

PIOTR KRASNY
Uniwersytet Jagielloński, Instytut Historii Sztuki

KSIĘGI ZAPIECZĘTOWANE, ZNAKI BOŻEJ OBECNOŚCI, ŚRODKI NA PRZYPOMNIENIE O BOŻYCH DOBRODZIEJSTWACH O PROBLEMACH KAROLA BOROMEUSZA Z OKREŚLENIEM MIEJSCA OBRAZÓW W ŻYCIU KOŚCIOŁA

Instructiones fabricae et supellectiles ecclesiasticae, wydane w 1577 r. przez arcybiskupa mediolańskiego, kardynała Karola Boromeusza (właśc. Carlo Borromeo, 1538–1584), były jednym z najwcześniejszych i najważniejszych wykładów sztuki sakralnej, sformułowanych w okresie reformy Kościoła katolickiego po Soborze Trydenckim (1545–1563). Hierarcha ów przedstawił w swojej pracy w sposób bardzo jasny i systematyczny zasady kształtowania kościołów i ich otoczenia, a także urządzenia wewnątrz tych gmachów oraz ich wyposażenia w sprzęty potrzebne do sprawowania liturgii. Zaproponowane przez niego modele i rozwiązania opierały się – jak zadeklarował – na odwiecznej tradycji Kościoła, a zarazem były trafnie dostosowane do potrzeb trydenckiej reformy liturgii, zmierzającej do silnego oddziaływania na wiernych za pomocą parateatralnych rytów i ich artystycznej oprawy¹. Dzięki takim zaletom instrukcje

były czytane nie tylko w archidiecezji mediolańskiej (gdzie miały one charakter normy prawnej ustanowionej przez jej ordynariusza)², ale niemal w całym „katolickim świecie”, w którym wpływały bardzo mocno zarówno na różne przedsięwzięcia artystyczne, jak i na kolejne rozporządzenia i rozprawy, określające „doktrynę sztuki sakralnej”³.

¹ M.L. GATTI PERER, *Prospettive nuove aperte da San Carlo nelle sue norme per l'arte sacra*, „Atti della Accademia di San Carlo”, 3, 1980, s. 15–33; I. GRASSI, *Prassi, socialità e simbolo dell'architettura nelle „Instructiones” di San Carlo*, „Arte Christiana”, 73, 1985, nr 706, s. 3–16; E.C. VOELKER, *Borromeo's Influence on Sacred Art and Architecture*, [w:] *San Carlo Borromeo: Catholic Reform and Ecclesiastical Politics in the Second Half of the Sixteenth Century*, red. J.M. Heandler, J.B. Tomaro, Washington 1988, s. 122–187; M.A. CRIPPA, *Carlo Borromeo e l'attuazione della riforma cattolica nell'architettura e nell'arte per la liturgia*, [w:] *Trento. I tempi del concilio. Società, religione e cultura agli inizi dell'Europa moderna*, Milano 1995, s. 229–236; J. KOFROŇOVÁ, *Problematika sakrálneho prostoru po Tridentském konzilii ve svetle názorů cirkévních*

autorit, „Umění”, 48, 2000, nr 1–2, s. 41–54; R. SCHOFIELD, *Architettura, dottrina e magnificenza nell'architettura ecclesiastica dell'età di Carlo e Federico Borromeo*, [w:] F. REPISHTI, R. SCHOFIELD, *Architettura e controriforma. I dibattiti per la facciata del Duomo di Milano 1582–1682*, Milano 2004, s. 125–249; P. Prodi, *Ricerche sulla teoria delle arti figurative nella riforma cattolica*, [w:] idem, *Arte e pietà nella Chiesa tridentina*, Bologna 2014, s. 73–86.

² G.B. MADERNA, *Per l'architettura religiosa nella diocesi di Milano dopo S. Carlo. Il catalogo del fondo Spedizioni Diverse. Parte prima (1577–1690)*, „Arte Lombarda”, nuova serie, 70/71, 1984, s. 47–53.

³ Zob. np. I. ALIAGA, *Los advertencias para los edificios y fábricas de los templos*, wyd. F. Pingarrón, Valencia 1995; K. THÜMMEL, *Der „Ornatus ecclesiasticus / Kirchlische Geschmuck” von Jakob Müller. Untersuchungen zu einem Handbuch über nachtridentische Kirchengestaltung in der Diözese Regensburg*, „Das Münster”, 49, 1996, s. 62–65; F. STRECKER, *Augsburger Altäre zwischen Reformation (1537) und 1633. Bildkritik, Repräsentation und Konfessionalisierung*, Münster 1998, s. 63–98; S. SELVAGGINI, *L'arte della Controriforma del vescovo di Viterbo tra XVI e XVII secolo*, „Rivista Storica del Lazio”, 10, 2002, nr 16, s. 29–42; P. KRASNY, *Epistola pastoralis biskupa Bernarda Maciejowskiego z roku 1601. Zapomniany dokument recepcji trydenckich zasad kształtowania*



Wkrótce po wydaniu dzieła Boromeusza papież Paweł V (1552–1621) zamierzał zalecić jego lekturę wszystkim kandydatom do biskupstwa, a kardynał Vincenzo Maria Orsini di Gravina (późniejszy papież Benedykt XIII, 1650–1730) nawoływał w roku 1686 do przełożenia instrukcji na język włoski, aby były one dostępne dla wszystkich osób zainteresowanych sztuką religijną⁴. Postulat ten zrealizowano w roku 1823 w okresie restauracji katolicyzmu po Rewolucji francuskiej i wojnach napoleońskich, popularyzując dzieło arcybiskupa mediolańskiego jako odpowiedź na tendencje sekularyzacyjne, zacierające znajomość chrześcijańskiej tradycji liturgicznej i artystycznej⁵. Przeciwno tym zagrożeniom, utrzymującym się przez całe XIX stulecie, wymierzono też znakomite krytyczne reedycje łacińskiego tekstu Boromeusza, ogłoszone we Francji (1855)⁶ i w Hiszpanii (1859)⁷ oraz angielski przekład ich pierwszej księgi (1857)⁸.

Na początku wieku XX zainteresowanie duchownych przeniosło się z *Instructionibus* na dzieła współczesnych badaczy związanych z ruchem liturgicznym, prezentujące tradycję sztuki sakralnej w sposób znacznie bardziej wnikliwy i osadzony gruntownie na najnowszych osiągnięciach archeologii chrześcijańskiej⁹. Od lat pięćdziesiątych tego stulecia dzieło Boromeusza było jednak czytane coraz uważniej przez historyków sztuki, którzy dostrzegli w nim kluczowe źródło do interpretacji katolickiej architektury doby nowożytnej¹⁰. Taka ocena książki, ugruntowana przez Anthony'ego Blunta¹¹, Marię Luisę Gatti Pe-

rer¹² i Jamesa Ackermana¹³, przyczyniła się do ogłoszenia jej kolejnych krytycznych reedycji, adresowanych przede wszystkim do badaczy nowożytnej teorii sztuki (Paola Barocchi)¹⁴. Dla tych samych czytelników przygotowano także przekłady *Instructionum* na język włoski (Carlo Castiglioni i Carlo Marcora, Zella Grosselli)¹⁵ i angielski (Evelyn Carole Voelker)¹⁶, a także bilingwiczne wydania tego dzieła (Stefano della Torre i Massimo Marinelli)¹⁷. Te tłumaczenia ułatwiły wnikliwą lekturę obszernego tekstu Boromeusza, przyczyniając się do dostrzeżenia w nim wielu ważkich szczegółowych zaleceń, dotyczących nie tylko architektury sakralnej, ale także innych sztuk¹⁸, które „zapewniają splendor wszystkim gmachom kościelnym”¹⁹.

Instructiones nie zostały niestety przełożone na język polski, z wyjątkiem kilku stron zamieszczonych w antologii *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500–1600*, opracowanej pod kierunkiem Jana Białostockiego i opublikowanej po raz pierwszy w roku 1985²⁰. Ze względu na tak skromne rozmiary przekład ów nie jest, rzecz jasna, w stanie oddać bogatej problematyki przedstawionej w instrukcjach. Jest to jednak swoisty zastępnik (dość rzadko spotykane go w polskich bibliotekach) kompletnego oryginału dla większości studentów i dla wielu osób przystępujących

sztuki sakralnej w Polsce, „Modus. Prace z Historii Sztuki”, 7, 2006, s. 119–148.

⁴ N. BENAZZI, M. MARINELLI, *La fortuna dell'opera*, [w:] C. BORROMEUS, *Instructionum fabricae et supellectiles ecclesiasticae libri II*, oprac. S. Della Torre, M. Marinelli, Città del Vaticano 2000, s. VIII.

⁵ C. BORROMEO, *Istruzioni intorno alle fabbriche ecclesiastiche*, przeł. L. Brioschi, Milano 1823, Zob. też A. RIMOLDI, *La storiografia di secoli XIX e XX*, [w:] *San Carlo e il suo tempo*, t. 1, Roma 1986, s. 78; N. BENAZZI, M. MARINELLI, *La fortuna*, s. VIII (jak w przyp. 4).

⁶ C. BORROMEO, *Fabricae ecclesiasticae et supellectilis ecclesiasticae libri duo*, oprac. E. Van Daival, Parris–Arras 1855. Zob. też N. BENAZZI, M. MARINELLI, *La fortuna*, s. IX (jak w przyp. 4).

⁷ C. BORROMEO, *Instructionum fabricae et supellectiles ecclesiasticae libri II*, Terragone 1859.

⁸ C. BORROMEO, *Instructions on Ecclesiastical Building*, przeł. F.G. Wigley, London 1857. Zob. też N. BENAZZI, M. MARINELLI, *La fortuna*, s. IX (jak w przyp. 4).

⁹ Zob. np. R. KIECKHEFER, *Theology in Stone. Church Architecture from Byzantium to Berkley*, Oxford 2004, s. 232–248.

¹⁰ G.B. MADERNA, *Per l'architettura religiosa*, s. 47 (jak w przyp. 2); J. ACKERMAN, *Pellegrino Tibaldi, san Carlo Borromeo e l'architettura ecclesiastica del loro tempo*, [w:] *San Carlo e il suo tempo*, t. 1, s. 573–574 (jak w przyp. 5); M.L. GATTI PERER, *Progetto e destino dell'edificio sacro dopo San Carlo*, [w:] *ibidem*, s. 611–612.

¹¹ A. BLUNT, *Artistic Theory in Italy 1450–1600*, Oxford 1956, s. 127–128. Warto odnotować, że ustalenia Blunta w sprawie znaczenia *Instructionibus* Boromeusza dla określenia zasad kształtowania

kościółów w okresie potrydenckim wprowadził rychło do literatury polskiej Adam Małkiewicz (*Układ przestrzenny kościoła Gesù w Rzymie. Problem genezy i oddziaływania*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Historii Sztuki”, 8, 1970, przyp. 159–160).

¹² M.L. GATTI PERER, *Le „Istruzioni” di San Carlo e l'ispirazione classica nell'architettura religiosa del '600 in Lombardia*, [w:] *Il mito di classicismo nel Seicento*, red. L. Anceschi, S. Bottari, G. d'Anna, Firenze 1964, s. 102–123.

¹³ J. ACKERMAN, *Il contributo dell'Alessi alla tipologia della chiesa longitudinale*, [w:] *Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento*, Genova 1975, s. 461–466.

¹⁴ C. BORROMEO, *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae*, [w:] *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, t. 3: C. Borromeo, Ammanati, Bocchi, R. Alberti, Comanini, oprac. P. Barocchi, Bari 1962, s. 1–113.

¹⁵ C. BORROMEO, *Arte Sacra (De fabrica ecclesiae)*, przeł. i oprac. C. Castiglioni, C. Marcora, Z. Grosselli, Milano 1952.

¹⁶ E.C. VOELKER, *Charles Borromeo's Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae 1577. A Translation and Analysis*, Ann Arbor 1981, Zob. też M.L. GATTI PERER, *Progetto e destino*, s. 611 (jak w przyp. 10); G.B. MADERNA, *Per l'architettura religiosa*, s. 47 (jak w przyp. 2); N. BENAZZI, M. MARINELLI, *La fortuna*, s. VIII (jak w przyp. 4).

¹⁷ C. BORROMEO, *Instructionum fabricae* (jak w przyp. 4).

¹⁸ Zob. zwłaszcza B. MONTEVECCHI, S. Vasco ROCA, *Supellectile ecclesiastica, Dizionario terminologico*, t. 1, Firenze 1988, *passim*.

¹⁹ C. BORROMEO, *Instructionum fabricae*, s. 6 (jak w przyp. 4) – jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia zostały dokonane przez autora.

²⁰ K. BOROMEUSZ, *Pouczenie o budowie i wyposażeniu kościoła, 1577*, [w:] *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500–1600*, oprac. J. Białostocki, Warszawa 1985, s. 400–405.

do zgłębiania dziejów nowożytnej teorii sztuki, a nawet odgrywa czasem taką rolę w pracach na temat nowożytnej sztuki sakralnej²¹. Warto więc zastanowić się, w jaki stopniu i na ile wiernie oddaje on charakter zaleceń podanych w *Instructionibus*. Najistotniejszym spostrzeżeniem, które pojawia się przy porównaniu ich oryginalnego tekstu i jego polskiego przekładu, jest bardzo silne wyeksponowanie w tym drugim uwag arcybiskupa mediolańskiego „o świętych wizerunkach czyli o obrazach”. Rozważania te, zamieszczone w XVII rozdziale instrukcji i stanowiące niecałe 3% ich tekstu, zostały bowiem przetłumaczone niemal w całości, podczas gdy obszerne i drobiazgowo uwagi o architekturze świątyni zaprezentowano w polskiej antologii w bardzo ograniczonym wyborze, zaś z drugiej książki, opisującej szczegółowo właściwy kształt i zasady stosowania sprzętów liturgicznych, przełożono tylko niewielki fragment, poświęcony kielichowi mszalnemu.

Jest rzeczą oczywistą, że przekłady są z jednej strony najdobitniejszym wyrazem sposobu recepcji dzieła teoretyczno-artystycznego w kulturze danego języka, z drugiej zaś wpływają bardzo mocno na kierunki jego dalszego przyswajania²². Myślę więc, że warto podążyć za wyborem dokonany przez autorów antologii i na użytek polskiego czytelnika zagłębić się w rozważania Boromeusza o świętych obrazach, choć analiza tego fragmentu *Instructionum* była podejmowana stosunkowo niechętnie przez badaczy Boromejskiej doktryny artystycznej, zarzucających mu przesadną lakoniczność i brak wyrazistego określenia miejsca należnego dziełom sztuki przedstawiających w życiu Kościoła²³. Aby zapobiec wskazanym „brakom”, można jednak dopełnić wypowiedzi zawarte w instrukcjach dość licznymi uwagami o wizerunkach Boga i świętych, pojawiającymi się w innych dziełach Boromeusza. Można też przyjąć, że jego poglądy na temat takich dzieł nabiorą większej wyrazistości, jeśli odczyta się je w kontekście dysput na temat funkcji duszpasterskiej i kultu świętych obrazów, toczonej w czasach Boromeusza przez innych pisarzy katolickich i protestanckich, a także skonfrontuje się je z zasadniczymi koncepcjami teologicznymi i filozoficznymi, głoszonymi przez owego hierarchę. Warto też przyrzeć się podejściu do świętych obrazów,

demonstrowanemu w XVI w. w środowisku, w którym powstały instrukcje, czyli przede wszystkim w diecezjach na północy Italii. Taką pogłębioną analizą stosunku Boromeusza do wizerunków sakralnych pozwoli – jak sądzę – lepiej zrozumieć istotne paradoksy i napięcia, które zdają ujawniać się przy lekturze XVII rozdziału *Instructionum*.

Czytelnik tego tekstu zauważa nie bez zdziwienia, że arcybiskup mediolański zaangażował się najmocniej we wskazywanie bardzo poważnych zagrożeń, które mogą nieść obrazy sakralne, często wracając uwagę na te same niebezpieczeństwa, o których pisali protestanci²⁴. Jednak w odróżnieniu od tych reformatorów, Boromeusz nie uznawał wspomnianych zagrożeń za istotowe elementy przekazu wizerunków religijnych, ale – nawiązując do koncepcji Giovanniego Andrei Gilia de Fabriano (zm. 1584)²⁵ – przypisywał im charakter akcydentalnych przywar, sprowokowanych głównie przez błędy artystów²⁶. Mimo takiego zastrzeżenia zestawiony przez Boromeusza katalog zakazanych i groźnych dla wiernych rozwiązań artystycznych mógł obudzić w jego czytelnikach wątpliwości wobec katolickiego nauczania o wielkich korzyściach duszpasterskich wynikających z obecności obrazów w życiu Kościoła.

Kardynał pouczał bowiem, że „ani w kościele, ani w żadnym innym miejscu, nie może być umieszczony żaden obraz sakralny, zawierający w sobie fałszywy dogmat, który dla osób niewykształconych może stanowić okazję do niebezpiecznego błędu, lub który jest sprzeczny z Pismem Świętym lub z tradycją Kościoła. Przeciwnie, obraz powinien być zgodny z prawdą biblijną, z tradycją, z historią kościelną i ze zwyczajami Matki Kościoła i jego potrzebami. Ponadto w obrazach malowanych i rzeźbionych nie powinno znaleźć się nic fałszywego, nic niepewnego lub apokryficznego, nic przesadnego i nic budzącego wątpliwości”. Boromeusz głosił też, że w sztuce sakralnej „należy bezwzględnie unikać wszystkiego co jest świeckie, brzydkie lub obsceniczne, niegodne lub prowokacyjne oraz wszystkiego tego, co jest ekstrawaganckie”²⁷. W kościołach i „w innych świętych miejscach” zabronił też „umieszczać

²¹ W wielu polskich opracowaniach poświęconych sztuce doby potrydenckiej cytowane są wyłącznie fragmenty *Instructionum*, których przekład został zamieszczony w antologii Białostockiego. Zob. np. I. ROLSKA, *Antiquum monumentum et novo cedat ritui. Sztuka po Trydencie w archidiaconacie lubelskim w XVII wieku*, Lublin 2013, s. 304; B. HRYSZKO, *Echa doktryny potrydenckiej w twórczości Alenksandra Ubelskiego*, [w:] *Sztuka po Trydencie*, red. K. Kuczman, A. Witko, Kraków 2014, s. 179, 185.

²² Zob. zwłaszcza P. BURKE, *Translating Language of Architecture*, [w:] *Early Modern Culture of Translation*, red. K. Newman, J. Tylus, Philadelphia 2015, s. 25–27.

²³ Zob. zwłaszcza D. MENOZZI, *La Chiesa e le immagini. Testi fondamentali sulle arti figurative dalle origini ai nostri giorni*, Roma 1995, s. 206; P. PRODI, *Ricerche sulla teoria*, s. 75–76 (jak w przyp. 1).

²⁴ M. VITTA, *Le questione delle immagini nelle „Instructiones” di San Carlo Borromeo*, [w:] C. BORROMEUS, *Instructionum fabricae*, s. 389 (jak w przyp. 4); C. HECHT, *Katholische Bildertheologie der frühen Neuzeit. Studien zur Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren*, Berlin 2012, s. 321.

²⁵ A. GILIO, *Dialogo nel quale si ragione degli errori e degli abusi de pittori circa l'istorie*, [w:] *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, t. 2: Gilio, Paleotti, Aldrovandi, oprac. P. Barocchi, Bari 1961, s. 1–116. Zob. też R.W. GASTON, *How Words Control Images. The Rhetoric of Decorum in Counter-Reformation Italy*, [w:] *Sensuous in the Counter-Reformation Church*, red. M.B. Hall, T.E. Cooper, Cambridge 2013, s. 85–87.

²⁶ M. VITTA, *Le questione*, s. 393 (jak w przyp. 24).

²⁷ C. BORROMEUS, *Instructionum fabricae*, s. 71 (jak w przyp. 4). Zob. też E. CATTANEO, *L'intensità di una vita. Dalla nobiltà alla porpora cardinalizia*, [w:] *Il grande Borromeo tra storia e fede*, Milano 1984, s. 96; M. VITTA, *Le questione*, s. 389 (jak w przyp. 24).

przedstawienia bydła i trzody, psów, ryb i innych brzydkich zwierząt, o ile nie wymaga tego przedstawienie historii świętej²⁸. Choć większość tych błędów została już odnotowana w dekrecie Soboru Trydenckiego, w którym rozstrzygnięto zasadnicze kwestie dotyczące kultu obrazów²⁹, siłą zastrzeżeń Boromeusza wzmagała jego deklaracja, że nie występuje on przeciwko wydumanym zagrożeniom, ale chroni sztukę sakralną przed rzeczywistymi, zaobserwowanymi przez niego osobiście niebezpieczeństwami. We wstępie do swoich instrukcji kardynał stwierdził bowiem, że zawarte w nich pouczenia opierają się na skonfrontowaniu prawodawstwa kościelnego z konkretnymi przypadkami, zaobserwowanymi podczas wizytacji kanonicznych kościołów w archidiecezji mediolańskiej³⁰.

Boromeusz przywoływał też krytyczne dla obrazów toposy utrwalone w piśmiennictwie kościelnym, na przykład potępiał nadawanie wizerunkom świętych „rysów osób żyjących lub zmarłych³¹, powtarzając zarzut postawiony sto lat wcześniej przez Girolama Savonarolę (1452–1498)³². Odwołując się do myśli tego duchownego, który spłonął na stosie oskarżony o herezję³³, Boromeusz nie chciał, rzecz jasna, sytuować swojej krytyki nadużyć występujących w sztuce sakralnej na pograniczu katolickiej ortodoksji. Wiadomo jednak, że – podobnie jak Savonarola – nie stroił od mocnych słów, piętnując podczas synodu swojej archidiecezji w 1573 r. obrazy wotywnie za to, że obok świętych postaci ukazują one elementy codziennego życia, które są nazbyt często rubaszne, obrzydliwe lub naznaczone przesadami. Nawołując do usuwania takich dzieł, arcybiskup głosił zdecydowanie, że nie zamierza bynajmniej ograniczać poprzez tego rodzaju działania czci obrazów, ale chce ją właśnie umocnić, wykluczając z niej malowidła prowokujące fałszywą pobożność³⁴.

Podobne próby zrównoważenia bezkompromisowej krytyki błędów pojawiających się w obrazach sakralnych afirmacją generalnych pożytków z wykonywania takich dzieł, podjęte przez Boromeusza w XVII rozdziale *Instructionibus*, są jednak mało czytelne. Z wypowiedzi kardynała, interpretowanych *à rebours*, można wprawdzie wywnioskować, że głównym argumentem na rzecz umieszczania obrazów w kościołach była dla niego możliwość pouczania za ich pomocą wiernych o prawdach wiary³⁵. Arcybiskup mediolański nie posłużył się jednak utrwalonym w katolickiej apologetyce toposem *scripturae laicorum*, czyli koncepcją obrazów zastępujących Biblię w nauczaniu analfabetów³⁶. Przyczyną takiego zaniechania mogła być świadomość Boromeusza, że sprawuje on rządu biskupie w Mediolanie, którego populacja wyróżniała się pod koniec wieku XVI wysokim wskaźnikiem alfabetyzacji³⁷, poprawianym zresztą przez tego hierarchę poprzez intensywne rozwijanie sieci szkół parafialnych³⁸ i wydawanie na masową skalę tanich książeczek o tematyce religijnej³⁹. Z tekstu *Instructionum* oraz licznych homilii arcybiskupa mediolańskiego⁴⁰ wynika jednak zdecydowanie, że kardynał był przede wszystkim przekonany, iż twórcy obrazów nie są w stanie przekazać treści w sposób tak precyzyjny i jednoznaczny, jak może to uczynić pisarz lub kaznodzieja za pomocą słowa. Takim argumentem atakowali pomysł używania obrazów jako *scripturae laicorum* liczni protestanci teolodzy, powtarzając koncept zastosowany przez Andreea Bodensteina zwanego Karlstadtem (1486–1541) w rozprawie *Von der Abtuung der Bilder*, ogłoszonej w 1522 r.⁴¹

Boromeusz nie podzielał oczywiście poglądów Karlstadta i innych radykalnych reformatorów, jakoby względu na ograniczone możliwości komunikowania treści przez obrazy należy je usunąć z kościołów⁴². Uważał

²⁸ C. BORROMEUS, *Instructionum fabricae*, s. 71 (jak w przyp. 4). Zob. też E. CATTANEO, *L'intensità*, s. 96 (jak w przyp. 27); P. PRODI, *Ricerche sulla teoria*, s. 75 (jak w przyp. 1).

²⁹ *Sobór Trydencki. Dekret o czyszczeniu*, [w:] *Dokumenty soborów powszechnych*, t. 4: *Lateran V, Trydent, Watykan I*, oprac. A. Baron, H. Pietras, Kraków 2004, s. 782–783.

³⁰ C. BORROMEUS, *Instructionum fabricae*, s. 6 (jak w przyp. 4). Zob. też G. SANTI, *Instructiones fabricae*, [w:] *Il Duomo di Milano. Dizionario storico, artistico e religioso*, red. A. Majo, Milano 1986, 304; R. SÉNÉCAL, *Carlo Borromeo's Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae and its Origins in Rome of This Time*, „Papers of British School in Rome”, 68, 2000, s. 245.

³¹ C. BORROMEUS, *Instructionum fabricae*, s. 71 (jak w przyp. 4). Zob. E. CATTANEO, *L'intensità*, s. 96 (jak w przyp. 27).

³² Zob. G. SAVONAROLA, *Prediche sopra Amos*, [w:] C.E. GILBERT, *L'arte del Quattrocento nelle testimonianze e coeve*, Firenze–Wien 1988, s. 183–184. Zob. też J. CHLIBEC, T. ČERNOUŠÁK, *Savonarola a Florencie. Jeho působení a estetické názory*, Praha 2008, s. 80.

³³ G. FRAGNITO, *Ecclesiastical Censorship and Girolamo Savonarola*, [w:] *The World of Savonarola. Italian Elites and Perception of Crisis*, red. S. Fletcher, C. Shaw, Aldershot 2000, s. 90–111.

³⁴ A. RIVERA, *Il mago, il santo, la morte, la festa. Forme religiose nella cultura popolare*, Bari 1988, s. 380–381; F.J. JACOBS, *Votive Panels*

and Popular Piety in Early Modern Italy, Cambridge 2013, s. 82–83, 166–167.

³⁵ C. BORROMEUS, *Instructionum fabricae*, s. 71 (jak w przyp. 4).

³⁶ M. VITTA, *Le questione*, s. 389 (jak w przyp. 24).

³⁷ P. BURKE, *The Historical Anthropology of Early Modern Italy. Essays on Perception and Communication*, Cambridge 2005, s. 123.

³⁸ M. SCADUTO, *Scuola e cultura a Milano nell'età borromeaica*, [w:] *San Carlo e il suo tempo*, t. 2, s. 988–994; S. D'AMICO, *Spanish Milan. A City within the Empire*, New York 2012, s. 96, 106–107.

³⁹ P. BURKE, *The Historical Anthropology*, s. 123 (jak w przyp. 37); M. SCADUTO, *Scuola*, s. 96 (jak w przyp. 38).

⁴⁰ Zob. *Sancti Caroli Borromei homiliae*, t. 3, wyd. G.A. Sassi, Milano 1748, s. 403, 429; t. 4, Milano 1748, s. 17, 130–131.

⁴¹ A. KARLSTADT, *On the Removal of Images*, [w:] *A Reformation Debate: Karlstadt. Emser and Eck on Sacred Images. Three Treatises in Translation*, przeł. i oprac. B.D. Mangrum, G. Scavizzi, Toronto 1998, s. 30–34. Zob. też J.L. KOERNER, *The Reformation of the Image*, London 2004, s. 137–152.

⁴² Zob. np. A. KARLSTADT, *On the Removal of Images*, s. 34 (jak w przyp. 41); J. CALVIN, *Institution de la religion chrétienne*, Lorient 2013, s. 309. Zob. też G. WHEELER, *Revisiting the Question of the Use of Visual Art, Imagery and Symbol in Reformed Place*

jednak, że tylko za pomocą słowa można naleźć precyzyjnie przekaz obrazów, ponieważ polecił zdecydowanie, aby przynajmniej na wizerunkach mniej znanych świętych wypisywać ich imiona⁴³. Wydając takie polecenie, Boromeusz nawiązywał do działań Ojców Kościoła, a zwłaszcza do poczynań swojego wielkiego poprzednika na katedrze mediolańskiej, św. Ambrożego (ok. 339–397)⁴⁴, który umieszczał układane przez siebie inskrypcje (*tituli*) na malowidłach lub mozaikach zdobiących kościoły swojej fundacji. W czasach rządów biskupich Boromeusza w Mediolanie znajdował się tam manuskrypt (wydany drukiem przez François Jureta w 1589 r.), który zawierał precyzyjne odpisy ambrożyjskich *titulorum* z Basilica Martyrum, ale nie uzasadniał przyczyn ich wykonania⁴⁵. Takie informacje można było jednak znaleźć w *Poematus in laudum Sancti Felicis*, spisanych przez biskupa Noli, św. Paulina (ok. 353–431), którego utwory były w XVI w. wnikliwie studiowane zarówno jako wybitne dzieła literackie, jak i dokument ortodoksyjnej nauki starożytnego Kościoła. Głosząc chwałę św. Feliksa, Paulin zaświadczył, że w bazylice, wzniesionej ku jego czci w Noli, umieścił figuralne malowidła licząc na to, że pomogą one w nauce prawd wiary prostych wiernych. Okazało się jednak, że pielgrzymi nie są w stanie zidentyfikować ukazanych na nich scen, dlatego dodał do nich inskrypcje, które sprawiły, że dzieła te stały się zrozumiałe dla osób piśmiennych, które mogły pouczać analfabetów⁴⁶. Paulin uznał więc, że to, „co zaciemniały kolory [...] najlepiej wyrażają litery”⁴⁷. W jednej z homilii Boromeusza znajdujemy sąd, który zdaje się pogłębiać tę myśl, ponieważ arcybiskup mediolański stwierdził, że obrazy „pozwalają wprawdzie widzom wyobrazić sobie wydarzenia, które zostały opowiedziane [w świętych tekstach] i wytwarzają w ich umysłach wrażenie uczestnictwa w tych epizodach”, ale nie wolno zapominać, że tylko „za pomocą słów można wypowiadać się o sprawach bardzo znaczących (*parlare cose molto significative*)”⁴⁸.

of Worship, [w:] *Christian Worship in Reformed Churches. Past and Present*, red. L. Vischer, Grand Rapids 2003, s. 306–309.

⁴³ C. BORROMEUS, *Instructionum fabricae*, s. 75 (jak w przyp. 4). Zob. też C. HECHT, *Katholische Bildertheologie*, s. 106 (jak w przyp. 24).

⁴⁴ A. BIANCHI, *Sant’Ambrogio, san Carlo Borromeo e la „carità pastorale”*, [w:] *La città e la sua memoria. Milano e la tradizione di Sant’Ambrogio*, Milano 1997, s. 289–297.

⁴⁵ P.C.J. van DAEL, *Biblical Cycles on Church Walls: Pro lectione pictura*, [w:] *The Impact of Scripture in Early Christianity*, red. J. den Boeft, M.L. van Pollvan de Lisdonk, Leiden 1999, s. 127; R. DIJKSTRA, *The Apostles in Early Christian Art in Poetry*, Leiden 2016, s. 49, 51–52, 138–139.

⁴⁶ T.F.X. NOBLE, *Images, Iconoclasm and Carolingians*, Philadelphia 2009, s. 35; P.C.J. van DAEL, *Biblical Cycles*, s. 50, 52–56 (jak w przyp. 45).

⁴⁷ Cyt. wg N.M. KAY, *Epigrams from the Anthologia Latina*, London 2006, s. 76.

⁴⁸ *Sancti Caroli Borromei homiliae*, t. 3, s. 403 (jak w przyp. 40).

Taki brak zaufania Boromeusza do komunikacji poprzez obrazy sprawił zapewne, że uwagi o ikonografii wizerunków sakralnych, zawarte w jego instrukcjach, były bardzo zdawkowe i powierzchowne, zwłaszcza w porównaniu z wydanym w roku 1571 znakomitym kompendium Johannes Molanusa (1533–1585)⁴⁹, które było znane arcybiskupowi mediolańskiemu⁵⁰. Spośród wskazówek ikonograficznych, sformułowanych przez kardynała, świeży i inspirujący charakter miał tylko postulat zachowania prawdy historycznej (*veritatis historicae*) w wizerunkach świętych⁵¹, ale dokładniejszy wykład tej zasady został dokonany dopiero przez „uczniów” i kontynuatorów arcybiskupa mediolańskiego⁵². Poza tym Boromeusz ograniczył się do przypomnienia mocno banalnych zasad, że wszystkie oznaczenia „powinny być przydawane wizerunkom świętych w sposób odpowiedni i stosowny w zgodzie z nauką Kościoła [...] na przykład nimb, który umieszczamy wokół głowy świętych powinien mieć okrągły kształt, w dłoniach męczenników należy umieścić palmy, za pomocą mitry i pastorału oznaczyć biskupów, a każdego świętego określić właściwym dla niego atrybutem”⁵³. Kardynał dodał jeszcze, że „nimb Chrystusa Pana powinien odróżniać się od nimbów świętych formą krzyżową”⁵⁴, aby zakończyć swoje zdawkowe wskazówki ikonograficzne potępieniem kolejnego uchybienia w przekazywaniu nauki chrześcijańskiej przez obrazy. Pouczył bowiem stanowczo, że „nimb nie przysługuje nikomu, kto nie został kanonizowany przez Kościół”⁵⁵, odnosząc zapewne ów

⁴⁹ J. MOLANUS, *Traité des saintes images* (Louvain 1570, Ingolstadt 1594), oprac. E. Boespflug, O. Christin, B. Tassel, Paris 1999; E. NEVE, *Des travaux de Jean Molanus sur iconographie chrétienne*, „Annuaire de l’Université de Louvain”, 11, 1847, s. 242–294; C. HECHT, *Katholische Bildertheologie*, s. 32–35 (jak w przyp. 24).

⁵⁰ I. BIANCHI, *La politica della immagini nell’età della Controriforma. Gabriele Paleotti teoretico e committente*, Bologna 2008, s. 76.

⁵¹ C. BORROMEUS, *Instructionum fabricae*, s. 72 (jak w przyp. 4). Zob. też L.W. SIMON, *Naturalism in Lombard Drawing from Leonardo to Cerano*, [w:] *Painters of Reality. The Legacy of Leonardo and Caravaggio in Lombardy*, red. A. Bayer, New York 2004, s. 45–64.

⁵² Zob. zwłaszcza P.A. JONES, *Federico Borromeo a Ambrosiana. Arte e riforma cattolica nel XVII secolo a Milano*, przeł. S. Galli, S. Colombo, Milano 1997, s. 133–162; H. STEINEMANN, *Eine Bildertheorie zwischen Repräsentation und Wirkung. Kardinal Gabriele Paleotti „Discorso intorno alle imagini sacre e profane”*, Hildesheim 2006, s. 104–110; W. WINDORF, *Sakrale Historienmalerei in St. Peter Rom. Faktizität und Fiktionalität in der Altarbildausstattung unter Papst Urban VIII (1623–1624)*, Regensburg 2006, s. 68–87; C. HECHT, *Katholische Bildertheologie*, s. 380–387 (jak w przyp. 24).

⁵³ C. BORROMEUS, *Instructionum fabricae*, s. 72 (jak w przyp. 4). Zob. też E. CATTANEO, *L’intensità*, s. 96 (jak w przyp. 27); P. PRODI, *Ricerche sulla teoria*, s. 75 (jak w przyp. 1).

⁵⁴ C. BORROMEUS, *Instructionum fabricae*, s. 72 (jak w przyp. 4).

⁵⁵ Ibidem, s. 72. Zob. też P. PRODI, *Ricerche sulla teoria*, s. 75 (jak w przyp. 1).

zakaz do wizerunków osób otoczonych lokalnym kultem, który zgodnie z potrydenckim prawodawstwem powinien być wygaszany, o ile nie został zatwierdzony przez Stolicę Apostolską⁵⁶.

Na tle innych katolickich autorów wypowiadających się o miejscu obrazów w życiu Kościoła, Boromeusz poświęcił bardzo mało uwagi zagadnieniu czci, jaką należy okazywać świętym wizerunkom. Arcybiskup mediolański przypomniał wprawdzie ortodoksyjną zasadę, sformułowaną przez II Sobór Nicejski⁵⁷, że sposób odnoszenia do świętych wizerunków jest wyrazem stosunku do ich dostojnych „prototypów”⁵⁸, ale zrobił to w znany nam już pfeferen sposób, piętnując zdecydowanie skrajne nadużycia, a zarazem nie wskazując wyraziście właściwych postaw. Kardynał zalecał bowiem, aby „obrazów świętych nie ukazywać na ziemi, nawet w kościele”, co narażałoby je na poniżające podeptanie przez wiernych⁵⁹. Formułując taki zakaz, powtórzył on rozporządzenie cesarza Teodozjusza II (401–450) i Walentyniana III (419–455) z 427 r., wpisane do *Codice Iustiniani*, opracowanego w latach 528–534, i ugruntowane w prawodawstwie kościelnym przez Synod in Trullo w 692 r.⁶⁰ Regulacja ta została przywołana na samym początku katolicko-protestanckiej dysputy o świętych obrazach przez Hieronynusa Emsera (1478–1527) w apologetycznej rozprawie *Das man der heiligen Bilder zu den Kirchen mit abt hun, noch unehren soll*, wydanej w roku 1522. Ów niemiecki humanista uznał wspomniane unormowanie za poważny argument na rzecz kultu obrazów, stwierdzając, że cesarze zdecydowali się na jego wydanie pamiętając o cudach świadczących, że Bóg okazuje szczególną łaskę tym, którzy adorują Go okazując szacunek Jego wizerunkom⁶¹. Przeciwno umieszczeniu przedstawień Chrystusa i świętych na posadzkach wypowiedział się także biskup Werony Gian Matteo Giberti (1495–1543) w konstytucjach dla swojej diecezji, ogłoszonych drukiem w 1542 r. i uważanych w XVI w. za jeden z najważniejszych

wzorców prawodawstwa służącego odnowie Kościoła katolickiego⁶². Hierarcha ów uzasadniał swój zakaz podobnie jak Emser – pisał, że sytuowanie świętych obrazów pod nogami ludzi i zwierząt uwłacza czci osób „do których obraz się odnosi i które zostały na nim ukazane”⁶³. Boromeusz uważał również, że eksponowanie wizerunków religijnych „w miejscach obniżonych, brudnych i zabłoconych” jest wyrazem braku poważania dla ich „prototypów”⁶⁴, ale głęboką teologiczną wymowę tej konstatacji „przykrył” czysto praktycznym stwierdzeniem⁶⁵, że deptanie tych przedstawień i nanoszenie na nie kurzu „musi doprowadzić z czasem do ich uszkodzenia i zniekształcenia”⁶⁶.

Jedynym argumentem na rzecz obecności obrazów w kościołach, przytoczonym *explicite* przez Boromeusza w *Instructionibus*, było stwierdzenie, że praktyka ta została zaakceptowana i zalecona przez Sobór Trydencki⁶⁷. Należy też zapewne uwierzyć sekretarzowi tego arcybiskupa, Giovan Pietrowi Giussanowi (pomiędzy 1548 a 1552–1623), który zaświadczył, że hierarcha ów „propagował zawsze wśród ludu [...] cześć dla obrazów”, przeciwstawiając się zdecydowanie nauczaniu protestantów, „negujących fałszywie kult tych świętych rzeczy, które od najdawniejszych czasów były obecne w Kościele Bożym”⁶⁸. Taka czysto kontrreformacyjna motywacja towarzyszyła bowiem bardzo często działaniom katolickich hierarchów, przekonanych, że w imię zachowania autentycznej tradycji chrześcijańskiej należy odpowiadać zdecydowanie na wszystkie ataki protestantów, które mogą zagrozić jej integralności⁶⁹. Znacznie trudniej potwierdzić przekaz Giussana, że Boromeusz cenił wysoko duszpasterskie zalety obrazów, uważając je za „środki mocno poruszające ludzi i rozpalające skutecznie nabożeństwo i prawdziwą pobożność”⁷⁰. W instrukcjach arcybiskupa mediolańskiego nie znajdujemy bowiem wyrazistej afirmacji owych zalet wizerunków sakralnych, chyba żeby taką odczytać *à rebours* w stwierdzeniu, że w świątyniach nie wolno umieszczać obrazów zawierających jakiś element, „który nie pobudza ludzi do pobożności

⁵⁶ P. BURKE, *How to Be a Counter-Reformation Saint*, [w:] idem, *The Historical Anthropology*, s. 48–78 (jak w przyp. 37); V. VLNAŠ, *Jan Nepomucký. Česká legenda*, Praha 1993, s. 98–100.

⁵⁷ *Sobór Nicejski II. Dekret wiary*, [w:] *Dokumenty soborów powszechnych*, t. 1: *Nicea I, Konstantynopol I, Chalcedon, Konstantynopol II, Konstantynopol III, Nicea II*, oprac. A. Baron, H. Pietras, Kraków 2001, s. 339; O. CHRISTIN, *Édition et citation du Concile de Nicée II dans le polémique contre les protestants en France*, [w:] *Nicée II 787–1987. Douze siècles d'images religieuses*, red. F. Boespflug, N. Lossky, Paris 1987, s. 340.

⁵⁸ C. BORROMEUS, *Instructionum fabricae*, s. 72 (jak w przyp. 4). Zob. też E. CATTANEO, *L'intensità*, s. 96 (jak w przyp. 27).

⁵⁹ C. BORROMEUS, *Instructionum fabricae*, s. 72 (jak w przyp. 4). Zob. też E. CATTANEO, *L'intensità*, s. 96 (jak w przyp. 27).

⁶⁰ T.F.X. NOBLE, *Images*, s. 26 (jak w przyp. 46); J. CUOCHMAN, *The Mystery of the Cross. Bringing Ancient Christian Images*, Downers Grove 2010, s. 14.

⁶¹ H. EMSER, *That One Should Not Remove Images of the Saints from Churches nor Dishonour Them and That They Are Not Forbidden in Scripture*, [w:] *A Reformation Debate*, s. 44–45 (jak w przyp. 41).

⁶² A. GRAZIOLI, *Gian Matteo Giberti vescovo di Verona, precursore della riforma del Concilio di Trento*, Verona 1955, passim; R. PASQUALI, *Le „Constitutiones” per il clero di Gian Matteo Giberti*, „Ricerche per la Storia Sociale e Religiosa”, 39, 1991, s. 231–237.

⁶³ I.M. GIBERTINUS, *Constitutiones ex Sanctorum Patrum dictis et canonicis institutis collectae*, [w:] idem, *Opera omnia nunc primum collecta*, oprac. P. Ballerinus, Veronae 1733, s. 85.

⁶⁴ C. BORROMEUS, *Instructionum fabricae*, s. 72 (jak w przyp. 4).

⁶⁵ O pragmatycznym charakterze wielu zaleceń zawartych w *Instructionibus fabricae ecclesiae* zob. zwłaszcza G.B. MADERNA, *Per l'architettura religiosa*, s. 47 (jak w przyp. 2).

⁶⁶ C. BORROMEUS, *Instructionum fabricae*, s. 72 (jak w przyp. 4).

⁶⁷ Ibidem, s. 70. Por. *Sobór Trydencki. Dekret o czyszczeniu*, s. 780–785 (jak w przyp. 29).

⁶⁸ G.P. GIUSSANO, *Vita di San Carlo prete cardinale di titolo di Santa Prassede, arcivescovo di Milano*, Roma 1610, s. 423.

⁶⁹ W. DE BOER, *The Conquest of the Soul. Confessions, Discipline and Public Order in Counter-Reformation Milan*, Leiden 2001, s. 9.

⁷⁰ G.P. GIUSSANO, *Vita*, s. 423 (jak w przyp. 68).

(*non ad pietatem homines informet*)⁷¹. Na podobne walory przypisywane obrazom religijnym może wskazywać także zdawkowa uwaga w jednym z kazań Boromeusza, który przyznał, że „o pewnych pobożnych rzeczach dzieło sztuki może pouczać równie dobrze jak słowa”, ukazując jako przykład gorliwego nabożeństwa wizerunek Chrystusa, „który odszedłszy nocą na miejsce pustynne, pogrąża się w modlitwie”⁷².

Bardziej wyrazistego wykładu poglądów Boromeusza w kwestii roli obrazów w życiu Kościoła jako stymulatorów pobożności musimy szukać raczej w jego niewielkim *Libretto dei ricordi al popolo della città e diocesi di Milano*, wydanym w rok po ogłoszeniu *Instructionum*. W owej książeczce, prezentującej kompleksowy program odnowy życia chrześcijańskiego w Kościele mediolańskim po wstrząsie wywołanym przez wielką epidemię dżumy⁷³, arcybiskup zachęcał wiernych do otaczania się świętymi wizerunkami. „Trzymaj w swoim pokoju jakiś obraz Chrystusa, Matki Boskiej oraz jakiegoś świętego, którego darzysz większą czcią niż innych” – pouczał czytelnika *Libretto*, zalecając również umieszczenie podobnych wizerunków w warsztatach i sklepach⁷⁴. Przed tymi obrazami mediolańczycy mieli sprawować praktyki religijne, wpisane w rytm codziennego życia. Arcybiskup nakazywał bowiem każdemu ze swych wiernych podejmującemu codzienne obowiązki: „kiedy rano wchodzisz po raz pierwszy do warsztatu, zawsze zwracaj się ku świętemu obrazowi [...] odmawiając jedno Ojcze nasz i jedno Zdrowia Mario”, a także polecał powtórzyć tę praktykę po powrocie ze sjęsty⁷⁵. Rano i wieczorem pan domu powinien – według arcybiskupa – „zgrupować swoją rodzinę w celu odmówienia modlitw przed jakimś świętym obrazem”, który dobrze byłoby umieścić w „małej kapliczce (*oratorio*), urządzonej w takim miejscu, aby mogła ona służyć wszystkim domownikom”⁷⁶. Boromeusz zalecał również kończyć każdy dzień krótkim westchnieniem do Boga przed obrazem zawieszonym w sypialni⁷⁷.

Mimo że obrazy powinny, w świetle zaleceń tego hierarchy, towarzyszyć najważniejszym prywatnym praktykom modlitewnym, nie zatroszczył się on o bliższe określenie ikonografii dzieł, które miały odgrywać istotną rolę w uświęcaniu wiernych. Rzucone jakby od niechcenia stwierdzenie „jakiś obraz” (*qualche imagine*) zdaje się nawet sugerować, że Boromeusz nie przywiązywał większej wagi do „wymowy” tych wizerunków, wymagając tylko, aby miały one tematykę religijną. Taki przekaz wystarczał bowiem – zdaniem arcybiskupa – do przypomnienia wiernym „wszystkich dóbr otrzymanych od Boga w każdym czasie, a zwłaszcza w konkretnym dniu”⁷⁸. Podobną funkcję świętych obrazów Boromeusz wyeksponował w oracji przy ich poświęceniu, opracowanej do agendy liturgicznej archidiecezji mediolańskiej. W trakcie tej ceremonii celebrans miał bowiem wołać do Boga „nie zakazuj nam rzeźbić lub malować obrazów świętych Twoich, aby ukazując się naszym cielesnym oczom, przywoływały one na pamięć dobre uczynki tych osób, zachęcając do ich naśladowania”⁷⁹. Wydaje się więc, że Giussano relacjonował wiernie poglądy Boromeusza, pisząc, że hierarcha ów uważał obrazy za „środki poruszające ludzi i rozpalające skutecznie nabożeństwo i prawdziwą pobożność”⁸⁰. Z myśli zawartych w *Libretto dei ricordi* wynika jednak bezcienia wątpliwości, że arcybiskup mediolański nie przypisywał takiej mocy samym wizerunkom, ale tym, a raczej Temu, o którym owe wizerunki przypominały.

Boromeusz opisał bardzo szczegółowo mechanizm tego przypominania w kazaniach wielkopostnych, wygłoszonych w 1584 r., w których zachęcał wiernych, aby oddawali się kontemplacji wizerunków ukrzyżowanego Chrystusa⁸¹. Sam arcybiskup praktykował bardzo intensywnie tę formę pobożności, toteż w jego biografiach opisano ją jako najważniejszy widzialny przejaw jego intensywnego życia duchowego⁸², a przedstawienie modlitwy przed krucyfiksem stało się kluczowym motywem jego ikonografii⁸³.

⁷¹ C. BORROMEUS, *Instructionum fabricae*, s. 70 (jak w przyp. 4).

⁷² *Sancti Caroli Borromei homiliae*, t. 3, s. 428 (jak w przyp. 40). Warto odnotować, że według relacji swoich biografów Boromeusz umierał „zwracając swoje oczy i swój umysł ku takiemu obrazowi” Zob. O. NICCOLI, *Vedere con gli occhi del cuore. Alle origini del potere delle immagini*, Roma 2011, s. 51.

⁷³ C. DI FILIPPO BAREGGI, *Libri e letture di Milano di san Carlo Borromeo*, [w:] *Stampa, libri e letture a Milano nell'età di Carlo Borromeo*, red. N. Raponi, A. Turchini, Milano 1992, s. 90–95; D. ZARDIN, *La „perfezione” nel proprio „stato”: strategie per la riforma generale dei costumi nel modello borromaico di governo*, [w:] idem, *Carlo Borromeo. Cultura, santità, governo*, Milano 2010, s. 113–122.

⁷⁴ C. BORROMEUS, *Libretto dei ricordi al popolo della città e diocesi di Milano*, Milano 1578, k. 12v, 30r.

⁷⁵ *Ibidem*, k. 30r–30v.

⁷⁶ *Ibidem*, k. 28r–28v. Zob. też D. ZARDIN, *La „perfezione”*, s. 119 (jak w przyp. 73).

⁷⁷ C. BORROMEUS, *Libretto dei ricordi*, k. 16v (jak w przyp. 74). Zob. też D. ZARDIN, *La „perfezione”*, s. 119 (jak w przyp. 73).

⁷⁸ C. BORROMEUS, *Libretto dei ricordi*, k. 16v (jak w przyp. 74).

⁷⁹ *Rituale sacramentorum ad usum Mediolanensis Ecclesiae olim a S. Carolo institutum*, Mediolani 1815, s. 329. Warto odnotować, że w podobny sposób określił funkcję wizerunków świętych sufragan diecezji mantuańskiej Leonardo de Marini (1509–1573), pisząc w 1552 r. w liście do swojego ordynariusza Ercoleo Gonzagi (1505–1563), iż „powinny one pobudzać wiernych do praktykowania cnót chrześcijańskich [...], ale nie mogą stać się przedmiotem bałwochwalstwa”. Zob. P. PIVA, *L'“altro” Giulio Romano. Il Duomo di Mantova, la chiesa di Polirone e la dialettica con Medioevo*, Quistello 1988, s. 115.

⁸⁰ G.P. GIUSSANO, *Vita*, s. 423 (jak w przyp. 68).

⁸¹ G. GENTILE, *Contributo di Carlo Borromeo e l'epoca barocca*, [w:] *Guardare le Sindone. Cinquecento anni liturgia sindonica*, red. G.M. Zaccone, G. Giberti, Cantalupa 2007, s. 129–131; D. TETTAMANZI, *San Carlo e la Croce*, Milano 2010, s. 32–33.

⁸² Zob. zwłaszcza G. GENTILE, *Contributo*, s. 130–131 (jak w przyp. 81); D. TETTAMANZI, *San Carlo*, s. 33 (jak w przyp. 81).

⁸³ P. ZOVATTO, *S. Carlo Borromeo dai santini*, [w:] *San Carlo e il suo tempo*, t. 2, Roma 1986, s. 1212–1215; K. BURZER, *San Carlo*

Duchowny był świadomy, że wyobrażenie Ukrzyżowania nie występowało w najdawniejszej sztuce chrześcijańskiej, ale ów brak miał – według kardynała – oczywiste przyczyny i stanowił dla niego, paradoksalnie, poważny argument na rzecz wykonywania takich obrazów w późniejszych czasach i podejmowania medytacji nad ich przesłaniem. Boromeusz głosił bowiem, że „szczęśliwi [byli] synowie Kościoła kwitnącego w pierwszych wiekach, którzy patrzyli z tak bliskiej perspektywy czasowej na Krzyż Chrystusa i dlatego pamięć o Jego dobrodziejstwach była zawsze wyryta głęboko w ich duszach [...] Byli oni przepelnieni żarem miłości, ponieważ trwali oni blisko tego jej źródła, na którym Chrystus dokonał zbawienia. Stąd brała się szczególna obfitość przejawianych przez nich cnót, ponieważ w swoich sercach rozważali nieustannie tajemnicę [Krzyża]”. Wraz z upływem czasu chrześcijanie zatracili niestety w znacznym stopniu ową „naturalną pamięć o Krzyżu”, co było przyczyną wystudzenia ich gorliwości. „Dlatego też w naszych czasach Kościół Matka Nasza podejmuje – jak pouczał arcybiskup – różne działania w celu rozbudzenia u wiernych pamięci o Krzyżu [...]. Umieszcza krzyże w kościołach i ustawia je na najwyższych szczytach gór i przy drogach [...] a także wymaga, abyśmy używali krzyży, nosili krzyże, ukazywali krzyże innym, po to aby obraz Krzyża utrwalił się w naszych duszach”. Wizerunki ukrzyżowanego Chrystusa i ich publiczny kult są więc nieodzowne, „żeby w naszych szczęśliwych czasach, tak jak w pierwszych wiekach Kościoła, była podtrzymywana nieustannie pamięć o Męce Pańskiej”⁸⁴, ponieważ pierwszym i nieodzownym stymulatorem wewnętrznego życia chrześcijanina „jest pamięć o dobrach otrzymanych” od Boga⁸⁵.

Boromeusz zachęcał swoich słuchaczy, aby kontemplowali krucyfiks jako obraz Krzyża, który Chrystus uczynił „księgą” i „katedrą”, z której przekazał ludziom bardzo sugestywną naukę „poprzez swoje członki i przez cierpienia swego okrutnie umęczonego ciała. Wyłożył ją poprzez oczy toczące łzy i zalane krwią, poprzez oblicze żelźone płwociną oprawców, poprzez posiniaczone policzki, poprzez zdeformowaną twarz. Nauczał też poprzez wyschnięte gardło, poprzez język wysuszony pragnieniem, tak mocno, że przylega on do podniebienia i nie jest w stanie wydać dźwięku, poprzez rozpięte ramiona i zwichnięte stawy, poprzez ciało poranione w czasie biczowania i pokryte siniakami, a także poprzez stopy przebite gwoździemi. Poucza nas wreszcie poprzez bok, przebite okrutnie ostrzem lancy. Och, jaka to nauka, jakie

skarby mądrości i jakie poznanie Boga”⁸⁶. Z dalszych wywodów Boromeusza wynika jednak niezbitcie, że sam wizerunek Ukrzyżowanego uważał on za „księgę zapieczętowaną”, która *per se* może rozbudzić tylko współczucie dla cierpień Jezusa, zaś klucza do zrozumienia zbawczego sensu tych mąk kardynał kazał szukać w Piśmie Świętym. Dopiero w świetle nauki biblijnej chrześcijanin „może uświadomić sobie w pełni, że Chrystus «zraniony został za nieprawości nasze, starty został za złości nasze; każni pokoju naszego na Nim, i sinością Jego jesteśmy uzdrowieni» [Iz 53, 5], a my o tym zapominamy, nie przypominamy sobie o tym nawzajem, nie troszczymy się o to i dlatego nie wpływa to na nasze życie”⁸⁷. Nawet bardzo efektowny krucyfiks, ukazujący drobiazgowo wszystkie oznaki cierpienia Chrystusa, nie mógł – według Boromeusza – wyrazić „wszystkich cnót, o których Nasz Pan nauczał z katedry swojego Krzyża: pokory, łagodności, posłuszeństwa wobec Przedwiecznego Ojca, miłości nieprzyjaciół, akceptacji cierpienia i wielkiej cierpliwości”. Do pełnego zrozumienia takiej nauki, która została wyrażona w Biblii i w dziełach pisarzy kościelnych, była konieczna „medytacja [...] wytrwała, częsta i długotrwała”, oparta na rozważaniu tekstów pisanych lub wygłaszanych przez kaznodziejów, a obrazy, nawet bardzo sugestywne, mogły tylko przypominać wiernym o konieczności zgłębiania owych wypowiedzi⁸⁸.

Takie uwytyowanie krucyfiksu w procesie rozważania Męki Pańskiej zostało – jak sądzę – zainspirowane zasadami klasycznej *artis mnemonicae*, którą Boromeusz studiował wnikliwie, starając się wykorzystać ją jak najlepiej w celu nauczania wiernych prawd wiary. Uważał on, że anamnetyczna (osadzona w „pamięci wewnętrznej” wiernych) wiedza o Bożej nauce i łasce może i powinna być wspomagana przez hypomnetyczne (obecne w „pamięci zewnętrznej”) „środki na przypomnienie”. Tym drugim – do których zaliczał inskrypcje, „drzewka pamięci” i właśnie różnorakie obrazy – przypisywał jednak (nawiązując do *Fajdrosa* Platona) tylko funkcję pomocniczą, ostrzegając, że w życiu religijnym wiernych „zmysłowe” znaki

Borromeo. *Konstruktion und Inszenierung eines Heiligenbildes in Spannungsfeld zwischen Mailand und Rom*, Berlin-München 2011, s. 36–40; 229–234; M. HANKUS, *Niepołomicka vera effigies Karola Boromeusza*, [w:] *Święty Karol Boromeusz a sztuka w Kościele powszechnym, w Polsce, w Niepołomicach*, red. P. Krasny, M. Kurzej, Kraków 2013, s. 50–55.

⁸⁴ *Sancti Caroli Borromei homiliae*, t. 4, s. 447–448 (jak w przyp. 40). Zob. też D. TETTAMANZI, *San Carlo*, s. 31, 122–123 (jak w przyp. 81).

⁸⁵ *Sancti Caroli Borromei homiliae*, t. 3, s. 444 (jak w przyp. 40). Zob. też D. TETTAMANZI, *San Carlo*, s. 124 (jak w przyp. 81).

⁸⁶ *Sancti Caroli Borromei homiliae*, t. 4, s. 17–18 (jak w przyp. 40). Zob. też D. TETTAMANZI, *San Carlo*, s. 54–55 (jak w przyp. 81).

⁸⁷ *Sancti Caroli Borromei homiliae*, t. 3, s. 395 (jak w przyp. 40). Zob. też D. TETTAMANZI, *San Carlo*, s. 78–79 (jak w przyp. 81).

⁸⁸ *Sancti Caroli Borromei homiliae*, wyd. G.A. Sassi, t. 2, Milano 1747, s. 96–97. Zob. też G. GENTILE, *Contributo*, s. 130 (jak w przyp. 81); D. TETTAMANZI, *San Carlo*, s. 84 (jak w przyp. 81). Warto zauważyć, że w podobny sposób określał zakres przekazu zakodowanego w krucyfikсах Andreas Bodenstern, głosząc, że „pouczają nas one o tym, w jaki sposób Chrystus został ukrzyżowany, a nie o tym, dlaczego wydał się na ukrzyżowanie. Pouczają o Jego ciele, o Jego brodzie i o Jego ranach. Ale o łasce Chrystusa nie uczą nas niczego, a bez Jego łaski nie byłibyśmy zbawieni”. Reformator uważał jednak, że wskutek takiej wymowy obrazy odciągają uwagę widza od Pisma Świętego, a nie zachęcają do jego wnikliwej lektury. Zob. A. KARLSTADT, *On the Removal of Images*, s. 31 (jak w przyp. 41).

nie mogą zastąpić prawd anamnetycznych, bo zbawienie wymaga nie tylko zrozumienia, ale także przyjęcia „duchowych rzeczy według ich duchowej miary” (por. 1 Kor 2, 6–16)⁸⁹.

Ograniczenie przez Boromeusza roli świętych obrazów w Kościele do funkcji „środków na przypomnienie” współgrało – jak sądzę – znakomicie także z jego zasadniczymi poglądami filozoficznymi i teologicznymi. W okresie pobytu na dworze papieża Piusa IV (1499–1565) Boromeusz, uczestnicząc w dysputach humanistów określanych jako *Noctes Vaticanae*, propagował myśl stoicką, wywodzoną głównie z pism utrwalających poglądy Epikteta (zm. 130). Od owego filozofa przejął przekonanie, że prawdziwa mądrość polega na rozróżnieniu rzeczy i zjawisk prohairetycznych (zależnych od człowieka) oraz aprohairetycznych (niezależnych od człowieka). Wobec tych drugich nie należy pozostawać biernym, ale rozumiawszy rządzące nimi Boskie prawa, należy podjąć działania stosowne do tych zasad. Uzgadniając koncepcje Epikteta z myślą chrześcijańską, Boromeusz doszedł do wniosku, że rzeczą aprohairetyczną jest przede wszystkim zbawienie człowieka, które zgodnie z nauką biblijną może się dokonać wyłącznie w Bogu i poprzez Boga. Jedynymi skutecznymi środkami duszpasterskimi są więc wyłącznie te, które przypominają tą prawdę i w stosowny sposób otwierają człowieka na działanie Bożej łaski, usposabiając go w ten sposób do wypełniania Bożych przykazań⁹⁰.

Arcybiskup mediolański uważał, że większość ludzi, mając autentyczną świadomość przebywania w obecności Boga, nie ośmieli się postępować wbrew Jego woli. Trudy codziennego życia i prozaiczne troski zagłuszają jednak w wiernych to przekonanie, dlatego zasadniczą powinnością duszpasterzy jest jego ugruntowanie⁹¹. Boromeusz pouczał więc czytelnika *Libretto dei ricordi*: „odpoczywając lub pracując, zajmuj zawsze swój umysł jakąś sprawą duchową, tym co zrobił, lub o czym nauczał Pan Nasz Jezus Chrystus lub jakiś święty [...]. Przy każdej czynności, którą wykonujesz, pamiętaj, kto ciebie widzi, staraj się znaleźć w niej jakiś duchowy sens, na przykład, kiedy uprawiasz ziemię z wielkim wysiłkiem i starannością, pomyśl, że tak samo powinienes pielęgnować swoją duszę, aby wydała dobry owoc dla Pana. W piękny

słoneczny dzień wyobraź zaś sobie światłość wieczną, na którą wskazuje blask słońca”⁹².

Boromeusz był świadomy, że zmysłowa natura człowieka musi napotykać poważne przeszkody w doświadczaniu duchowej Bożej obecności. Uważał jednak, że można je przewyciężyć, tworząc w swojej wyobraźni jej przybliżony obraz. Do swoich diecezjan skierował zatem gorące wezwania: „Za każdym razem, gdy rozpoczynasz jakieś działanie, lub powracasz do jakiejś pracy, [...] unaczynij sobie obecność Pana Naszego Jezusa Chrystusa (*immaginati la presenza di Cristo Nostro Signore*), który jest przy tobie [...]. Miej zawsze Boga przez oczami, pamiętaj, że jest on zawsze przy tobie i nieustannie ciebie widzi. Stawiaj sobie zawsze przed oczy Opatrzność Boską, pamiętaj, iż nic nie dzieje się wbrew Jej woli i z niej płynie wszelkie dobro”⁹³.

Można zatem przyjąć, że obrazy zawieszono w mieszkaniach, warsztatach i sklepach miały – według Boromeusza – spełniać podobną rolę, co owe „immagini della presenza” w wyobraźni, to znaczy przypominać wiernym o rzeczywistej obecności Boga w tych pomieszczeniach⁹⁴. Dla pełnienia takiej roli nie potrzeba było wyszukanej ikonografii, nie należy się więc dziwić, że arcybiskup mediolański gotów był powierzyć to zadanie jakiemuś dowolnemu obrazowi, o ile był to obraz o tematyce religijnej.

Funkcja obrazów jako „środków na przypomnienie” prawd wiary, odgrywająca – według Boromeusza – istotną rolę w nabożeństwie „domowym”, nie była jego zdaniem również istotna w przypadku pobożnych praktyk rozwijanych w kościele. Wydając w *Libretto dei ricordi* zalecenia w tej sprawie nie skierował on bowiem zupełnie uwagi wiernych ku wizerunkom sakralnym, znajdującym się w świątyni⁹⁵. Przyczyną tego zaniechania była zapewne

⁸⁹ C. DELCORO, *Dal „sermo modernus” alla „retorica borromea”*, „Lettere Italiane”, 39, 1974, s. 470–483 (cytaty zapożyczone z tego tekstu); L. BOLZONI, *The Gallery of the Memory. Literary and Iconographical Models in the Age of Printing Press*, przeł. J. Parzen, Toronto 2001, s. 38–40.

⁹⁰ A. VALERIUS, *Convivium Noctium Vaticanum*, [w:] *Noctes Vaticane seu sermones habiti in Academia Romae in Palatio Vaticano instituta*, wyd. A. Saxium, Madiolani 1748, s. 15; D. ZARDIN, *Il „Manuale” di Epitetto e la traduzione dello stoicismo cristiano tra Cinque e Seicento*, [w:] idem, *Carlo Borromeo*, s. 29–54 (jak w przyp. 73).

⁹¹ C. BORROMEIO, *Orazioni*, [w:] *Noctes Vaticane*, s. 121–123; D. ZARDIN, *La „perfezione”*, s. 39–42, 53–54 (jak w przyp. 73).

⁹² C. BORROMEIO, *Libretto dei ricordi*, k. 16v (jak w przyp. 74). Zob. też D. ZARDIN, *La „perfezione”*, s. 119–120 (jak w przyp. 73).

⁹³ C. BORROMEIO, *Libretto dei ricordi*, k. 13v (jak w przyp. 74). Zob. też C. DI FILIPPO BAREGGI, *Libri e letture*, s. 92 (jak w przyp. 73); D. ZARDIN, *La „perfezione”*, s. 120 (jak w przyp. 73).

⁹⁴ Warto zaznaczyć że podobną funkcję przypisała obrazom sakralnym św. Teresa z Avilla (właśc. Teresa de Capeda y Ahumada, 1515–1582) nawołując karmelitanki w *Drodze do doskonałości*, aby podtrzymywały w sobie stale poczucie Bożej obecności („towarzystwa z Panem”). „Jako środek wielce ku temu skuteczny – pisała – radzę każdej, aby postarała się dla siebie o jakiś, według własnego upodobania, obrazek czy figurę Pana Naszego, nie po to, aby je nosić ukryte w zanadrzu i nigdy na niego nie spojrzeć, ale aby przed tym wyobrażeniem jak najczęściej z nim rozmawiać”. ŚWIĘTA TERESA z Avilla, *Droga doskonałości*, przeł. H.P. Kossowski, rozdz. 26 par. 9 (<http://www.karmel.pl/klasyka/droga/baza.php?id=26>; dostęp: 19.06.2016). Zob. też G. PALUMBO, *L'uso degli immagini e la diffusione delle idee religiose dopo il Concilio di Trento*, [w:] Trento. *I tempi del concilio*, s. 162 (jak w przyp. 1); A. BARTOLOMEI ROMAGNOLI, *Introduzione*, [w:] G.M. della CROCE, *Rivelazioni (libro secondo e terzo) a laude di Dio*, Firenze 2006, s. XCI.

⁹⁵ C. BORROMEIO, *Libretto dei ricordi*, k. 20r (jak w przyp. 74).

chęć przekazania „odwiecznej prawdy”, utwierdzonej przez naukę Soboru Trydenckiego, że Bóg objawia w szczególności i pełny sposób swoją obecność w kościele poprzez sakramenty⁹⁶. Najważniejszym znakiem owej obecności było więc tabernakulum⁹⁷, nieustannie przypominające wiernym, że „widzenie i przebywanie w pobliżu naszego Zbawiciela [w Eucharystii] jest dla nas źródłem wielu wspaniałych darów duchowych”⁹⁸. Boromeusz głosił bowiem, że „prosta kontemplacja Jego obecności ma niezwykłą moc i skuteczność”, ponieważ wszyscy którzy zbliżają się do Jezusa, „mieszkającego” w tabernakulum pod postacią chleba, są „poniekąd zmuszeni do tego, by coraz bardziej podziwiać Jego moc, mądrość, dobroć, a doświadczając w sobie ich owoców – kochać i czcić Go coraz intensywniej”⁹⁹. Szczególnie ważną rolę „środków na przypomnienie” nauki chrześcijańskiej odgrywały też – zdaniem Boromeusza – kropielnice. Arcybiskup pouczał bowiem czytelnika *Libretto dei ricordi*: „Biorąc z nich wodę święconą, kieruj swój umysł i pamięć ku świętemu źródłu chrztu, aby pobudzić w sobie lęk i skłonić się do obmycia duszy z grzechów poprzez łzy i pokutę”¹⁰⁰. Elementy wyposażenia wnętrza, powiązane ze sprawowaniem sakramentów, miały więc – zdaniem Boromeusza – przypominać nie tylko o obecności Boga, ale także o potężnym oddziaływaniu Jego zbawczej mocy na człowieka, wywołując u większości wiernych szczególnie poczucie „uwielbienia i bojaźni Bożej”¹⁰¹. Takiej mocy kardynał nie śmiał przypisać obrazom, które w odróżnieniu od sakramentów były tylko wytworem ludzkich działań i przypominały o Boskiej obecności na podstawie przybliżonych i niedoskonałych wyobrażeń¹⁰². Nie należy się więc dziwić, że Boromeusz pomieścił je w grupie drugorzędnych elementów wyposażenia wnętrza kościoła, służących jego „ozdobie i zaspokajaniu różnych potrzeb [wiernych]”, stwierdzając że przy kształtowaniu tych detali należy przywoływać zasadę stosowności (*decoro*), „która musi być zachowana w Domu Bożym”¹⁰³.

Nader powściągliwą argumentację na rzecz wykonywania i kultu obrazów sakralnych w *Instructionibus* i w *Libretto dei ricordi* można by próbować wy tłumaczyć charakterem tych dzieł, który był zdecydowanie normatywny,

a nie dyskursywny¹⁰⁴. Trzeba jednak zauważyć, że we wstępie do swoich instrukcji Boromeusz zamieścił obszerny passus, uzasadniający prawowierność katolickiej praktyki, polegającej na „wspaniałym kształtowaniu świętych bazylik i wszystkich innych gmachów kościelnych”. W wywodzie tym starał się wykazać, że zwyczaj ów sięga czasów wczesnochrześcijańskich, w których „kościół były wielkie i bardzo liczne [...] i przyozdobione kosztownym paramentami i naczyniami”. W tym celu przywołał świadectwa św. Ambrożego i św. Hieronima (zm. 419 lub 420) o wspaniałej oprawie Służby Bożej w starożytnym Rzymie, Konstantynopolu i Mediolanie, służącej rozbudzaniu pobożności u wiernych¹⁰⁵.

Kardynał nie miałby poważniejszych problemów ze znalezieniem – na przykład w traktacie Molanusa – podobnych „przykładów, nie tylko obcych, ale także rodzimych”, dowodzących, że wykonywanie i kult obrazów były również zgodne ze „starożytną pobożnością i wolnością religijną”¹⁰⁶. Można więc chyba stwierdzić, że we wstępie do swoich instrukcji zadeklarował on bardzo wyraziście, że za zasadniczą „artystyczną” kontrowersję pomiędzy katolikami a protestantami uważa kwestię bogatej oprawy kultu Bożego¹⁰⁷, a zarazem pokazał *ex silentio*, iż zagadnienie miejsca świętych wizerunków w życiu Kościoła ma dla niego drugorzędne znaczenie w tych sporach. Z lektury XVII rozdziału *Instructionum* można zresztą wyciągnąć wniosek, że arcybiskup mediolański zaliczał owo zagadnienie do kontrowersji, które w potrydenckiej reformie Kościoła katolickiego próbowano marginalizować i rozwiązać według zasady „niech będą usuwane nadużycia, a nie istota rzeczy” (*tollatur abusus non substantia*)¹⁰⁸, współbrzmiejącej niepokojąco z koncepcjami wizerunków sakralnych jako czysto utylitarnych „znaków pamięciowych”, nie stanowiących przedmiotu kultu, za pomocą której Marcin Luter (1483–1546) podtrzymał obecność obrazów w świątyniach wyznania ewangelicko-augsburskiego¹⁰⁹.

Trudno stwierdzić w jakim stopniu Boromeusz znał poglądy tego „heretyka” na temat sztuki sakralnej, wyrażone głównie w rozprawie *Wider der himmlischen Propheten*,

⁹⁶ E. CATTANEO, *Il restauro di culto cattolico*, [w:] *San Carlo e il suo tempo*, t. 1, s. 434–438 (jak w przyp. 5).

⁹⁷ C. BORROMEO, *Libretto dei ricordi*, k. 20r (jak w przyp. 74). Zob. też A. NAGEL, *The Controversy of Renaissance Art*, Chicago 2011, s. 255–260.

⁹⁸ K. BOROMEUSZ, *Rozważania o Eucharystii*, przeł. S. Gaworek, Warszawa 2005, s. 92.

⁹⁹ Ibidem, s. 49, 60.

¹⁰⁰ C. BORROMEO, *Libretto dei ricordi*, k. 20r (jak w przyp. 74).

¹⁰¹ Ibidem, k. 20r.

¹⁰² P.A.V. STEWARD, *Ritual Viewing in the Chapel of Corpus Christi. Bernardo Luini's Passion Cycle of San Giorgio al Palazzo, Milan*, [w:] *The Sanctification of Space and Behavior in Early Modern World. Studies and Sources*, red. J.M. De Silva, Farnham 2015, s. 139.

¹⁰³ C. BORROMEO, *Libretto dei ricordi*, k. 20r (jak w przyp. 74).

¹⁰⁴ Zob. P.A. JONES, *Federico Borromeo*, s. 178 (jak w przyp. 52); C. HECHT, *Katholische Bildertheologie*, s. 28 (jak w przyp. 24).

¹⁰⁵ C. BORROMEO, *Instructionum fabricae*, s. 6 (jak w przyp. 4).

¹⁰⁶ Ibidem, s. 6. W cytowanym tekście stwierdzenia te odnoszą się oczywiście do architektury sakralnej.

¹⁰⁷ R. SCHOFIELD, *Architettura*, s. 167–178, 184–189 (jak w przyp. 1).

¹⁰⁸ Zob. H. JEDIN, *Geschichte der Konzil von Trient*, t. 1: *Der Kampf und das Konzil*, Freiburg am Breisgau 1950, s. 293–294.

¹⁰⁹ Zob. m.in. S. MICHALSKI, *Protestanci a sztuka. Spór o obrazy w Europie nowożytnej*, Warszawa 1989, s. 53–56; K.H. zu MÜHLEN, *Luther und die Bilder. Theologische, pädagogische und kulturtheoretische Aspekte*, [w:] idem, *Reformatoren Prägungen. Studien zur Theologie Martin Luthers und Reformationszeit*, wyd. A. Lexutt, V. Ortman, Göttingen 2011, s. 196–198; J. WOLFF, *Ursprung der Bilder. Luthers Rhetorik der (Inter-) Passivität*, [w:] *Hermeneutica sacra. Studien zur Auslegung der Heiligen Schrift im 16. und 17. Jahrhundert*, red. L. Danneberg, Berlin 2010, s. 44–47.

von der Bildern und Sakrament¹¹⁰, spisanej w nieznanym arcybiskupowi języku niemieckim i nieprzetłumaczonej na łacinę¹¹¹. Z całą pewnością jednak wiedział on sporo o stanowiskach francuskich protestantów i katolików w sprawie miejsca obrazów w życiu Kościoła. Zostały one bowiem opisane szczegółowo w relacji z ich dysputy w Saint-Germain w 1561 r.¹¹², opracowanej przez kard. Ippolita d'Este (1509–1572) i zaadresowanej do Boromeusza jako ówczesnego sekretarza papieża Piusa IV (1599–1565). W piśmie tym Boromeusz mógł wyczytać, że sugestie „umiarkowanych katolików”, aby „skorygować sposób używania obrazów [...] eksponując je na ołtarzach i w kościołach [...] jedynie dla pamięci i jako służące ozdobie (*per memoria sola e come per ornamento*)”, były uważane we Francji za poglądy heretyckie, torujący drogę radykalnej negacji sztuki religijnej przez kalwinistów¹¹³. Trudno przypuszczać, żeby arcybiskup mediolański, formułując swoją „doktrynę artystyczną”, inspirował się poglądami protestantów, ale nie można wykluczyć, że – tak jak francuscy *catholiques modérés* – starał się on uporządkować katolicki kult obrazów w taki sposób, aby wykluczyć w nim nadużycia trafnie dostrzeżone przez reformatorów.

¹¹⁰ M. LUTHER, *Wider der himmlischen Propheten, von der Bildern und Sakrament*, Weimar 1525 (o problematyce miejsca obrazów w kościele zwłaszcza na s. 62–84, a o funkcji wizerunków sakralnych jako „znaków pamięci” zwłaszcza na s. 80).

¹¹¹ B.A. GERRISH, *The Lord's Supper in the Reformed Confessions*, [w:] *Major Themes in the Reformed Tradition*, red. D.K. McKim, Eugene 1998, s. 258. Podstawowym źródłem wiedzy o luteranckiej „doktrynie” sztuki sakralnej były dla Boromeusza zapewne pisma zwalczających ją katolickich polemistów, Johanna Mayera von Ecka (1486–1543) i Ambrogia Catarina Politiego (1484–1553), które arcybiskup mediolański miał w swojej bibliotece (zob. B. VILIANICH, *Carlo Borromeo e i protestanti*, [w:] *San Carlo e il suo tempo*, t. 2, s. 147–148). Hierarcha ów mógł również czytać szeroko rozpowszechnione w Italii łacińskie pisma Marcina Lutera, zawierające wzmianki na temat kultu obrazów lub ich włoskie przekłady, wydawane od lat trzydziestych w. XVI (zob. S. SEIDEL MENCHI, *Le traduzioni italiane del Lutero nella prima metà del Cinquecento*, „Rinascimento”, 17, 1977, s. 31–108). Kwestię miejsca obrazów w kościele opisywali też w duchu luteranckim włoscy heretycy, tacy jak wenecki franciszkanin Girolamo Galateo (1490–1541), który w głosił, że święte wizerunki powinny być używane „jako pamiątka Pana (*memoria del Signore*), a nie adorowane przez prostych ludzi [...] albowiem nie płótna, deski, mury lub pilastry czynią cuda, ale Pan przez ręce swoich świętych aniołów i świętych” (H. GALATHEO, *Apologia cioe defensione nelle quale si contengono gli principali articoli del cristianismo*, Bologna 1541, k. XXIXv; zob. też R. FRESCHI, *Girolamo Galateo e la sua Apologia al Senato Veneto*, „Studi e Materiali di Storia delle Religioni”, 11, 1935, s. 73, 79, 99).

¹¹² Informacje na temat tej dysputy i różnych koncepcji jej uczestników na temat miejsca obrazów w życiu Kościoła podaje Donald Nugent (*Ecumenism in the Age of Reformation. The Colloquy of Poissy*, Boston 1974, s. 190–201).

¹¹³ Zob. *Documenti circa la vita e la gesta di S. Carlo Borromeo*, t. 3, oprac. A. Sala, Milano 1861, s. 246–247.

Źródeł pełnej rezerwy postawy Boromeusza wobec sztuki sakralnej można jednak szukać także w znacznie bliższym mu środowisku – w kręgu osób zaangażowanych w reformę Kościoła na północy Italii. Jeden z najważniejszych inicjatorów tego procesu, urodzony w Wenecji reformator kamedułów Paolo Giustiniani (1476–1528) w memoriale wystosowanym wraz z Pietrem Querinim w 1513 r. do papieża Leona X stwierdził, że jednym z przejawów zepsucia Kościoła jest przesadny kult świętych wizerunków, przechodzący nieraz w praktyki zabobonne, magiczne, a nawet bałwochwalcze¹¹⁴. Wielu duchownych w Veneto podzielało diagnozę Giustinianiego, ale nie bardzo wiedziało, jak leczyć rozpoznaną przez niego chorobę, nie ryzykując naruszenia tradycji, określającej rolę czci obrazów w pobożności chrześcijańskiej. Zapewne nie było więc dziełem przypadku, że w szczegółowych konstytucjach Gibertiego dla diecezji werońskiej nie sposób znaleźć zaleceń w sprawie kultu obrazów i ich miejsca w wystroju kościołów, poza wspomnianym już w tym artykule zakazem umieszczania wizerunków świętych osób na posadzkach¹¹⁵. W anonimowym pamflecie na tego hierarchę, ogłoszonym w 1542 r., oskarżono go, że milczenie w tej sprawie wynikało z jego niechęci do świętych wizerunków, przejawiającej się ponoć w ich usuwaniu ze świątyni pod pozorem restauracji tych gmachów. Giberti głosił, że zarzuty te są oszczerstwem¹¹⁶, ale jest rzeczą znamionną, że jego współpracownicy i humaniści z jego kręgu mieli na sumieniu ikonofobiczne ekscesy, które nie uszły uwadze inkwizytorów. Tulio Crispoldi (1510–1573) w *Alcuni interrogazioni delle cose della fede* wydanych w 1540 r., zastanawiał się, czy obrazy przynoszą Kościołowi pożytki adekwatne do znacznych wydatków ponoszonych na ich wykonanie. Ludovico Mantovano da Seravalle pisał w tym samym czasie, iż „w każdym mieście można znaleźć tłum malowanych świętych [...] a we Friuli jest ich tak wielu, że doprowadza to do rozpaczy”. O ile obaj humaniści zdawali się krytykować wyłącznie nadużycia w kulcie obrazów, o tyle Sebastiano Flaminio wystąpił otwarcie przeciwko niemu, tnąc publicznie nożem rycinę przedstawiającą Matkę Boską i pisząc w liście do brata o świętych wizerunkach, że nie trzyma tych „bezużytecznych rzeczy” w swoim domu¹¹⁷. Szczególny rozgłos zyskały

¹¹⁴ *Lettera al Papa. Paolo Giustiniani e Pietro Querini a Leone X*, wyd. G. Bianchini, Modena 1995, s. 110–111. Zob. też A. PROSPERI, *Tra venerazione e iconoclastia. Le immagini e soggetto religioso tra Quattrocento e Cinquecento*, [w:] *Dal Pordenone a Palma di Giovane. Devozione e pietà nel disegno veneziano del Cinquecento*, red. C. Furlan, Milano 2000, s. 61; A. NAGEL, *The Controversy*, s. 198 (jak w przyp. 97).

¹¹⁵ Zob. I.M. GIBERTINUS, *Constitutiones*, s. 1–153 (jak w przyp. 63); A. PROSPERI, *Tra venerazione e iconoclastia*, s. 65 (jak w przyp. 114).

¹¹⁶ A. NAGEL, *The Controversy*, s. 197–198 (jak w przyp. 97).

¹¹⁷ Cyt. za: A. PROSPERI, *Tra venerazione e iconoclastia*, s. 65–68 (jak w przyp. 114). Zob. też M. FIRPO, *Artisti, gioieleri eretici, Il mondo di Lorenzo Lotto tra Riforma e Controriforma*, Roma 2011, s. 317–318; A. NAGEL, *The Controversy*, s. 197 (jak w przyp. 97).

ostentacyjne demonstracje niechęci do obrazów sakralnych, dokonane po 1544 r. przez biskupa Bergamo Vittora Soranza (1500–1558) głoszącego, że próbuje zreformować swoją diecezję na wzór działań podjętych w Weronie przez Gibertiego¹¹⁸. Były one wymierzone przede wszystkim w wizerunki o dziwacznej i skomplikowanej ikonografii, takie jak *Kuszenie św. Antoniego* w kościele w Vilminore, które Soranzo wyrwał z ołtarza, rzucił na ziemię i podeptał w obecności duchownych i świeckich, uczestniczących w wizytacji tej świątyni. Hierarcha ów patrzył jednak niechętnie na wszystkie obrazy sakralne, czemu dał wyraz wizytując świątynię w Vilmaggiore, w której ze względu na prace remontowe nie było żadnych obrazów Chrystusa i świętych. Kontemplując jej „czyste i białe wnętrza”, powiedział do zgromadzonych wiernych, że „nigdy nie widział kościoła, który podobałby mu się bardziej niż ten”. Soranzo nie był jednak w pełni konsekwentny w swoich czynach, ponieważ nie „upiększył” żadnego kościoła na wzór świątyni w Vilmaggiore, a we własnym pałacu biskupim pozostawił kilka obrazów sakralnych¹¹⁹.

Należy podkreślić, że wszyscy „ikonofobi” z kręgu Gibertiego byli zdecydowanymi przeciwnikami luteriańskiej i kalwińskiej reformacji, występując w obronie realnej obecności Chrystusa w Eucharystii, katolickiej koncepcji sakramentów i prymatu biskupa Rzymu¹²⁰. Soranzo był wprawdzie oskarżany o naruszanie prawowierności także na tych polach, ale jego szczerą intencją było dobre wypełnianie obowiązków katolickiego biskupa, a głównym grzechem – brak rozważni w działaniach reformatorskich¹²¹. Wydaje się więc, że zgłaszając zastrzeżenia do przesadnej roli obrazów w życiu Kościoła, wszyscy ci duchowni i humaniści próbowali tylko „uwolnić” go od praktyk o drugorzędnym znaczeniu, które prowokowały niepotrzebnie ataki protestantów¹²².

¹¹⁸ M. FIRPO, *Leresia del vescovo. Il governo pastorale di Vittore Soranzo (1544–50)*, [w:] *La réforme en France et en Italie. Contacts, comparaisons et contrastes*, red. P. Benedict, S. Seidel, A. Tallon, Rome 2007, s. 167.

¹¹⁹ Cyt. za: M. FIRPO, *Leresia del vescovo*, s. 172 (jak w przyp. 118). Zob. też: A. PROSPERI, *Tra venerazione e iconoclastia*, s. 65 (jak w przyp. 114); P. PRODI, *Introduction*, [w:] G. PALEOTTI, *Discourse on Sacred and Profane Images*, przeł. W. McCuaig, Los Angeles 2005, s. 8; P. PRODI, *Storia, natura e pietà*, [w:] idem, *Arte e pietà*, s. 24 (jak w przyp. 1).

¹²⁰ A. NAGEL, *The Controversy*, s. 200–201 (jak w przyp. 97).

¹²¹ M. FIRPO, *Leresia del vescovo*, s. 167 (jak w przyp. 118).

¹²² A. NAGEL, *The Controversy*, s. 201 (jak w przyp. 97). Warto jednak odnotować, że poza kręgiem Gibertiego zdarzały się przypadki krytyki lub usuwania za świątyń obrazów przez hierarchów kościelnych, podyktowane postawami filoprotestantckimi lub prowadzące do rozwinięcia takich przekonań. W przypadku biskupa Capodistria (obecnie Koper) Piera Paola Vergeria (1498–1565) takie „ekscesy” doprowadziły do jego otwartego przystąpienia do obozu reformacji. Ów dalmacki duchowny początkowo poprzestał na oczyszczeniu swojej diecezji z niestosownych wizerunków świętych, ukazujących np. Jana Chrzciciela na pustyni,

Próby usytuowania prawomocności kultu obrazów na marginesie katolickiej ortodoksji mogły być w pewnym stopniu tolerowane dopóki sprawa nie została rozstrzygnięta ostatecznie przez Sobór Trydencki. Stało się to dopiero na jego ostatniej sesji, 3 grudnia 1563 r. w wyniku zabiegów biskupów francuskich, które napotykały na opór włoskich hierarchów, twierdzących, że nie jest to problem na tyle poważny, aby dyskutować go w pełnym gronie ojców soborowych¹²³. Sformułowany wówczas dekret nakładał anatemę na wszystkich, którzy kwestionowaliby obecność obrazów w świątyniach i należą im cześć¹²⁴.

Wprowadzając w swojej archidiecezji postanowienia Soboru Trydenckiego, Boromeusz wykorzystał rozwiązania prawne i organizacyjne, zastosowane jeszcze przez tym soborem w diecezji werońskiej przez Gibertiego i jego współpracowników¹²⁵. Zapewne był więc świadomy złożonego

wyglądającego „zbyt światowo i wykwintnie”, oraz Annę rodzącą Marię na wspaniałym łożu pośród kosztownych poduszek. Później zaczął pouczać wiernych, aby nie klękali przed obrazami i rzeźbami, które są tylko kawałkami drewna, i nie palili przed nimi świec. Po opuszczeniu Republiki Weneckiej i wyjeździe do Niemiec w 1549 r. Vergerio zradycyzował swoje poglądy w kwestii kultu obrazów, wzywając w rozprawie *Delle statue e immagini*, wydanej w Tybindze w 1553 r. do całkowitego wyeliminowania świętych wizerunków z życia Kościoła, kwestionując nawet ich użyteczność jako „książek dla analfabetów”. Głosił bowiem, że nie ukazują one prawd wiary, ale tylko „wygłupy i wielkie oszustwa” wydumane przez artystów, toteż wzywał, aby chrześcijaństwo jako religia Słowa było przepowiadane wyłącznie słowami. „Głoszenie Ewangelii! Oto czego nam potrzeba – pouczaj – aby ukazać Jezusa Chrystusa ze wszystkimi Jego naukami, z całą Jego wielką miłością i miłosierdziem, a czego nie jest w stanie uczynić ręka malarza lub rzeźbiarza” (cyt. za: M. FIRPO, *Artisti*, s. 297–298, 420 ([jak w przyp. 117]; zob. A. JACOBSON SCHUTTE, *Pier Paolo Vergerio. The Making of Italian Reformer*, Genève 1977, s. 174–175, 252; R.A. PIERCE, *Pier Paolo Vergerio the Propagandist*, Rome 2003, 144–146). Warto odnotować, że znakomitym przykładem złożonego stosunku północnowłoskich chrześcijan do obrazów może być osobliwa recepcja nauki Vergeria przez kryptoluteran w Dalmacji, którzy przechowywali w swoich domach portrety tego hierarchy, a pewien służący imieniem Lorenzo klękał przed takim wizerunkiem, co jego współwyznawcy próbowali tłumaczyć jego „miłością do biskupa, która sprawiła, że zachowywał się on jak bezrozumne zwierzę” (zob. R.A. PIERCE, *Pier Paolo Vergerio*, s. 193–194).

¹²³ O. CHRISTIN, *Une révolution symbolique. L'iconoclasme huguenot et la reconstruction catholique*, Paris 1991, s. 257–258; J.W. O'MALLEY, *Trent, Sacred Images and Catholics' Senses of the Sensuous*, [w:] *The Sensuous in the Counter-Reformation Church*, red. M.B. Hall, T.E. Cooper, Cambridge 2013, s. 33–36.

¹²⁴ B. DENN SCHILDGEN, *Cardinal Paleotti and the „Discorso intorno alle immagini sacre e profane”*, [w:] *Sacred Possession. Collecting Italian Religious Art 1500–1900*, red. G. Feigenbaum, S. Ebert-Schiffer, Los Angeles 2011, s. 9.

¹²⁵ E. CATTANEO, *Influenze veronesi nelle legislazione di S. Carlo Borromeo*, „Italia Sacra. Studi e Documenti di Storia Ecclesiastica”, 2,

postrzegania przez nich problemu obrazów sakralnych, z którego (obok własnych obserwacji) mógł wyciągnąć wniosek, że we Włoszech – w odróżnieniu od Europy zaalpejskiej – problemem jest nie tyle odrzucenie owych wzorów, ile przesadna fascynacja i ekscytacja nimi, prowadząca wiele nadużyć. Zapewne dlatego w celu utwierdzenia kultu obrazów odesłał tylko czytelnika *Instructionum* do dekretu Trydenckiego, a potępiając błędy związane z tą praktyką nie tylko powtórzył rzetelnie ich sformułowany na soborze katalog, ale dopełnił go także własnymi zastrzeżeniami i komentarzami. Obawy przed przesadnym pobudzeniem emocji, towarzyszących nieraz kultowi świętych wizerunków, sprawiły też zapewne, że Boromeusz starał się nadać tej praktyce bardzo oschłą formułę, zgodnie z którą obrazy miały nie tyle odbierać cześć pośrednią – przypisaną im postanowienia Soboru Trydenckiego¹²⁶ – ile pośredniczyć w oddawaniu czci należnej Bogu poprzez przypomnianie wiernym Jego dobrodziejstw. Takie powściągliwe rozwiązanie wprowadzone w „doktrynie artystycznej” arcybiskupa mediolańskiego, „przyznawało” świętym wizerunkom na tle monumentalnej i „małej” architektury stosunkowo niewielkie znaczenie, zarówno w życiu Kościoła katolickiego, jak i w określaniu jego tożsamości.

Podobna hierarchia dyscyplin artystycznych rządziła też ewidentnie patronatem artystycznym Boromeusza, który opierał się przede wszystkim na bardzo ścisłej i świadomej współpracy z architektem Pellegrinem Tibaldim (1527–1596)¹²⁷ i dość przypadkowym angażowaniu znacznie mniej uzdolnionych malarzy i rzeźbiarzy¹²⁸. Trudno zatem dziwić się, że fundacje artystyczne kardynała ukształtowały

1960, s. 123–166, 234–166.

¹²⁶ *Sobór Trydencki*, s. 780–781 (jak w przyp. 29).

¹²⁷ A. SCOTTI, *L'architettura e riforma cattolica nella Milano di Carlo Borromeo*, „L'Arte”, 5, 1972, s. 54–90; S. DELLA TORRE, R. SCHOFIELD, *Pellegrino Tibaldi architetto e il San Fedele a Milano. Invenzione e costruzione una chiesa esemplare*, Milano 1984, passim; R. HASLAN, *Pellegrino de Pellegrini, Carlo Borromeo and the Public Architecture of the Counter-Reformation*, „Arte Lombarda”, nuova serie, 94/95, 1990, s. 17–30; J. ACKERMAN, *Pellegrino Tibaldi*, s. 574–586 (jak w przyp. 10); D. MOOR, *Pellegrino Tibaldi's Church of San Fedele in Milan. The Jesuits, Carlo Borromeo and Religious Architecture of the Late Sixteenth Century*, Ann Arbor 1989, passim; J. ALEXANDER, *From Renaissance to Counter Reformation, The Architectural Patronage of Carlo Borromeo during the Reign of Pius IV*, Milan 2007, s. 217–225.

¹²⁸ G. MARIACHER, *La scultura del Cinquecento*, Torino 1987 (*Storia dell'arte italiana*, red. F. Bologna), s. 209–212; G. BORA, *Milano nell'età di San Carlo. Riaffermazione e difficoltà di sopravvivenza di una cultura*, [w:] *Rabisch. Il grottesco nell'arte di del Cinquecento. L'Accademia della Val di Blenio, Lomazzo e l'ambiente milanese*, red. G. Bora, M. Kahn-Rossi, E. Porzio, Milano 1998, s. 37–56; N. RIGHI, *La pittura in Milano nell'età di San Carlo*, [w:] *La pittura in Lombardia dall'età spagnola al neoclassicismo*, red. V. Terraroli, Milano 2000, s. 35–61; E. WELCH, *Artists and Audience in Renaissance Milan 1300–1600*, [w:] *Artistic Centers of the Italian Renaissance. The Court Cities of Northern Italy: Milan, Parma, Piacenza*,

charakterystyczną formułę architektury kościelnej¹²⁹, naśladowaną intensywnie w północnych Włoszech¹³⁰ i po drugiej stronie Alp¹³¹, ale nie wpłynęły na pojawienie się równie wyrazistych tendencji w sztukach przedstawiających. Charakter doktryny artystycznej, sformułowanej w *Instructionibus*, implikował ich analogiczny zakres oddziaływania, toteż nie odegrały one tak znaczącej roli w określeniu potrydenckiej „doktryny” świętych obrazów, jak stało się to ich udziałem w przypadku architektury sakralnej, „małej architektury” we wnętrzach świątyń i paramentów kościelnych. Zapewne nie było więc dziełem przypadku, że najbliżsi „uczniowie” Karola Boromeusza, arcybiskup boloński Gabriele Paleotti (1522–1597) i arcybiskup mediolański Fryderyk Boromeusz (1564–1631), skupili swoją działalność pisarską na wnikliwym uzasadnieniu kultu obrazów, a patronat artystyczny – na wytworzeniu rozwiązań malarskich, adekwatnych do potrzeb potrydenckiej reformy Kościoła katolickiego¹³², uzupełniając niejako niedostatki teorii swojego „mistrza” i jego fundacji na polu sztuki sakralnej.

Mantua, Ferrara, Bologna, Urbino, red. C.M. Rosenberg, Cambridge 2010, s. 59–65.

¹²⁹ Zob. zwłaszcza G. DENTI, *Architettura a Milano tra Controriforma e Barocco*, Firenze 1988, s. 11–95; J. ALEXANDER, *From Renaissance*, s. 201–202 (jak w przyp. 127).

¹³⁰ G.B. MADERNA, *Per l'architettura religiosa*, s. 49–50 (jak w przyp. 2).

¹³¹ Zob. np. K. WOISETSCHLÄGER, *Der innerösterreichische Hofkünstler Giovanni Pietro da Pomis 1569 bis 1633*, Graz 1973, passim; M. KARPOWICZ, *L'influsso di Pellegrino Tibaldi sull'architettura polacca. Andrea Spezza e gli altri*, „Arte Lombarda”, nuova serie, 94/95, 1990, s. 90–99.

¹³² J. BOBER, *A „Flagellation of Christ” by Gulio Cesare Procaccini. Programm and Pictorial Style in Borromeo Milan*, „Arte Lombarda”, nuova serie, 73/74/75, 1985, s. 55–80; P.A. JONES, *Federico Borromeo*, passim (jak w przyp. 52); I. BIANCHI, *La „politica”*, passim (przyp. 50); H. STEINEMANN, *Eine Bildertheorie*, passim (jak w przyp. 52); P. PRODI, *Ricerche sulla teoria*, s. 81–158 (jak w przyp. 1).

SUMMARY

Piotr Krasny
SEALED BOOKS, SIGNS OF GOD'S PRESENCE,
AND MEANS OF REMINDING ABOUT DIVINE
BLESSINGS. ON CHARLES BORROMEO'S
PROBLEMS WITH DETERMINING THE PLACE
OF IMAGES IN THE LIFE OF THE CHURCH

The *Instructiones fabricae et supellectiles ecclesiasticae*, issued in 1577 by the Archbishop of Milan Charles Borromeo (1538–1584), was one of the earliest and most important expositions of sacred art formulated during the Counter-Reformation period. Among rules concerning the furnishings of the church interior, there appear also remarks related to paintings in the church. This fragment of the instructions (which has aroused particular interest of art historians) is strikingly terse and imprecise in comparison with other parts of the work, which seems to be an evidence of Borromeo's reservations about formulating teachings about the place of images in the life of the Church.

This hierarchy was one of the most influential participants of the last session of the Council of Trent (4 December 1563) when a resolution was taken that ordered to place images inside churches and to venerate them. Yet, in the *Instructiones* the archbishop did not justify such practices, but enumerated many dangers related to them (they introduced to the churches secular elements, false and inappropriate, which could be harmful to the true piety because of their extravagance). While criticising improper iconographic solutions, he did not, however, give any hints for the proper ones, and limited his remarks only to rather general recommendations that scenes depicting the life Christ should avoid elements taken from the apocrypha and that the saints represented in them should bear their proper attributes. Very meaningful was Borromeo's instruction that the images whose iconography was not obvious, should be elucidated by means of inscriptions placed within them. Such a solution was likely inspired by Borromeo's ancient predecessor on the Milanese archbishopric throne, namely St Ambrose (c. 339–397), and also St Paulinus of Nola (c. 353–431). Both these hierarchs not only ordered that the wall paintings they commissioned be complemented with inscriptions, but also justified this practice by stating that an image represents religious contents imprecisely and it is only the word that can guarantee that the message of the images be unequivocal.

Borromeo's pastoral works, which present his views on the role of images in the Christian life more precisely than the *Instructiones*, escape the attention of researchers. In the *Libretto dei ricordi al popolo della città e diocesi di Milano* (1578), addressed to his lay diocesans, he recommended that they should have sacred images in their homes and workshops and that they should stop before them for a moment of pious contemplation while entering or leaving the premises. Yet, the iconography of these images

would have played a rather limited part in inducing this contemplation, since the archbishop stated that this part could have been played by 'any image'. Sainly images were to remind the faithful exclusively about God's presence, while the object of their reflection in front of the image were to be the articles of faith they learned verbally, especially by means of the popular religious literature disseminated by Borromeo. In his Lent sermons in 1584 the archbishop encouraged the faithful to contemplate the image of the Crucified Christ (as he did himself as well), but he did not forget to instruct his listeners to move from the emotional meditation on Christ's suffering to studying the biblical teachings on the salvific role of his Passion and to fulfil the obligation of every Christian to imitate Christ's renouncement of himself.

Although Borromeo ascribed a relatively important part in stimulating piety to images hung in secular interiors, he decidedly belittled their role if they were pious images within the church building. The archbishop declared, namely, that in the latter space God is present in a special form in the sacraments, and therefore the most important elements of church furnishings that remind about this extraordinary grace, are those related particularly to administering sacraments: the altar and baptismal font. It seems therefore, that in the *Libretto dei ricordi* Borromeo consciously did not draw the attention of the congregation to church paintings, in order not to distract them from the much more eloquent visible signs in the church.

A similar attitude was characteristic of many bishops and clerical humanists in the dioceses in the north of Italy (Paolo Gustiniani, 1476–1528; Gian Matteo Giberti, 1495–1543; Vittore Soranzo, 1500–1558) who made attempts at an internal reform of the Church aimed, above all, at consolidating the Catholic sacramentology. It may be therefore assumed that Italian Catholics, who were not directly confronted with the iconoclasm of the Reformation, did not consider the cult of images as one of the most important traits defining the identity of the members of the Roman Church. Important enunciations justifying this practice and indicating the typically Catholic iconographic solutions should not, then, be looked for in the writings of Borromeo and other Italian hierarchs, but rather in the works of Catholic theorists from Northern Europe who were deeply involved in opposing the arguments of Protestants who often described Catholicism as 'popish idolatry'.