio 1623, estendendone la celebrazione alla Chiesa universale e fissandola al 6 di ottobre. Tali disposizioni potevano essere intese come una vera e propria canonizzazione. Questo fatto fu particolarmente importante, se teniamo conto fra l’altro del contesto in cui avvenne, dal momento che il medesimo papa aveva canonizzato nel 1622 santi quali Ignazio di Loyola, Francesco Saverio, Teresa d’Avila e Filippo Neri.

Nel corso del XVII secolo due furono le serie di stampe particolarmente importanti destinate a esaltare le gesta di san Bruno, secondo la sua particolare vocazione a una vita di penitenza e di

solitudine, e in esse sono proprio le immagini ad essere momento di esposizione primario e privilegiato della vita del santo, contrariamente a quanto era avvenuto per i cicli del 1510 e del 1524, dove appunto le immagini erano invece concepite essenzialmente come un ornamento e un impreziosimento dell'edizione di un testo. La prima serie è costituita da venti quadri incisi in rame da Theodor Crueger su disegno di Giovanni Lanfranco e apparsa in Roma nel 1621, concepita con l'intento di esaltare in modo originale e autonomo la figura di san Bruno nel momento della sua imminente canonizzazione. Nell'altra serie sono raffigurate ventidue scene eseguite all'acquaforte da François Chauveau, tratte dalle pitture che Eustache Le Sueur aveva compiuto negli anni 1645-1648 per il rinnovato piccolo chiostro della certosa di Parigi; in prima edizione esse furono impresse a Parigi circa nel 1680. Lo scopo di questa pubblicazione - precisato nella dedica del volume che le riunisce - era specialmente quello di far conoscere ad un più largo numero di intenditori i meriti artistici dell'ormai famoso pittore e la nobiltà della sua intuizione compositiva.

Il Lanfranco e il Le Sueur hanno voluto, nell' "invenzione" delle loro opere, cogliere ognuno un accento compositivo particolare, segno non solo delle loro diverse personalità artistiche, ma anche del differente clima spirituale in cui si sono trovati ad operare. Giovanni Lanfranco è infatti da considerarsi, se non il fondatore della pittura espressamente barocca, certo il suo più immediato precursore, attivo specialmente a Roma, oltre che a Napoli, e proprio negli anni intorno al 1620; Eustache Le Sueur è invece uno dei più significativi esponenti del classicismo francese del Seicento, vicino al Poussin e ancor più di lui ispiratosi all'arte di Raffaello, specialmente sul finire degli anni quaranta, proprio al tempo in cui dipinse anche le tele per la certosa parigina.

Per meglio comprendere questi due cicli, specialmente in ciò che attiene alla loro iconografia, è tuttavia importante fare una breve premessa a proposito di un poemetto che celebra la vita di san Bruno, composto dal vicentino don Zaccaria Ferreri nel 1508, mentre si trovava novizio nella certosa di Venezia. Questo carne , composto dal giovane monaco nell'entusiasmo della nuova vita ascetica, fu dall'autore inviato al priore della Grande Chartreuse, dom François du Puy. L'opera, in esametri latini, fu scritta alcuni anni prima della beatificazione di san Bruno e questo spiega perchè essa si presenti non come una vita del santo, bensì come una narrazione delle origini dell'ordine certosino. Più tardi essa venne considerata, anche se erroneamente, una "descrizione" del ciclo pittorico tardo-quattrocentesco del piccolo chiostro della certosa di Parigi, che aveva sostituito i più antichi affreschi della metà del Trecento e che sarà a sua volta sostituito dall'opera del Le Sueur. In effetti quei versi erano stati trascritti a mo' di didascalie in ventidue "cartouches" disposte tra i quadri che ornavano quel luogo. Il successo di questo testo fu tale che, per venire incontro ai non pochi visitatori della certosa parigina, non tutti eruditi nella lingua latina, quei versi furono tradotti in francese da dom François Jary, priore della certosa di Troyes e amante dell'arte poetica, e pubblicati a Parigi nel 1578; ciò portò al ciclo pittorico una grande notorietà nel corso del XVI secolo. Il poemetto venne poi ristampato in successive edizioni, anche se in parte alterato; tra l'altro lo troviamo riportato ancora in appendice alle "*Opera omnia*" di san Bruno nell'edizione del 1611 e anche in quella del 1640, venendo così ad assumere un ruolo particolarmente importante nel fissare i temi illustrativi relativi alla vita di san Bruno. Infatti, non solo in esso sono ormai praticamente presenti e sviluppati tutti i motivi storici e leggendari che danno corpo alla vita del santo e che costituiscono quella tradizione agiografica rimasta praticamente inalterata sin verso la fine del XVIII secolo, ma i diversi episodi, molti dei quali di sapore miracolistico, sono così lucidamente delineati e arricchiti da annotazioni paesaggistiche, da invitare a raffigurarsi le immagini anche durante la semplice lettura.

Questa fonte letteraria fu sicuramente un preciso riferimento per ambedue i cicli di cui intendiamo parlare. Per il primo di essi, quello di Lanfranco-Crueger, il riferimento è in realtà solo indiretto, mentre è molto più preciso e fondamentale per il ciclo di Le Sueur-Chauveau.

Il ciclo di venti incisioni eseguite da Theodor Crueger su disegni di Giovanni Lanfranco risale agli anni 1620-21 – secondo quanto si apprende dalle date apposte ad alcune delle piccole stampe - e fu pubblicato a Roma quasi certamente nello stesso 1621 con dedica al cardinale Odoardo Farnese, protettore dell'ordine certosino. Il contesto storico in cui quest'opera venne concepita è dunque quello dell'imminente canonizzazione di san Bruno, e la recente critica storiografica ha in effetti supposto che l'iniziativa di essa spettasse ai certosini di Roma o di Napoli. Purtroppo alla non chiarificazione del problema ha senza dubbio contribuito il fatto che finora, a quanto mi risulta, nessuno studioso ha potuto investigare un esemplare integro dell'opera, tale quale fu edita nel 1621, ma piuttosto stampe ritagliate e diversamente riassemblate. Pur non avendo neppure io avuto questa possibilità, ritengo tuttavia quasi per certo che l'edizione originaria dovesse essere costituita, oltre che dalle incisioni di mm 205 di base per mm 170 di altezza, anche da alcune pagine scritte in lingua latina quale commento agli episodi rappresentati, e forse anche una lettera dedicatoria, che potrebbe almeno in parte chiarire le circostanze che portarono alla realizzazione dell'opera. Si legge infatti nella stampa che serve da frontespizio all'intera serie: “Vita S. Brunonis ... elegantissimis monochromatis delineata et iuncto pede simul et soluto adamussim expressa et ornata”; cioè a dire: “Vita di S. Bruno ... delineata in immagini a chiaroscuro di grande eleganza e resa più compiuta e perfetta da un'esposizione in poesia e prosa”. Se è vero che versi poetici si possono leggere immediatamente al di sotto delle scenette, incisi nel medesimo rame, va precisato che anche negli esemplari da me visti non è rimasta nessuna traccia di un testo in prosa.

Essenziale a questo proposito è anche quanto esplicitamente esposto nella prefazione di una *Vita* di san Bruno, edita nel 1621 in volgare e parallela alla suddetta serie di incisioni. L'autore, Meleagro Pentimalli, nella lettera dedicatoria precisa di essere stato lui stesso il promotore delle incisioni e di aver redatto personalmente i testi latini a commento delle immagini; come egli stesso ribadisce in una “avvertenza al lettore”, la vita in volgare era una pubblicazione successiva a quella originaria latina, perchè potesse essere guida spirituale a un maggior numero di persone. Nel libretto in volgare egli aggiunge anche numerosi brani di autori che già avevano scritto su san Bruno e che egli considera quali sue fonti principali; tra questi occupa un posto particolare il poema succitato di don Zaccaria Ferreri.

Il motivo per cui il Pentimalli volle promuovere la pubblicazione di questa serie di stampe è da cercarsi nell'importanza che egli riconosce alle rappresentazioni figurative nell'indirizzare l'animo umano alla pietà, impostazione pienamente corrispondente allo spirito della Controriforma allora in atto. Non indica l'autore come sia pervenuto alla scelta del Lanfranco, quale ideatore delle scene, e del Crueger, quale intagliatore, ma la loro opera indubbiamente raggiunse magnificamente lo scopo. Infatti, se il Crueger, d'origine tedesca, è un perfetto maestro nel maneggiare il bulino, soprattutto per la sua capacità di modulare il chiaroscuro, le luci e le ombre, il Lanfranco mostra la sua grandezza di artista nell'originalità delle invenzioni, nelle studiate espressioni dei volti e dei gesti, per cui attua in maniera eccellente il proposito devozionale di “mover l'affetti alla pietà” – per usare l'espressione stessa del Pentimalli -, stimolando l'immaginazione e coinvolgendo pienamente lo spettatore. È però ragionevole supporre che la scelta dei temi delle singole tavole spetti in linea di massima a Meleagro Pentimalli, il quale volle così creare un itinerario spirituale nel ripercorrere la vita del santo patriarca dei certosini, raccogliendo i dati più salienti della tradizione agiografica e adattandoli al clima spirituale della Controriforma.

Il Lanfranco ci offre un'immagine prettamente ascetica e miracolistica della vita di san Bruno, in cui grande rilievo è dato ai momenti di esaltazione mistica del santo e dei suoi compagni, immersi spesso in un paesaggio aspro e solitario, perfetto contorno alla loro esperienza eremitica. In questi termini già si presenta la raffigurazione a se stante di san Bruno, interposta tra la prima incisione, corrispondente al frontespizio, e la terza, con cui ha inizio la vera e propria serie di episodi concernenti la vita. Nella stampa in questione il santo eremita è come sorpreso in un

momento di mistica orazione nel ritiro di un bosco, lo sguardo rivolto al cielo in atto di intimo colloquio con Dio; dinanzi a sè tiene gli strumenti propri della meditazione, il libro, il crocifisso e il teschio, divenuti tipici dell' iconografia controriformistica dei santi eremiti. Delle brevi scritte aiutano a penetrare più a fondo il senso spirituale della scena: da sotto il teschio si diparte infatti un cartiglio in cui si legge "Aequalitas inaequalium", a significare come la morte ristabilisca l'uguaglianza tra tutti gli uomini, mentre nel volume si possono leggere due versetti tratti dai salmi 118 e 31: "Confige timore tuo carnes meas: a iudiciis enim tuis timui" (Sal. 118, 120) – "Instruam te in via hac qua gradieris: firmabo super te oculus meus" (Sal. 31, 8). È tuttavia soprattutto lo stile che l'artista mette in atto a farci partecipi del clima di esaltazione mistica dell'intera raffigurazione. Ciò si ripete puntualmente nelle successive incisioni ed in particolare in quella contrassegnata dal n° 10, che è senz'altro anche una delle più famose: la scena in cui san Bruno è raffigurato insieme ai primi monaci in preghiera tra i dirupi di Chartreuse. In essa il paesaggio si mostra quale adeguato contorno agli atteggiamenti penitenziali e ascetici dei religiosi, dai quali traspare però soprattutto la loro profonda introspezione spirituale.

Questa incisione è una delle poche a recare, oltre ai nomi del Lanfranco e del Crueger, anche la data d'esecuzione: 1621. In relazione ad essa è però senz'altro da notare che ne esiste un'altra, quasi in tutto simile, ma con la scena vista in controparte e di dimensioni maggiori (mm 517 x 392), per quel che mi risulta sciolta da qualsiasi serie o ciclo, che reca pure il nome di Giovanni Lanfranco quale inventore della composizione, ma il nome di Francesco Villamena quale incisore e la data 1620. Essa fu dedicata dai certosini di Roma al priore della Grande Chartreuse dom Bruno d'Affringues. Sembra dunque questa essere stata una prima prova dell'impegno del Lanfranco con temi brunoniani, e forse dalla perfetta riuscita di essa ne scaturì per l'artista anche la commessa del più vasto ciclo di disegni da parte di Meleagro Pentimalli.

È interessante rilevare come questa scena concepita dal Lanfranco sia stata più volte riprodotta in pittura, in ambito certosino, nel corso del Seicento. Una puntuale ripresa dall'incisione di Lanfranco-Crueger si ha in un affresco della loggetta di una cella della certosa di Ferrara, forse della fine del XVII secolo e attribuito a Francesco Ferrari, purtroppo in cattivo stato di conservazione, dopo che sin dagli inizi dell'Ottocento quel monastero fu adibito a cimitero cittadino. In altri casi è singolare la contaminazione nel riferimento sia all'incisione di Lanfranco-Crueger che all'altra di Lanfranco-Villamena, come in un piccolo affresco nella farmacia della certosa di Collegno, presso Torino, attribuito a Giovanni Paolo Recchi di circa la metà del Seicento, o un quadro proveniente con ogni probabilità dalla certosa di Ittingen, in Svizzera, e ora conservato nel monastero benedettino di Seedorf, sempre in Svizzera. In realtà l'intero ciclo di incisioni di Lanfranco-Crueger ebbe grande risonanza durante tutto l'arco del secolo. In un'altra delle loggette conservate della certosa di Ferrara si riconosce un affresco derivante dalla stampa n° 11 con san Bruno in preghiera che fa sgorgare la fonte dell'acqua per i suoi monaci di Chartreuse. Ma è specialmente la penultima stampa, con l'apoteosi del santo che fu più volte motivo d'ispirazione per analoghe composizioni, specialmente ad affresco; basti ricordare il quadro centrale nella volta del corridoio che collega il grande con il piccolo chiostro della certosa di Bologna, opera del certosino don Marco da Venezia, o l'apoteosi di san Bruno nella controfacciata della chiesa della certosa di Pontignano (Siena), affrescata da un altro certosino, don Stefano Cassiani, nella seconda metà del Seicento.

Con le sue venti tavole il ciclo di Lanfranco-Crueger si pone in effetti come una narrazione figurata dell'intera vita di san Bruno, estremamente articolata nei contenuti e di alta qualità artistica, condotta in uno stile pienamente rispondente alle aspettative dell'epoca. Vi sono illustrati gli episodi relativi alla conversione di Bruno e alla ricerca dell'eremo dove ritirarsi con i suoi compagni; i primi tempi di vita monastica nel "deserto" di Chartreuse; la chiamata e la permanenza di Bruno alla corte del papa Urbano II; infine, in Calabria, il rapporto col gran conte Ruggero e la

morte. Seguono due scene conclusive esprimenti l'esaltazione dell'anima di san Bruno al cielo e i miracoli che si compiono dinanzi al suo sepolcro, donde sgorga un liquido taumaturgico. Questo in sintesi il programma iconografico. E l'artista calca poi i gesti eloquenti dei vari personaggi, gli atteggiamenti di umiltà del santo patriarca e la sua vocazione alla penitenza e alla solitudine, in una idealizzazione che addirittura non considera neppure l'esistenza di un monastero: sia a Chartreuse che in Calabria san Bruno, e con lui i suoi compagni, sono visti abitare piuttosto negli anfratti rocciosi che non nelle tipiche celle di una certosa; e anche la vestizione religiosa operata dal vescovo Ugo di Grenoble avviene in piena foresta.

Lo spirito con cui Eustache Le Sueur condusse le ventidue tele destinate a ornare il piccolo chiostro della certosa di Parigi è assai diverso. In primo luogo il ciclo fu concepito non per una sua divulgazione a stampa, ma come opera di pittura destinata a recare ornamento a un ambiente ben preciso, il piccolo chiostro della certosa di Parigi, con una serie di tele di non piccole dimensioni (m 1,93 di altezza per m 1,30 di base). Del resto la traduzione in stampa dell'opera del Le Sueur ad opera di François Chauveau avvenne oltre trent'anni dopo la sua esecuzione e con l'intento dichiarato di far conoscere a un più vasto pubblico, di quanti non potessero frequentare la certosa parigina, i meriti artistici di un pittore che era considerato, come nella medesima prefazione all'edizione delle stampe è espresso, "l'un des plus beaux Genies que la France ait jamais produit, et que l'art ait cultivé plus soigneusement". Non si tratta quindi, come per le incisioni di Lanfranco-Crueger, di esaltare degnamente la figura di san Bruno e, tramite la considerazione delle sacre immagini, indirizzare l'animo a più profondi pensieri religiosi e operare su di esso un'azione purificatrice, secondo quanto si augurava Meleagro Pentimalli. In secondo luogo Eustache Le Sueur non è un pittore barocco che si proponga di esprimere in forme mosse e talora concitate l'esaltazione spirituale dei suoi personaggi, ma un pittore che si attiene al sentire classico e rinascimentale della misura e della ponderatezza, e che ambienta, ove possibile, le azioni raffigurate contro quinte architettoniche fortemente classicheggianti. Tutto ciò determina indubie e interessanti differenze tra i due cicli, che per altri versi presentano invece delle affinità, come nella scelta di analoghi soggetti espressi in molte delle raffigurazioni, che derivano del resto, come si è visto, dalle medesime fonti letterarie.

Ma veniamo a ricordare i principali dati che concernono il ciclo del Le Sueur. Verso il 1640 il priore della certosa parigina, dom Augustin Joyeux, decise di restaurare il piccolo chiostro e di rinnovarne la decorazione, le cui pitture della fine del XV secolo non solo erano molto deperite, ma erano anche considerate ormai antiquate. Erano invece ritenuti tuttora degni di apprezzamento i versi del Ferreri celebranti l'epopea brunoniana, che le accompagnavano entro a delle "cartouches", le quali furono restaurate e riadattate alla nuova partizione decorativa dal Le Sueur stesso. Le scene della vita di san Bruno, che egli raffigurò nei suoi dipinti, furono dunque determinate in linea di massima dal vecchio programma iconografico e dai versi del poemetto del Ferreri, per un totale di ventidue tavole centinate, che trovarono posto lungo le pareti delle gallerie del chiostro, adattandosi all nuova partizione architettonica di queste.

Se già il precedente ciclo di pitture si era reso famoso nel corso del Cinquecento, tanto più lo divenne immediatamente quello del Le Sueur. Una trentina d'anni dopo la sua esecuzione si pensò di divulgarne la conoscenza tramite la traduzione in stampa e ciò fu attuato da François Chauveau, che riprodusse i ventidue quadri in altrettanti acqueforti (mm 221 di base per 335 di altezza), che derivando direttamente dal disegno tratto dall'originale ne riproducono l'immagine in controparte. Lo Chauveau morì nel 1676 mentre stava ancora terminando la sua impresa, che fu poi edita a Parigi verso il 1680 da René Cousinet, comportando, oltre alle ventidue tavole riproducenti i quadri, anche una di frontespizio e un'altra riproducente la lettera dedicatoria del Cousinet medesimo ai certosini di Parigi. Una caratteristica importante delle acqueforti dello Chauveau è che, come già le incisioni del Crueger, portano nella parte inferiore una serie di versi che illustrano la scena

soprastante. Non sarebbe stato possibile riprodurre per intero la “cartouches” presenti nel chiostro con il poemetto di don Zaccaria Ferreri, ma ritroviamo per ogni scena una quartina composta in latino, in distici elegiaci, affiancata dalla sua traduzione in francese. Questa opportuna riduzione del testo narrante la vita di san Bruno contribuì tuttavia a far dimenticare il suo stretto rapporto con la poesia del Ferreri.

Le magnifiche pitture di Eustache Le Sueur non erano però state pensate per essere tradotte in stampa. La composizione di esse si basa spesso, infatti, su una forte evidenza dei primi piani di contro a fondali quasi evanescenti, come velati da una tenue nebbia, frutto di una pennellata a tocchi leggeri e a volte alquanto sfatta. L’arte dello Chauveau interpreta comunque con aderenza espressiva i quadri del Le Sueur, anche per quel senso di prospettiva accorciata, determinato da una successione ravvicinata dei diversi piani in profondità. Ciò che inevitabilmente viene a mancare sono talune, pur importanti note cromatiche degli originali, che discendono direttamente dalle essenze dei colori, piuttosto che da variazioni dei valori luminosi e chiaroscurali, e che non potevano essere riprodotte con la tecnica dell’acquaforte.

Seguendo pur l’ordine della narrazione di don Zaccaria Ferreri, ampio spazio è dato ai momenti parigini della vita di san Bruno, che occupano in tutto otto tavole. Tutto è incentrato sulla figura del dottore teologo parigino, le cui terrificanti esequie indussero a una profonda conversione l’animo di Bruno e alla sua decisione per la vita eremitica, alla cui scelta indusse anche sei altri suoi compagni. A quelle parigine segue il gruppo di sette scene con la fondazione dell’eremo di Chartreuse e la costituzione vera e propria dell’ordine certosino, incentrata nella presa dell’abito monastico da parte di Bruno e dei suoi compagni e nell’approvazione – tradizionalmente asserita, ma storicamente non vera – dell’ordine da parte del papa Vittore III. Molto suggestiva è la scena in cui san Bruno, in compagnia di alcuni monaci, sul limitare del nuovo monastero con le alte montagne del Massif de Chartreuse nello sfondo, riceve la missiva del papa Urbano II che lo invita a recarsi a Roma. Essa fa da tramite con l’ultimo gruppo di altre sette tavole, nelle quali si rappresentano gli episodi romani e calabri della vita del santo, terminando con la sua apoteosi. Come già nella serie di Lanfranco-Crueger è significativo anche qui che la vita nelle serre di Calabria sia concepita in chiave di puro anacoretismo, senza la presenza di strutture architettoniche, bensì di semplici capanne immerse in una rigogliosa natura.

Specialmente dopo la sua edizione a stampa il ciclo del Le Sueur ebbe una vasta rinomanza e intere copie di esso furono fatte per altre certose, segnatamente per la Grande Chartreuse, dopo l’incendio del 1676 che, avendola distrutta in gran parte, ne determinò un generale rinnovamento.

Per il loro alto valore artistico sotto tutti i punti di vista, i due cicli di incisioni seicenteschi della vita di san Bruno si imposero senz’altro nell’ambito del rinnovato interesse per la sua figura, determinato specialmente dalla ufficiale canonizzazione del 1623. Già intorno al 1650 i rami incisi dal Cruieger furono reimpressi a cura dei certosini di Napoli che ne fecero una nuova dedica al priore della Grande Chartreuse, dom Jean Pégon. Gli stessi rami furono poi reimpiegati da don Benedetto Tromby negli anni settanta del Settecento per illustrare i primi due volumi della sua monumentale storia dell’ordine certosino; in tale occasione egli fece contornare la lastra originaria da una ricca cornice per adattare l’incisione al formato in folio dei suoi volumi. Per il ciclo del Le Sueur il caso è alquanto differente, dal momento che l’originale non sono le incisioni stesse, ma le pitture della certosa di Parigi. Data l’importanza di questo ciclo, esso fu più volte riprodotto a stampa nel corso del Settecento e dell’Ottocento, traendone il disegno in qualche caso direttamente dai quadri, ma spesso dalle bellissime acqueforti dello Chauveau. Con ciò l’iconografia della vita di san Bruno venne a ricevere come una sua duratura “consacrazione”.

* Questo breve saggio non è che una rielaborazione e sintesi di un altro mio testo pubblicato negli atti del convegno internazionale di studi certosini svoltosi presso la certosa di Gaming, 23-26 settembre 1992: *Iconografia della vita di san Bruno nelle incisioni del XVI e del XVII secolo*, in *Die Kartäuser und ihre Welt: Kontakte und gegenseitige Einflüsse*, III, Salzburg, 1993, pp. 42-117.