

Sacri Monti

Rivista di arte, conservazione, paesaggio e spiritualità
dei Sacri Monti piemontesi e lombardi



Sacri Monti

Rivista di arte, conservazione, paesaggio e spiritualità
dei Sacri Monti piemontesi e lombardi



Questa rivista è stata realizzata per volontà dei Consigli Direttivi che hanno guidato la Riserva Naturale Speciale del Sacro Monte di Varallo dal 2005 al 2007, così composti:

2005-2006 Presidente: Giuseppe Ragozzi, Vice Presidente: Padre Giuliano Temporelli, Consiglieri: Marco Valle e Giuseppe Scansetti (Giunta Esecutiva), Consiglieri: Maurizio Marchini, Ugo Perazzi, Damiano Pomi, Oscar Rossetti.

2006-2007: Presidente: Ugo Perazzi, Vice Presidente: Norberto Julini, Consiglieri: Bianca Maria Bellezza e Domenico Vetrò (Giunta Esecutiva), Consiglieri: Simona Bertona, Giuseppe Ragazzi, Moreno Uffredi, Marco Valle, Marco Zacchini.

La pubblicazione di questa rivista è stata promossa da:

Riserva Naturale Speciale del Sacro Monte di Belmonte
Padre Emanuele Battagliotti, Presidente
Giovanni Greco, Direttore

Parco Naturale del Sacro Monte di Crea
Gianni Calvi, Presidente
Amilcare Barbero, Direttore

Riserva Naturale Speciale del Sacro Monte Calvario di Domodossola
Padre Emilio Comper, Presidente
Simonetta Minissale, Direttore

Riserva Naturale Speciale del Sacro Monte di Ghiffa
Elia Ferrari, Presidente
Claudio Silvestri, Direttore

Riserva Naturale Speciale del Sacro Monte di Orta
Padre Angelo Manzini, Presidente
Loredana Racchelli, Direttore

Riserva Naturale Speciale del Sacro Monte di Oropa
Doriano Raise, Presidente
Oliviero Girardi, Direttore F.F.

Riserva Naturale Speciale del Sacro Monte di Varallo
Ugo Perazzi, Presidente
Elena De Filippis, Direttore

Comune di Varese

Comune di Ossuccio

La pubblicazione di questo numero è stata possibile grazie alla collaborazione di:
Amilcare Barbero, Gianni Greco, Oliviero Girardi, Simonetta Minissale, Loredana Racchelli, Claudio Silvestri, Direttori degli Enti di gestione dei Sacri Monti piemontesi istituiti in aree protette regionali
Franco Andreone, Funzionario Responsabile dell'Area di vigilanza del Parco del Sacro Monte di Crea
Ermanno De Biaggi, Regione Piemonte, Dirigente del settore Pianificazione territoriale dell'Assessorato ai Parchi e all'Ambiente

Enrico Massone, Regione Piemonte, funzionario del settore Pianificazione territoriale dell'Assessorato ai Parchi e all'Ambiente e Vicedirettore della rivista "Piemonte Parchi"

Daniele Pescarmona, Direttore storico dell'arte della Soprintendenza al patrimonio storico artistico ed etnoantropologico della Lombardia occidentale

Laura Severgnini, Responsabile dell'attività di promozione del territorio del Comune di Varese

e grazie al finanziamento dell'Assessorato Regionale all'Ambiente e ai Parchi della Regione Piemonte.

Ringraziamenti: Giovanni Agosti, Alda Bordoli Vicesindaco di Ossuccio, Maria Grazia Cagna, don Angelo Corno Rettore di Santa Maria del Monte sopra Varese, padre Elia De Carli Rettore del Sacro Monte di Ossuccio, Antonio Farina, Luca Ghiraldi, Enrico Massone, Paolo Sorrenti, Sante Zanettini.

Un ringraziamento particolare ad Amilcare Barbero, Franco Andreone, Katia Murador del Parco Naturale del Sacro Monte di Crea e del Centro di Documentazione dei Sacri Monti, Calvari e Complessi devozionali europei e allo staff amministrativo della Riserva Naturale Speciale del Sacro Monte di Varallo (Giorgio Trova, Monica Vescia e Stefano Aietti) per il prezioso supporto.

Si ringrazia Giuseppe Frangi e la Fondazione Testori per aver permesso la riproduzione dei testi di Giovanni Testori.

All'edizione ha collaborato Interlinea, Novara.

Autorizzazione n. 347 - Tribunale di Vercelli - Num. R.G. 422/2007

Direttore: Aldamaria Varvello

Direttore editoriale: Elena De Filippis, Direttore della Riserva Naturale Speciale del Sacro Monte di Varallo

Stampa: Tipolitografia di Borgosesia s.a.s., luglio 2007

P. 6: Sacro Monte di Domodossola, cappella dell'*Incontro con le pie donne* (n. 8)

p. 8: Sacro Monte di Ghiffa, cappella dell'*Incoronazione di Maria* (n. 1)

p. 12: Sacro Monte di Orta, cappella di *San Francesco davanti al sultano d'Egitto* (n. 14)

p. 14: Sacro Monte di Crea, cappella della *Salita al Calvario* (n. 16), particolare

pp. 16-17: Il Sacro Monte di Domodossola, oratorio della Madonna delle Grazie

p. 21: Sacro Monte di Varallo, cappella della *Condanna di Cristo* (n. 35), particolare

p. 28: Sacro Monte di Varese, terzo arco o Porta di *Sant'Ambrogio*

p. 32: Sacro Monte di Varallo, cappella della *Condanna di Cristo* (n. 35), particolare

pp. 34-35: Sacro Monte di Ossuccio, cappella della *Coronazione di spine* (n. 8)

pp. 56-57: Sacro Monte di Varallo, piazza della Basilica

p. 62: Sacro Monte di Domodossola, veduta del santuario da est con il convento

pp. 66-67: Sacro Monte di Varallo, cappella della *Prima presentazione di Cristo a Pilato* (n. 27), particolare

pp. 76-77: Sacro Monte di Ossuccio, cappella dell'*Assunzione di Maria* (n. 14)

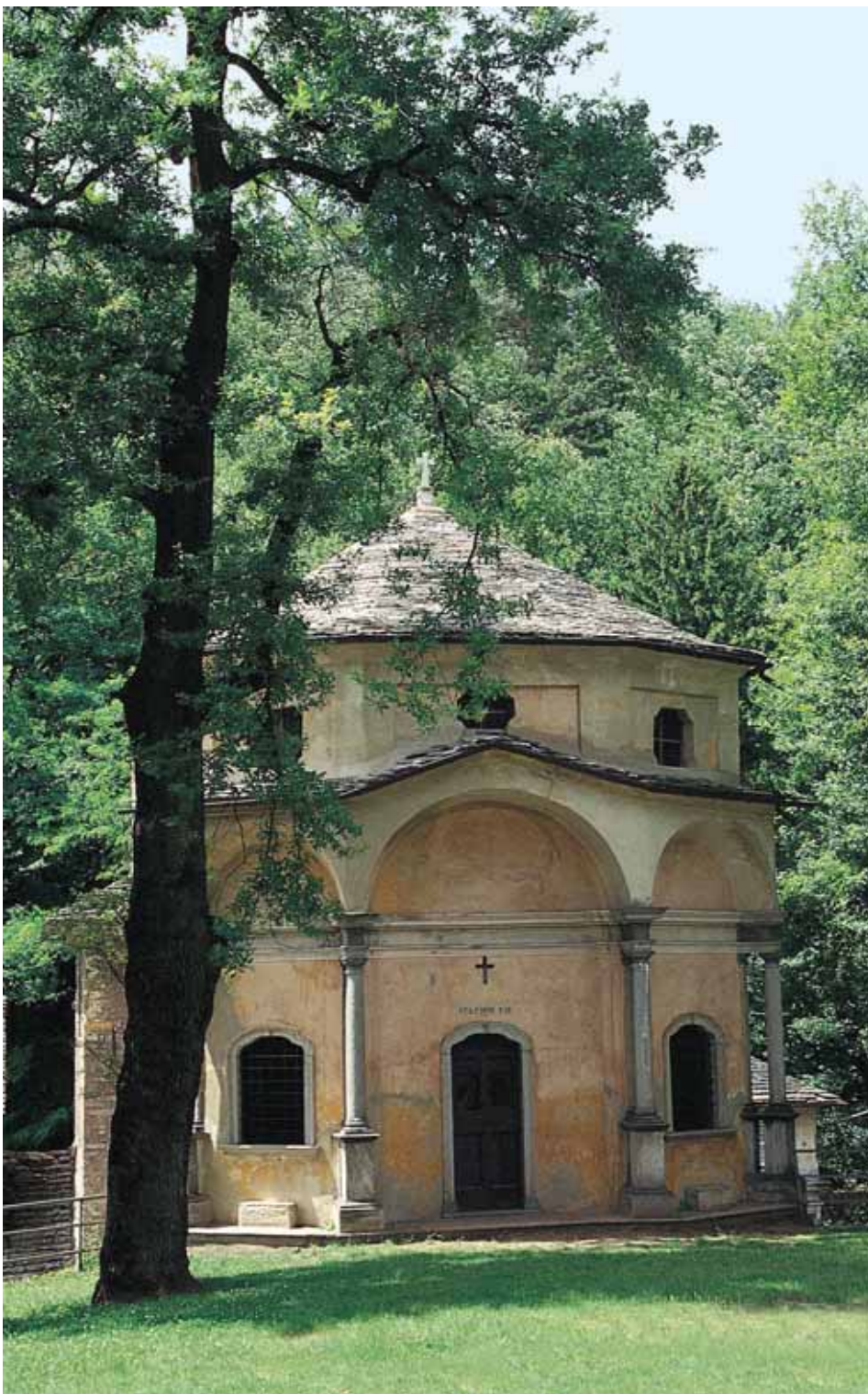
p. 78: veduta del Sacro Monte di Varallo

pp. 132-133: Sacro Monte di Varallo, cappella della *Crocifissione* (n. 38)

pp. 302-303: Sacro Monte di Crea, cappella della *Natività di Maria* (n. 5), particolare

pp. 412-413: Sacro Monte di Domodossola, cappella di *Gesù condannato a morte* (n. 1)

In copertina: Sacro Monte di Varallo, cappella della *Condanna di Cristo* (n. 35), particolare



Con questo primo numero, l'ente di gestione della Riserva Naturale Speciale del Sacro Monte di Varallo inaugura una rivista dedicata ai nove Sacri Monti Unesco. Un utile strumento di promozione, in Italia e all'estero, dei preziosi complessi monumentali, di cui ben sette appartengono alla Regione Piemonte.

Quando, nel luglio del 2003, l'Unesco ha inserito nella lista del patrimonio mondiale i Sacri Monti di Belmonte, Crea, Domodossola, Ghiffa, Oropa, Orta e Varallo – già tutelati dalla legislazione regionale piemontese – è stato chiaro fin da subito che il valore universale del riconoscimento apriva nuovi scenari a queste opere, che venivano proiettate da un ambito locale a una dimensione globale ed extraeuropea.

Come Regione Piemonte, siamo convinti che una maggiore visibilità di fronte al mondo intero produca – accanto alla valorizzazione culturale – vantaggi economici per le popolazioni locali e per i territori limitrofi, ma che, al tempo stesso, comporti da parte nostra un impegno e un senso di responsabilità più forte.

Un impegno che deriva dalla scelta, giusta e necessaria, di preservare la peculiarità di uno dei beni più importanti del territorio, la cui originalità sta nell'evidente connubio fra natura e cultura, eccellenza ambientale e architettonica, fruizione religiosa e ricreativa dei luoghi.

MERCEDES BRESSO
Presidente della Regione Piemonte

NICOLA DE RUGGIERO
*Assessore all'Ambiente, Parchi
e Aree Protette della Regione Piemonte*

GIANNI OLIVA
*Assessore alla Cultura
della Regione Piemonte*



Il Sacro Monte di Varallo si fa capofila di una iniziativa di promozione e valorizzazione dei Sacri Monti piemontesi e lombardi: è questa la tappa più recente di una storia che ha visto il nostro Sacro Monte pioniere prima e modello poi nella costruzione di un fenomeno storico e artistico radicato nella cultura lombardo-piemontese. Non credo ci siano espressioni più chiare ed esaurienti dei criteri che hanno motivato l'iscrizione dei Sacri Monti nella lista dell'Unesco per definire le caratteristiche e l'unicità di questi complessi: «La realizzazione di un'opera di architettura e arte sacra in un paesaggio naturale, per scopi didattici e spirituali, ha raggiunto la sua più alta espressione nei Sacri Monti dell'Italia settentrionale e ha avuto una profonda influenza sui successivi sviluppi nel resto d'Europa [...] I Sacri Monti dell'Italia settentrionale rappresentano la riuscita integrazione tra architettura e belle arti in un paesaggio di notevole bellezza. In un periodo critico della storia della Chiesa cattolica testimoniavano un tentativo di recupero dei valori cristiani».

Questa rivista vuole dare voce e notorietà ai Sacri Monti, farli conoscere, raccontarne la storia, l'attività degli enti che li gestiscono, invogliare a visitarli per apprezzarne l'arte, le peculiarità paesaggistiche e cogliere la profonda suggestione che permea questi speciali luoghi di arte e di fede.

UGO PERAZZI
*Presidente della Riserva Naturale Speciale
del Sacro Monte di Varallo*

Sommario

Una nuova rivista <i>Elena De Filippis</i>	p.	13	Oropa	»	207
I Sacri Monti piemontesi istituiti in aree protette. Retaggio storico e prospettive future <i>Enrico Massone</i>	»	19	Orta	»	229
Dalle origini a oggi <i>Ermanno De Biaggi, Mauro Pianta</i>	»	29	Ossuccio	»	247
I SACRI MONTI UNESCO			Varallo Sesia	»	265
Mappa dei Sacri Monti Unesco	»	37	Varese	»	293
Sacri Monti del Piemonte e della Lombardia iscritti nella lista del patrimonio mondiale dell'Unesco (2003) <i>Enrico Massone, Mauro Pianta</i>	»	39	STUDI		
PELLEGRINI, ARTE, SPIRITUALITÀ			Da Varallo alla capitale. La maturità di Gaudenzio <i>Rossana Sacchi</i>	»	305
Una introduzione al tema dei Sacri Monti <i>Giuseppe Anfossi</i>	»	59	Riflessioni sulla cappella del Corteo dei Magi del Sacro Monte di Varallo	»	325
MEMORIA E LETTERATURA			Giovanni Angelo Del Maino e Gaudenzio Ferrari, alle soglie della maniera moderna <i>Marco Albertario</i>	»	339
I Sacri Monti delle Alpi <i>Giovanni Testori</i>	»	69	Un nuovo documento per Santa Maria delle Grazie a Varallo Sesia: un nuovo appiglio per Gaudenzio giovane? <i>Davide Mirabile</i>	»	365
Natale al presepio di Varallo <i>Giovanni Testori</i>	»	71	I paliotti in scagliola del Canton Ticino, dell'Alto Verbano e il paliotto della SS. Trinità di Ghiffa <i>Elfi Rüschi</i>	»	381
CONSERVAZIONE TRA ARTE E ARCHITETTURA: METODI E PROBLEMI			La devozione popolare attorno all'altare della SS. Trinità di Ghiffa <i>Franco Mondolfo</i>	»	387
La conservazione di una città addormentata <i>Elena De Filippis</i>	»	79	Due secoli dalla morte di Gerolamo Gemelli (Didimo Patriofiglio): un nobile ortese nella vicenda del Sacro Monte d'Orta <i>Fiorella Mattioli Carcano</i>	»	393
Elenco degli interventi realizzati dalla Riserva Naturale Speciale del Sacro Monte di Varallo dal 1996 a oggi	»	101	Precisazioni storiche sul Sacro Monte di Ossuccio (II) <i>Daniele Pescarmona</i>	»	399
Il progetto di restauro del complesso di Betlemme <i>Maria Pia Micheli</i>	»	127	DOCUMENTI		
I SACRI MONTI OGGI			Visita del vescovo Ferdinando Taverna al Sacro Monte di Varallo (settembre 1617)	»	415
Belmonte	»	135	Dal vescovo Carlo Bascapè al cardinale Ferdinando Taverna: come cambia il Sacro Monte <i>Elena De Filippis</i>	»	431
Crea	»	143	Referenze fotografiche	»	471
Domodossola	»	169			
Ghiffa	»	193			



Una nuova rivista

Elena De Filippis

Una nuova rivista, specifica sulla rete dei nove Sacri Monti inseriti nel 2003 nella lista dei beni di importanza mondiale dell'Unesco. Nove soggetti con una lunga storia comune e varia, e anche una vita attuale simile, ma diversificata.

Una storia cominciata con il sogno di un frate francescano che in anni difficili (1478) era stato guardiano del Santo Sepolcro a Gerusalemme: costruire una piccola Terra Santa più accessibile e vicina alla sua terra di origine, dove concentrare, riprodotti, tutti i principali luoghi memoria della vita fisica di Cristo, Nazareth, Betlemme, Gerusalemme. E poi per rendere più facile il riconoscimento di quei luoghi e più efficace l'apprendimento e la preghiera, popolarli di immagini evocative degli avvenimenti di cui erano stati teatro.

Questo accadeva, fra fine Quattrocento e primo Cinquecento, a Varallo, in Valsesia, una volta luogo di una certa importanza strategica nel ducato di Milano. Con l'apporto di artisti di prim'ordine, dai fratelli De Donati a Gaudenzio Ferrari, questa piccola Palestina si animava con il racconto naturale e diretto di quelle scene, con la stretta correlazione di pittura e scultura, con immagini a tutto tondo grandi come le figure umane e con capelli e barbe veri, una vera umanità in cui ognuno poteva facilmente riconoscersi, descritta in modo coinvolgente e comunicativo.

Questa è l'origine del primo Sacro Monte, ma non è ancora l'inizio della serie dei Sacri Monti piemontesi e lombardi.

È di nuovo Varallo il punto di partenza, rinnovato dalla lucidità e dalla tenacia di un vescovo barnabita, stretto collaboratore di san Carlo a Milano, che a fine Cinquecento ne fa un modello singolare di didattica religiosa. Vuole narrare con chiarezza di contenuti (doverosa dopo il Concilio di Trento) e di modi espressivi, la storia della vita di Cristo. La cultura, la sensibilità artistica e la determinazione di Bascapè che riprende e rinnova il modello precedente (ancora statue come figure umane e scultura e pittura che raccontano insieme la scena) determinano un risultato di grande efficacia narrativa e di notevole qualità artistica (vuole che vi lavorino solo artisti di qualità). Intorno alle cappelle che si snodano sulla collina, un contesto ambientale ora di bosco, ora di giardino, e, alla fine del percorso, due piazze urbane.

È a questo modello che si riallacciano gli altri Sacri Monti dell'area alpina, fra Piemonte e Lombardia, ognuno con le sue varianti specifiche. La Regione Piemonte ne ha raccolto l'eredità a partire dal 1980 convinta che queste realtà così particolari fatte di arte, di narrazione, di singolari equilibri ambientali, testimonianza di devozione, dovessero giovare di strumenti di protezione altrettanto peculiari per evitarne svianti trasformazioni, o anche solo il graduale abbandono.



I primi Sacri Monti piemontesi istituiti in area protetta hanno cominciato a lavorare insieme, accomunati da temi di gestione simile, Crea, Orta, Varallo e poi gli altri, Ghiffa, Belmonte, Domodossola, Oropa. Si è creata una cordata di esperienze comuni, analogie, modelli di gestione simili. Di qui all'allargamento del modello ad accogliervi anche i lombardi, Varese e Ossuccio, il passo, grazie alla tenacia e lungimiranza della Regione Piemonte, è stato relativamente breve e ha portato al riconoscimento Unesco del sito dei «paesaggi storici dei Sacri Monti piemontesi e lombardi».

Questa rivista vuole raccontare i Sacri Monti di oggi, le loro scelte di conservazione e restauro, gli interventi sul territorio, le iniziative culturali di valorizzazione, la percezione che ne hanno i pellegrini che li visitano, le ricerche e gli studi, la spiritualità che ancor oggi li anima.



I Sacri Monti piemontesi istituiti in aree protette. Retaggio storico e prospettive future

Enrico Massone

Storia dei Sacri Monti piemontesi

Nel 1975, il Consiglio regionale del Piemonte approva la legge quadro dei parchi e delle riserve naturali e cinque anni dopo istituisce in parco naturale il primo Sacro Monte, quello di Crea.¹ Una scelta lungimirante, perseguita con costanza e continuità negli anni successivi fino a comprendere nel 2005 ben sette Sacri Monti (Belmonte, Crea, Domodossola, Ghiffa, Oropa, Orta, Varallo).² Cerchiamo di scoprire i perché di tale scelta, le ragioni per le quali beni culturali a prevalente valenza religiosa, storica, artistica e architettonica vengono inclusi nel sistema regionale delle aree protette. Le motivazioni sono essenzialmente riconducibili a una minore frequentazione da parte dei pellegrini a partire dalla fine della seconda guerra mondiale e al mutato clima culturale, disponibile ad attribuire un maggiore valore al contesto ambientale in cui sono collocate le opere monumentali. L'aumento dei costi per la manutenzione ordinaria e i restauri delle cappelle diventa un onere sempre più gravoso per le amministrazioni religiose, mentre il nuovo organismo civile di recente istituzione (le Regioni sono istituite nel 1970) dimostra sensibilità nei confronti del patrimonio delle comunità locali e si impegna attivamente per conservarlo. L'obiettivo non si riduce a scongiurare il degrado che investe affreschi e statue, tetti e intonaci, ma considera la monumentalità di ciascun Sacro Monte come parte inscindibile dell'ambiente naturale e del paesaggio in cui è integrato. Una prospettiva olistica dunque, che contribuisce a riportare nuovamente in luce i fondamenti stessi che stanno alla base di un fenomeno tanto diffuso sull'arco alpino occidentale.

In principio il monte sacro è inteso come un luogo isolato e appartato dal resto del mondo, riparato e immerso nella vegetazione, un deserto verde privo di distrazioni, che consente all'uomo di fede di pregare, meditare e contemplare il Dio creatore. È un luogo dello spirito e rimanda all'esperienza mistica di san Francesco che si ritira in completa solitudine sulla Verna per rivivere la passione di Cristo e lì vi riceve le stimmate. Due secoli dopo, il frate francescano Bernardino Caimi percorre molte vallate montane prima di trovare il sito adatto ad accogliere e ospitare le prime cappelle che riproducono i luoghi della Terra Santa, edificando a Varallo Sesia la "Nuova Gerusalemme". Da allora tutti i complessi devozionali di fede cattolica che presentano analogie con il genere del Sacro Monte, risultano accomunati da una serie di caratteristiche ricorrenti quali la narrazione di un racconto sacro, l'armonica compenetrazione di elementi costruiti, vegetazione, panorama e la presenza di un itinerario devozionale collocato in uno spazio aperto. Il percorso devozionale e simbolico che conduce alla visita degli elementi monu-



Gaudenzio Sceti, *Il Vero Ritratto del Sacro Monte di Varallo*, 1671
Varallo, Museo del Sacro Monte.

mentali del complesso è prestabilito e, unitamente all'ambiente circostante, rappresenta un'entità culturale inscindibile con il carattere paesaggistico del luogo.³ La vegetazione naturale volutamente abbondante di alcuni luoghi sacri si combina in vario modo con i manufatti architettonici per dare vita a complessi monumentali e ambientali di grande fascino e suggestione. In genere, anche gli elementi naturali sono riconducibili a modelli compositivi ricorrenti come la localizzazione fuori dai centri abitati, l'itinerario in salita, la presenza di alberi, boschi o giardini, la vicinanza a fonti d'acqua o grotte. Secondo alcuni «il Sacro Monte si configura in modo abbastanza simile a un eremitaggio artificiale collettivo»,⁴ mentre altri affermano che «eremi e sacri monti nei giardini rappresentano due aspetti della medesima tensione al viaggio spirituale che si materializza nei *topoi* spazio-temporali del pellegrinaggio attraverso luoghi e immagini che agiscono sui percorsi della memoria».⁵ Tuttavia, il fecondo dialogo fra arte, fede e natura, così vivo e pregnante nei Sacri Monti, non costituisce un'invenzione dell'architettura del paesaggio esclusiva dell'epoca rinascimentale e barocca. Al contrario, le situazioni che sottolineano lo stretto legame fra natura e ingegno artistico dell'uomo si manifestano fin dai tempi antichissimi in molte altre confessioni religiose.⁶

Ciò che differenzia i Sacri Monti del Piemonte istituiti in aree protette regionali rispetto ad altri simili complessi e conferisce loro specifici compiti di tutela, conservazione e valorizzazione, è riconducibile alla particolare tipologia amministrativa e gestionale, improntata a criteri di organizzazione e programmazione degli interventi conservativi e migliorativi. Ciascun Sacro Monte è dotato di una serie di strumenti di pianificazione territoriale come il piano d'area, che stabilisce le regole e prevede i possibili sviluppi in campo urbanistico e infrastrutturale, il piano di assestamento forestale, mirato a ripristinare la situazione botanico-vegetazionale originaria della zona, il piano naturalistico, che tende alla stabilità e al miglioramento delle condizioni della fauna selvatica esistente. L'attuazione dei principi contenuti in questi studi pianificatori è affidata al Consiglio direttivo di ciascuna area protetta, formato dai rappresentanti della popolazione locale, che per realizzare concretamente le direttive dei piani si avvale di proprio personale dipendente (direttore, amministrativi, tecnici, guardiaparco, operai). Nel corso degli anni novanta del secolo scorso, una serie di fattori concomitanti contribuiscono a intensificare le relazioni fra coloro che nei Sacri Monti occupano posizioni di responsabilità. Una comune metodologia verso i problemi gestionali da affrontare e l'affinità dei beni culturali da tutelare da una parte, il diverso approccio culturale dei Sacri Monti (di tipo umanistico) rispetto agli altri enti inclusi nel sistema dei parchi (concentrati su tematiche botanico-faunistiche e territoriali) dall'altra, stimolano gli amministratori e il personale dei Sacri Monti a stabilire fra loro rapporti sempre più serrati e continuativi. Il Centro regionale di documentazione e ricerca sulle aree protette,⁷ istituito nel 1990, viene individuato come la sede idonea per riunioni e incontri fra alcuni funzionari regionali e i direttori dei Sacri Monti. Al tradizionale approccio lavorativo si affianca una nuova mentalità che opera per



allargare le prospettive di ricerca, ampliare il ventaglio di soluzioni a problematiche generali, agendo sulla base di progetti condivisi dai singoli enti. L'obiettivo è quello di unire gli intenti per trasformare il potenziale endogeno di ciascun complesso monumentale in realizzazioni concrete e operative.⁸

L'Atlante dei Sacri Monti, dei Calvari e dei complessi devozionali europei

Nel 1995, si avvia il "Progetto Atlante" mirato a individuare, conoscere e censire i Sacri Monti e altre simili realtà diffuse in Europa. La scheda-questionario che rappresenta il nucleo conoscitivo essenziale dell'indagine è suddivisa in diverse aree d'interesse finalizzate a ottenere il quadro generale dei lineamenti di riconoscibilità fondamentali per ciascun complesso devozionale.⁹ Il "Progetto Atlante" è un'operazione culturale e organizzativa impegnativa, mai tentata prima di allora¹⁰ e può essere considerata l'atto fondante dell'attività del Centro di Documentazione dei Sacri Monti, Calvari e Complessi devozionali europei. La ricerca si prefigge di approfondire gli studi sulla materia e nel contempo intende favorire uno sviluppo rispettoso dell'ambiente. Fin dall'inizio si propone la pubblicazione dei risultati ottenuti attraverso la realizzazione di un volume e la rappresentazione cartografica con la collocazione *in situ* dei complessi individuati. L'indagine prende in considerazione in modo sistematico le varie tipologie di complessi monumentali e coinvolge circa duemila referenti di enti pubblici statali, regionali, locali, culturali, turistici¹¹ di Austria, Belgio, Francia, Germania, Italia, Lussemburgo, Paesi Bassi, Polonia, Portogallo, Slovacchia, Spagna, Svizzera, Ungheria.

Il "Progetto Atlante" si occupa di un fenomeno sviluppatosi in buona parte dell'Europa continentale nel corso di cinquecento anni (secoli XVI-XX) e segna una svolta profonda nel tradizionale modo di considerare questa particolare tipologia di complessi sacri. La portata dell'indagine non è limitata al contenuto della ricerca, ma esplora campi che amplificano le possibilità di approfondimento e prospettano confronti e interconnessioni mai tentati prima, attraverso l'inclusione dei Sacri Monti in sistemi di relazioni che ne favoriscono la conoscenza, lo studio e la fruizione. Infine, costituisce il supporto concreto di un'unità tematica che ha già dato origine a una valorizzazione concreta e diversificata fatta di relazioni e scambi di esperienze, reti di collegamento e circuiti di fruizione. Capire per imparare, conoscere per insegnare, comunicare per trasferire i valori del territorio inteso come bene culturale in senso lato, composto cioè dall'insieme di elementi naturali e di opere dell'uomo che nel corso dei secoli si sono sedimentate in un determinato luogo per dare vita a opere cariche di indiscusso significato. Questa è una delle tante valenze del progetto che offre agli studiosi e ai cittadini l'opportunità di comprendere l'importanza di un fenomeno sorprendentemente ampio e diffuso.¹² Il progetto è realizzato compatibilmente agli impegni e alle incombenze dei vari enti

e fin dall'inizio il coordinamento dei lavori viene svolto dal Parco naturale del Sacro Monte di Crea, a cui si riconosce presto il ruolo di capofila dell'iniziativa.

Nel 2001 è pubblicato il volume *Atlante dei Sacri Monti, Calvari e complessi devozionali europei*, realizzato in collaborazione con l'Istituto Geografico De Agostini, che, sebbene presenti solo una parte delle informazioni e dei dati raccolti, riflette la complessità e la varietà di tutte le tipologie censite e catalogate. Un'ampia introduzione ripercorre le tappe evolutive della rappresentazione dei luoghi sacri e delle immagini di Cristo (secoli VI-XV), seguita da un repertorio di carte tematiche e schede di approfondimento compendiate da fotografie, piante topografiche, mappe e carte storiche dei singoli complessi monumentali. I testi sono in lingua originale, con traduzione in italiano e abstract in inglese. Al volume è allegata una carta dell'Europa che fornisce il quadro d'insieme della localizzazione di ben 1812 complessi devozionali.¹³ La pubblicazione del volume segna dunque il raggiungimento del traguardo, ma non la fine della ricerca, poiché la tutela dei vari complessi monumentali rimane l'obiettivo finale per contribuire a sensibilizzare l'opinione pubblica verso le problematiche ambientali, culturali e di conservazione, e favorire lo sviluppo di nuove attività compatibili con la sacralità dei luoghi. Salvaguardia dell'ambiente e vantaggiose ricadute economiche e occupazionali a beneficio delle popolazioni locali che abitano le zone limitrofe, sono fra i risvolti sociali immediati che caratterizzano il progetto.

Il positivo esito della ricerca è da ricercarsi anche nell'attenta attività divulgativa, che fin dall'inizio ha reso note al pubblico le finalità del progetto, come testimoniano i convegni di studio internazionali di Kalwaria Zebrzydowska (Polonia), Varallo e Valladolid (Spagna).¹⁴ Lo sviluppo della ricerca è favorita soprattutto dal seminario internazionale dei Sacri Monti, Calvari e complessi devozionali europei, tenutosi a Varallo nell'aprile del 1996, che vede un'ampia partecipazione di referenti stranieri. Nel corso del seminario si crea un clima di condivisione degli intenti atto a stimolare i rapporti e gli scambi fra esperti e studiosi, le relazioni fra i rappresentanti delle varie istituzioni e l'incremento dei collegamenti fra realtà affini. In quell'occasione viene presentato e discusso un documento tecnico-operativo che definisce i termini della ricerca¹⁵ e fa emergere la ferma volontà di costruire una rete di rapporti veramente sovranazionale, capace cioè di superare non solo le antiche contrapposizioni tra differenti confessioni religiose, ma anche la barriera tra i paesi membri dell'Unione Europea e i restanti stati europei. Un ulteriore stimolo a porre le basi per la creazione di un sistema continentale è dato dall'inclusione di undici complessi monumentali nella lista del patrimonio mondiale dell'Unesco.¹⁶

Il Centro di Documentazione dei Sacri Monti, Calvari e Complessi devozionali europei

Nel contempo si struttura e viene riconosciuta con legge regionale nel 2005 l'istituzione, presso il Sacro Monte di Crea, del Centro di Documentazione dei Sacri Monti, Calvari e Complessi devozionali europei, che diviene per i nove Sacri Monti un importante punto di riferimento strategico. Il Centro svolge un'intensa attività editoriale attraverso la pubblicazione di libri inediti o poco noti al pubblico, della rivista "Atlas" (in lingua italiana e inglese) con funzioni di collegamento fra le varie realtà esistenti in Europa e del sito internet *www.sacrimonti.net*, che in breve tempo assume la consistenza di un portale tematico, indispensabile strumento d'informazione e consultazione. La sede del Centro, collocata presso l'ente Parco naturale Sacro Monte di Crea, nel cuore del Monferrato, è dotata di una interessante biblioteca tematica e contribuisce alla formazione di reti di elevato livello qualitativo per una fruizione responsabile dei sacri luoghi, con l'intento di creare qualificate occasioni di sviluppo.

Pur mantenendo inalterato il loro intrinseco valore religioso, i Sacri Monti italiani, concentrati soprattutto sull'arco alpino occidentale, possono essere paragonati a laboratori del paesaggio, aule senza muri, musei *en plein air* e utilizzati per finalità didattiche e scientifiche di carattere ambientale, storico e artistico. Infatti, in un ristretto spazio geografico, questi complessi devozionali racchiudono una notevole varietà di componenti naturali e culturali, perciò possono risultare particolarmente istruttive le visite tematiche condotte da guide preparate, competenti e capaci di trasmettere il gusto per l'arte e il rispetto per la natura. Gli aspetti legati al turismo religioso, culturale e ambientale rappresentano dunque il naturale sbocco delle iniziative del Centro di Documentazione per tutte le realtà presenti sul territorio (non solo per gli enti istituiti a parchi o riserve naturali dalla Regione Piemonte).

Attualmente tale risorsa risulta ancora scarsamente esplorata, ma offre concrete opportunità di scambi e si presta ad aprire nuovi ambiti di studio, sperimentazione e sensibilizzazione, in aggiunta alle caratteristiche proprie dei luoghi. È uno stimolo che proietta i Sacri Monti in circuiti sempre più ampi e li aiuta a interpretare, progettare e costruire il proprio futuro. Il premio attribuito nel novembre 2005 ai Sacri Monti piemontesi nel concorso internazionale organizzato dal British Guild of Travel Writers, conferma e consolida quest'impostazione.¹⁷ Tale riconoscimento, destinato ai migliori progetti turistici realizzati a livello mondiale, non si limita a indicare l'eccellenza delle strutture di accoglienza e soggiorno, ma segnala i programmi di promozione sostenibile e responsabile più innovativi e capaci di apportare benefici significativi nel rispetto dell'ambiente naturale.

¹ L'impegno della Regione Piemonte in materia di Sacri Monti segna le tappe di un iter legislativo di tutela organico e articolato che si pone tuttora come un emblematico punto di riferimento in Italia e all'estero. Le leggi istitutive dei singoli enti parco o riserva naturale, approvate negli ultimi venticinque anni sono: L.R. 4 giugno 1975 n. 43 "Norme per l'istituzione dei parchi e delle riserve naturali"; L.R. 28 gennaio 1980, n. 5 "Istituzione del Parco naturale e area attrezzata del Sacro Monte di Crea"; L.R. 28 aprile 1980, n. 30 "Istituzione della Riserva Naturale Speciale del Sacro Monte di Varallo"; L.R. 28 aprile 1980, n. 32 "Istituzione della Riserva Naturale Speciale del Sacro Monte di Orta"; L.R. 7 settembre 1987, n. 51 "Istituzione della Riserva Naturale Speciale del Sacro Monte della SS. Trinità di Ghiffa"; L.R. 22 aprile 1991, n. 14 "Istituzione della Riserva Naturale Speciale del Sacro Monte di Belmonte"; L.R. 27 dicembre 1991, n. 65 "Istituzione della Riserva Naturale Speciale del Sacro Monte Calvario di Domodossola"; L.R. 28 febbraio 2005, n. 5 "Istituzione della Riserva Naturale Speciale del Sacro Monte di Oropa e del Centro di Documentazione dei Sacri Monti, Calvari e Complessi devozionali europei".

² I Sacri Monti, situati nell'Italia settentrionale, rappresentano particolari itinerari devozionali sorti tra il XV e il XVIII secolo. Essi sono costituiti da un numero variabile di cappelle disposte su di un'altura secondo un percorso prestabilito. Al loro interno è possibile trovare splendide opere pittoriche e scultoree, raffiguranti episodi della storia sacra, dell'Antico e del Nuovo Testamento. Realizzati soprattutto nel periodo di diffusione della Controriforma, sono un mirabile tentativo di riproduzione dei luoghi di culto della spiritualità cristiana e un modo comprensibile e coinvolgente di raccontare ai fedeli la vita di Cristo e dei santi. Inoltre, essi rappresentano un esempio straordinario di integrazione tra paesaggio naturale e creazione artistica, perfettamente inseriti tra le colline, i boschi e i laghi circostanti.

³ Cfr. *Atlante dei Sacri Monti, Calvari e complessi devozionali europei*, a cura di A. Barbero, Novara 2001, p. 12.

⁴ Citazione dello storico e critico d'arte Eugenio Battisti, riportata in M. FAGIOLO, M.A. GIUSTI, *Lo specchio del paradiso. Il giardino e il sacro dall'Antico all'Ottocento*, Cinisello Balsamo 1988, p. 188.

⁵ M. FAGIOLO, M.A. GIUSTI, *Lo specchio del paradiso...*, p. 190.

⁶ Cfr. *Religioni e Sacri Monti*, atti del convegno internazionale, Torino-Moncalvo-Casale Monferrato, 12-16 ottobre 2004, a cura di A. Barbero e S. Piano, Savigliano 2006, che raccoglie studi, ricerche, esperienze delle relazioni fra montagna e sacro riferiti alle religioni ebraica, cristiana, islamica, buddista, induista, bon tibetana, della Cina e del Giappone.

⁷ Il Centro di Documentazione e ricerca sulle aree protette, istituito dalla L.R. 22 marzo 1990, n. 12 "Nuove norme in materia di aree protette (Parchi naturali, Riserve naturali, Aree attrezzate, Zone di preparato, Zone di salvaguardia)" è finalizzato a: 1. migliorare la conoscenza del patrimonio naturale tutelato e favorire un corretto utilizzo della conoscenza medesima a fini didattici e della diffusione della cultura e dell'informazione naturalistica; 2. a) alla promozione, al coordinamento e all'indirizzo scientifico della ricerca condotta nell'ambito delle aree protette; b) alla formazione e gestione di una Banca dati naturalistico-ambientale della Regione Piemonte; c) alla predisposizione di collane di pubblicazioni scientifiche, didattiche e informative; d) alla promozione di mostre, a tema naturalistico e ambientale, di carattere permanente e/o temporaneo; e) alla promozione di forme di utilizzo didattico e culturale delle aree protette (Art. 38).

⁸ Alla soluzione di problematiche organizzative contingenti seguono progetti per la valorizzazione, lo studio e la ricerca. Nasce l'idea di realizzare il "Progetto Atlante" a cura di un gruppo di lavoro, composto dai direttori delle aree protette dei Sacri Monti di Crea (Amilcare Barbero), Ghiffa (Claudio Silvestri), Orta (Elena De Filippis), Varallo (Stefania Stefani Perrone) e dei funzionari della Regione Piemonte degli assessorati Cultura (Anna Maria Morello) e Parchi naturali (Enrico Massone). Secondo gli schemi comuni, questi operatori non sono prevalentemente ricercatori professionisti a tempo pieno, in quanto non appartengono al mondo accademico o universitario, ma dipendenti della Pubblica Amministrazione con una formazione culturale e professionale che ricalca il modello di quella dei funzionari delle soprintendenze e dei musei.

⁹ Le aree d'interesse contenute nella scheda-questionario sono le seguenti:

- Storica: tipologia strutturale (Sacro Monte, Via Crucis, Misteri del Rosario, Calvario) con titolo del complesso, numero di cappelle, anno di fondazione, ordine religioso, preesistenze (santuario, abbazia, convento, chiesa, cappella);

- Artistica: tipi di raffigurazioni (Gerusalemme, episodi dell'Antico Testamento, della vita di Cristo, della vita di Maria, della vita dei santi), materiali utilizzati nell'architettura, nella statuaria e nella pittura;

- Ambientale: collocazione (ambito urbano, isolato, aggregato a una chiesa), estensione e altitudine, rapporto fra la vegetazione (naturale, progettuale), il contesto (giardino, prato, bosco) e il territorio circostante;

- Gestionale: proprietà, forme di gestione e di tutela, finanziamenti, tipi di fruizione (devozionale, culturale, ambientale, turistica);

- Cartografica: configurazione spaziale del sito attraverso bibliografia specifica e documentazione topografica.

¹⁰ A esclusione dei libri che sebbene risalgono ad alcuni decenni fa, risultavano sconosciuti in Italia fino al 1991: E. KRAMER, *Kreuzweg und Kalvarienberg. Historische und baugeschichtliche Untersuchung*, in "Studien zur deutschen Kunstgeschichte", Bd 313, Kehl-Strassburg 1957 (presenta un censimento dei Sacri Monti di area tedesca); M. LEHMANN, *Die Kalvarienbergenanlagen im Donauraum*, Festschrift Franz Loidl, Wien 1970 (presenta un censimento dei Calvari nell'impero austro-ungarico).

¹¹ La scelta di indirizzare le richieste a enti pubblici (e non all'apparato ecclesiastico, che in molti casi è in grado di rispondere esaurientemente alle domande) ha lo scopo di seguire una procedura che, partita da un ente laico, intende rapportarsi prevalentemente con enti paritari.

¹² Gli studi compiuti fino ad allora sono riconducibili a due filoni specifici: a) devozionale, destinato a diffondere ai pellegrini il racconto religioso narrato nei luoghi sacri; b) culturale, mirato a far conoscere agli studiosi le vicende storiche e artistiche, i dibattiti e i giudizi critici sul tema.

¹³ La presenza di complessi devozionali risulta molto diffusa nei territori dell'ex impero asburgico e si presta a diverse possibilità d'indagine e di confronto, in relazione al mutamento dei confini politici tra gli stati, le date di edificazione, le etnie, le lingue, ecc. Il volume è uno strumento di conoscenza che aumenta le occasioni di approfondimento storico-geografico e artistico-architettonico, sia in rapporto alla localizzazione territoriale, sia in merito alla comparazione fra le diverse realtà.

¹⁴ Il convegno internazionale "Sacrum w ogrodach - Swiete ogrody kalwaryjne i ich symbolika" si è svolto in data 9-10 novembre 1995, presso il santuario della Passione e della Madonna Kalwaria Zebrzydowska (Polonia). Enrico Massone ha presentato una relazione dal titolo: *Atlante dei Sacri Monti, Calvari e complessi devozionali europei*. Una sintesi in lingua inglese della relazione *Atlas of Sacred Mounts, Calvaries and devotional complexes in Europe* si trova negli atti del convegno *Sacrum in historical gardens and symbolism of their vegetation*, Krakow 1997, pp. 167-173.

Il seminario internazionale "Linee di integrazione e sviluppo all'Atlante dei Sacri Monti, Calvari e complessi devozionali europei" si è svolto in data 17-19 aprile 1996 a Varallo Sesia. Gli atti, a cura di Amilcare Barbero e Elena De Filippis, sono pubblicati dal Centro di Documentazione Sacri Monti, Calvari e Complessi devozionali europei nell'aprile 2006.

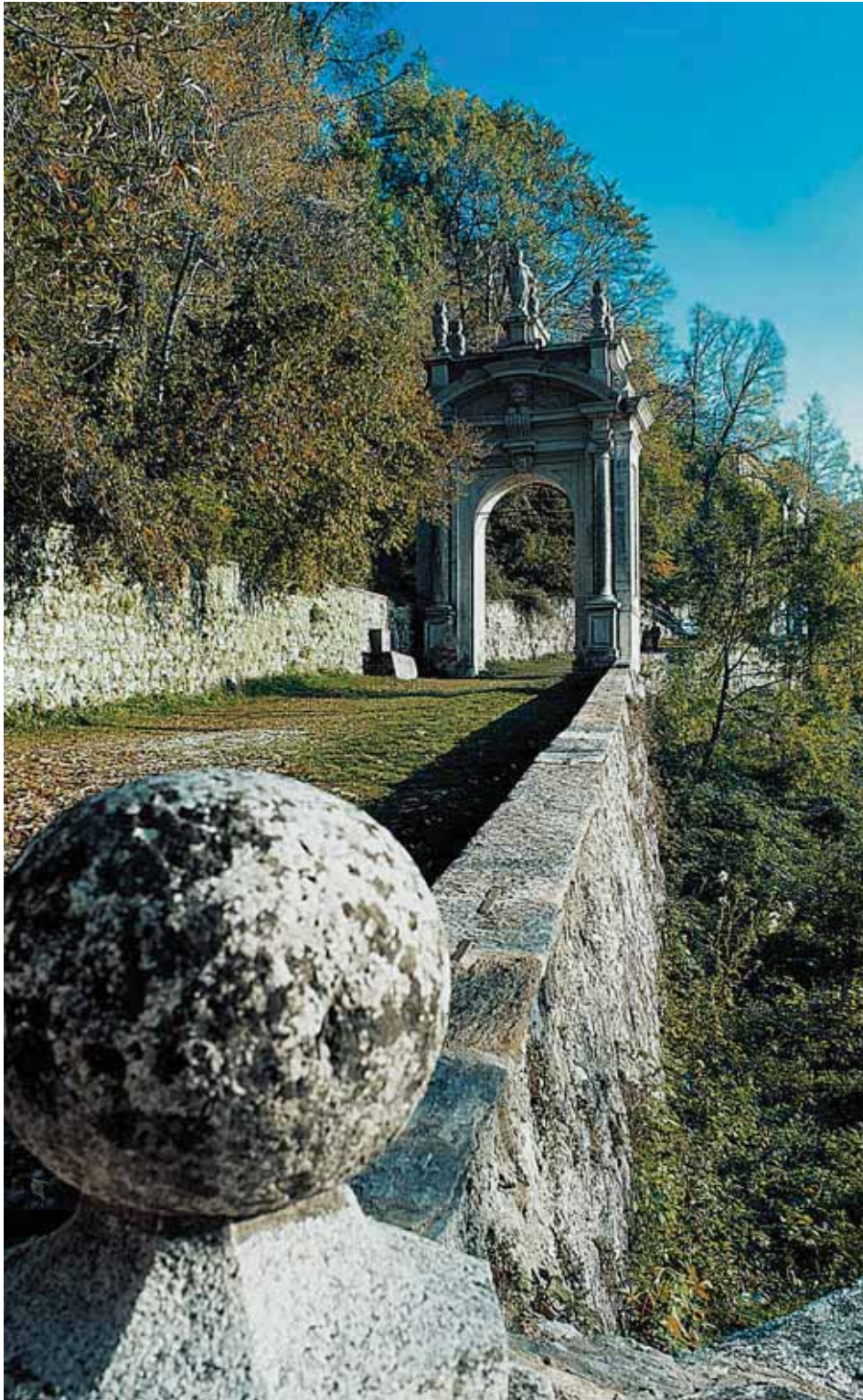
Il convegno internazionale "La gestion del patrimonio cultural. La trasmision de un legado", Fundación del Patrimonio histórico de Castilla y León, Valladolid, 2002, si è svolto in data 24-26 ottobre 2001 a Valladolid (Spagna). Amilcare Barbero ha presentato la relazione dal titolo *Itinerari culturali e patrimoniali: i Sacri Monti italiani come esempio di integrazione ambientale*.

¹⁵ Nel seminario internazionale "Atlante dei Sacri Monti, Calvari e complessi devozionali europei. Linee di integrazione e sviluppo" (Varallo Sesia, Centro Congressi Palazzo d'Adda, 17-19 aprile 1996) viene discusso e condiviso dai partecipanti il seguente testo: «I complessi devozionali sono beni culturali costituiti da: 1) la narrazione di un racconto sacro (episodi della Vita di Cristo, di Maria, dei santi, ecc.); 2) l'interdipendenza dei loro elementi costruttivi (architettura, scultura, pittura); 3) la loro collocazione in funzione di un percorso posto nello spazio aperto. Il percorso è un itinerario prestabilito, simbolico e devozionale, che conduce alla visita degli elementi monumentali del complesso, il quale, unitamente all'ambiente circostante, costituisce un'entità culturale inscindibile con il carattere paesaggistico del singolo sito. La conservazione dei complessi devozionali richiede il loro inserimento nei piani urbanistici delle singole comunità, da redigersi tenendo conto dell'unità con il paesaggio circostante, delle indicazioni progettuali originarie e della loro trasformazione storica. In particolare occorre: 1) tutelare le loro caratteristiche culturali, naturali, ambientali e paesaggistiche; 2) promuovere la loro valorizzazione sociale, garantendo il ripristino e la valorizzazione degli elementi monumentali, religiosi, paesaggistici; 3) favorire la loro fruizione a scopi culturali, didattici, ricreativi. Al fine di incrementare il reciproco scambio di espe-

rienze e assicurare la diffusione delle informazioni e dei risultati, tali azioni vengono attuate mediante: 1) il censimento e la raccolta dei dati inerenti la loro storia e gestione; 2) l'individuazione degli strumenti indispensabili a garantire la loro salvaguardia e il corretto utilizzo; 3) la valutazione delle loro potenzialità di sviluppo economiche e occupazionali».

¹⁶ Dicembre 1993: Banská Štiavnica (Slovacchia); dicembre 1999: Kalwaria Zebrzydowska (Polonia); luglio 2003: Sacri Monti del Piemonte e della Lombardia. Il sito italiano comprende: Sacro Monte o "Nuova Gerusalemme" di Varallo Sesia (Vercelli); Sacro Monte o Santa Maria Assunta di Serralunga di Crea (Alessandria); Sacro Monte di San Francesco, Orta San Giulio (Novara); Sacro Monte della Beata Vergine, Oropa (Biella); Sacro Monte della SS. Trinità, Ghiffa (Verbania); Sacro Monte di Belmonte, Valperga Canavese (Torino); Sacro Monte Calvario, Domodossola (Verbania); Sacro Monte del Rosario, Varese; Sacro Monte della Beata Vergine del Soccorso, Ossuccio (Como). I criteri che hanno motivato l'iscrizione nella lista del patrimonio dell'Unesco del sito "Sacri Monti del Piemonte e della Lombardia" sono i seguenti: Criterio (II) La realizzazione di un'opera di architettura e arte sacra in un paesaggio naturale, per scopi didattici e spirituali, ha raggiunto la sua più alta espressione nei Sacri Monti dell'Italia settentrionale e ha avuto una profonda influenza sui successivi sviluppi nel resto d'Europa; Criterio (IV) I Sacri Monti dell'Italia settentrionale rappresentano la riuscita integrazione tra architettura e belle arti in un paesaggio di notevole bellezza. In un periodo critico della storia della Chiesa cattolica testimoniavano un tentativo di recupero dei valori cristiani. Per conoscere i criteri che hanno motivato l'iscrizione nella lista del patrimonio mondiale dell'Unesco degli altri complessi monumentali, cfr. il sito Internet: <http://whc.unesco.org/>.

¹⁷ Il premio attribuito dal BGTW è fra i più ambiti riconoscimenti internazionali nel settore del turismo di qualità. La prestigiosa associazione inglese composta da 230 scrittori, editori, fotografi di viaggio e giornalisti specializzati, ogni anno sceglie i migliori progetti turistici prodotti a livello mondiale. Alla presenza di oltre 500 invitati (operatori turistici, promoter, giornalisti e fotografi), nell'elegante atmosfera dell'hotel Savoy di Londra, il 13 novembre 2005, i Sacri Monti del Piemonte e della Lombardia hanno ottenuto il secondo premio per «il miglior progetto di turismo straniero». Il progetto presentato dal Settore pianificazione aree protette della Regione Piemonte è frutto di un lavoro elaborato nel corso degli anni dai Sacri Monti piemontesi istituiti in aree protette, coordinato dal Centro di Documentazione Sacri Monti, Calvari e Complessi devozionali europei e presentato ai partecipanti della Borsa dei percorsi devozionali e culturali "L'anima dei luoghi, l'anima nei luoghi", svoltasi nel giugno 2005 presso il santuario e Sacro Monte di Oropa.



Dalle origini a oggi

Ermanno De Biaggi, Mauro Pianta

L'intuizione originale si deve all'ordine dei Frati minori di San Francesco e risale alla fine del Quattrocento. I frati prendono le mosse da un'esigenza popolare: sono pochi, infatti, coloro che all'epoca riescono a vedere nel corso della propria vita i luoghi santi della Palestina, considerata anche la minaccia turca dell'epoca. Perché, allora, non cercare di ricostruire in Europa almeno una parte di quei luoghi? Nasce così, a partire dal 1486, per opera del francescano Bernardino Caimi, la Nuova Gerusalemme di Varallo Sesia (Vercelli), il primo "Sacro Monte". La sua complessa evoluzione lo vede più volte riprogettato, in modo definitivo, e nel rispetto dei principi espressi dal concilio di Trento in tema di rapporto fra arte e contenuti religiosi, ad opera del vescovo di Novara Carlo Bascapè, stretto collaboratore di san Carlo (1593-1615). Egli lo trasforma in un singolare strumento di didattica religiosa volto a raccontare ai fedeli, in modo chiaro, comunicativo e coinvolgente, la storia della vita di Cristo.

Così si definisce la tipologia di "Sacro Monte", tipica della cultura religiosa e artistica piemontese e lombarda: un insieme di edifici, solitamente a forma di cappella, contenenti statue e affreschi che raccontano la vita di Cristo e dei santi. Una rappresentazione per immagini che rende possibile un percorso di immedesimazione, di conoscenza e di fede. D'altronde lo stesso Goethe sosteneva che l'Europa, in fondo, è nata nel IX secolo dai pellegrinaggi a Santiago, dopo la scoperta – avvenuta in quella città – della tomba di san Giacomo (nel 1981 il Consiglio d'Europa definisce il Cammino di Santiago «primo itinerario culturale europeo»). Generazioni di pellegrini di tutta Europa si sono così trovati e incrociati lungo quel cammino: per i Sacri Monti, in una dimensione più locale, è accaduta la stessa cosa.

Il modello di Varallo viene quindi riproposto anche in altri territori, a Montaione (Firenze), quasi contemporaneamente a Braga in Portogallo e poi sull'arco alpino – in Svizzera, Italia, Austria – e nel resto d'Europa: Portogallo, Spagna, Francia, Belgio, Germania, Cecoslovacchia e con casi sporadici anche in Ungheria, Turchia, Russia e Jugoslavia.

I Sacri Monti nel loro insieme assumono così l'aspetto di autentici sistemi territoriali su scala europea. Oltre al modello italiano, grande diffusione hanno avuto il sistema portoghese, quello polacco, come pure quello, particolarissimo, dei calvari bretoni in Francia.

In ognuno di questi esempi, pur con la peculiarità propria di ogni singolo complesso, rimane fondamentale (oltre alla matrice religiosa) il rapporto con la natura e il paesaggio che circondano e sottolineano sempre, pur con effetti stilistici diversi, l'impianto compositivo di un Sacro Monte. Non è un caso se nel luglio del 2003

l'Unesco ha iscritto sette Sacri Monti del Piemonte (nei comuni di Varallo Sesia, Crea, Orta San Giulio, Oropa, Ghiffa, Domodossola e Belmonte) e due della Lombardia (Varese e Ossuccio) tra i «patrimoni dell'umanità» riconoscendo il valore universale di questi «paesaggi culturali territoriali». «Oltre al loro significato spirituale e simbolico – si legge nella motivazione –, questi complessi offrono uno splendido esempio di integrazione degli elementi architettonici nei paesaggi circostanti, disseminati di colline, foreste e laghi; inoltre racchiudono un notevole patrimonio artistico in forme di sculture e affreschi».

Un riconoscimento al quale non si sarebbe potuti approdare senza l'efficace azione di tutela e di gestione garantita dalla Regione Piemonte che ha inserito i complessi nel Sistema regionale delle aree protette. A partire dal 1975, infatti, l'ente regionale ha posto in essere un'azione di conservazione, restauro, valorizzazione e coordinamento globale delle iniziative riguardanti i Sacri Monti. Tra le motivazioni che hanno giustificato l'inserimento dapprima di Crea, Orta e Varallo (nel 1980), poi di Ghiffa (1987), Belmonte e Domodossola (1991), infine di Oropa (2005), nell'ambito della politica regionale delle aree protette è opportuno considerare da un lato la complessità del fenomeno Sacri Monti che, per il loro significato e interesse, hanno rilevanza internazionale; dall'altro la gravità e l'urgenza dei problemi di manutenzione (ordinaria e straordinaria) del patrimonio artistico, architettonico e naturale e di valorizzazione che le singole amministrazioni responsabili della gestione non erano più in grado di affrontare.

Peraltro occorre rammentare che i territori di riferimento dei Sacri Monti (recinto sacro e aree circostanti aventi valore di salvaguardia paesaggistica) sono individuati, censiti e classificati tra i «Beni culturali» e i «Beni paesaggistici ed ambientali» oggetto di tutela ai sensi del Decreto Legislativo 29 ottobre 1999, n. 490.

I Sacri Monti piemontesi inseriti nel Sistema delle aree protette sono inoltre oggetto di un'azione di gestione e di tutela disciplinata da alcune singole leggi regionali istitutive. È sulla base di tali leggi che vengono individuati i confini comprendenti sia l'area del Sacro Monte che un territorio di salvaguardia paesaggistica e ambientale a esso circostante.

Queste norme individuano le finalità, le modalità gestionali (affidate sempre a specifici enti di diritto pubblico strumentali della Regione), il personale (50 unità al 30 settembre 2004, assunte con qualifiche e professionalità specifiche e formate e aggiornate attraverso corsi di formazione), le tipologie di controllo delle attività dell'ente da parte della Regione. Non solo. La legislazione regionale indica anche le norme generali di tutela a integrazione delle leggi nazionali, le sanzioni e i finanziamenti, oltre a sottoporre i Sacri Monti a uno o più «Strumenti di pianificazione». Tali strumenti dispongono nel dettaglio le norme, i tipi di intervento, di uso e di fruizione, le azioni e le progettualità necessarie per la massima valorizzazione e tutela di queste realtà. È prevista la redazione di appositi Piani di gestione che definiscono le azioni e le regole di comportamento, le risorse umane e finanziarie necessarie per raggiungere gli obiettivi previsti.

Tra i risultati dell'articolata progettualità regionale spicca certamente la pubblicazione, avvenuta nel 2002 in collaborazione con l'Istituto geografico De Agostini, dell'Atlante dei Sacri Monti, Calvari e complessi devozionali europei. Una ricerca che censisce ben 1812 complessi, definendo una cartografia europea del fenomeno.

Un altro degli approdi di questi ultimi anni è stata la creazione, nel 1995, del Centro di Documentazione dei Sacri Monti, Calvari e Complessi devozionali europei, attivato presso il Sacro Monte di Crea. Il Centro raccoglie notizie storiche, gestionali e documenti dei singoli complessi e si propone di costruire reti di cooperazione europea tra i soggetti interessati. A tal fine sono stati anche attivati contatti con partner stranieri per l'individuazione e lo scambio di «buone pratiche». L'obiettivo è quello di integrare e approfondire le conoscenze sui temi della ricerca, della conservazione, del restauro, della gestione e della fruizione dei complessi monumentali, per migliorare la fruibilità turistica e la diffusione delle informazioni, ma anche per favorire occasioni di crescita economica attraverso forme di turismo durevole rispettoso delle identità culturali, sociali e devozionali locali.

Questi insiemi monumentali costituiscono inoltre un ambito qualificato di lettura storica e di conoscenza della realtà europea e possono, in prospettiva, costituire attrezzati laboratori didattici al servizio delle attività formative sia del mondo della scuola che professionale, distribuiti lungo itinerari europei che il lavoro del Centro di Documentazione ci consente di individuare e tracciare. Si tratta di percorsi comprendenti una variegata pluralità di luoghi: dall'ambiente alpino a quello collinare, a quello metropolitano.

Tra le numerose attività del Centro di Documentazione, oltre a una intensa produzione editoriale, va ricordata la realizzazione del Portale dei Sacri Monti: www.sacrimonti.net.

È proprio muovendo dalla valorizzazione dell'intreccio spirituale, culturale, naturalistico e – perché no, turistico – di questi luoghi che la Regione ha realizzato alcune iniziative particolarmente significative. Ci piace ricordarne soprattutto due: il convegno internazionale «Religioni e sacri monti», tenutosi a Crea nell'ottobre del 2004 e la «Borsa dei percorsi devozionali e culturali», che ha avuto luogo a Oropa nel giugno del 2005 e del 2007.

Il convegno ha saputo mostrare come gli elementi che caratterizzano i Sacri Monti e i complessi devozionali europei abbiano una portata universale, individuabile soprattutto nella funzione svolta dall'iconografia sacra. Una funzione che, nel corso dei secoli, ha comunicato ai fedeli delle singole religioni i principi e i valori fondamentali delle diverse fedi. Con metodi scientifici e attraverso studi comparati sono state poi evidenziate analogie e differenze relative al ruolo che i monti sacri e i percorsi devozionali hanno avuto e hanno nel mito, nella spiritualità e nella storia dei popoli. Non è stata trascurata una valutazione attenta dei linguaggi artistici che nei secoli si sono sovrapposti, tenendo conto, nel medesimo tempo, dell'obiettivo constatazione della funzione anche economica, di attrazione



e valorizzazione del territorio circostante, che i Sacri Monti hanno esercitato e possono continuare a esercitare nel contesto socio-culturale in cui si situano. Hanno completato il programma una serie di testimonianze, collegate ai diversi contesti culturali e affidate a personalità a vario titolo coinvolte nella ricerca della trasversalità e dei punti di contatto e di dialogo tra le grandi religioni.

La “Borsa dei percorsi devozionali e culturali - L'anima dei luoghi, l'anima nei luoghi”, ha invece riunito gli operatori del turismo religioso, una realtà che muove milioni di persone ogni anno dirette verso i siti celebri e meno celebri sparsi in tutto il mondo, dal Vaticano a Lourdes, da Notre Dame a San Patrizio, da Santiago de Compostela a Gerusalemme e Betlemme, da Fatima a Medjugorje. Viaggi con motivazioni che vanno dalla fede profonda al semplice desiderio di unire momenti di serenità interiore e occasioni di approfondimento culturale. Più di 150 *tour operator* italiani, 43 *buyers* provenienti da 17 paesi nel mondo, un pubblico di circa 4000 presenze in quattro giorni: sono stati questi i numeri della prima edizione della Borsa che ha cadenza biennale ed è stata riproposta nel mese di giugno del 2007.

Il santuario e Sacro Monte di Oropa è stato scelto quale sede della manifestazione perché rappresenta una significativa eccellenza non solo in quanto meta di visite e pellegrinaggi a livello nazionale e internazionale – consolidato riferimento di innumerevoli percorsi devozionali – ma anche dal punto di vista (strategico in un'ottica di ospitalità) della grandiosità delle strutture.



I Sacri Monti Unesco

Mappa dei Sacri Monti Unesco



Sacri Monti del Piemonte e della Lombardia iscritti nella lista del patrimonio mondiale dell'Unesco (2003)

E. Massone, M. Pianta

Sacro Monte di Belmonte, Valperga (Torino)

La costruzione del Sacro Monte si deve a Michelangelo da Montiglio, frate minore osservante, e si protrasse, a partire dal 1712, con interruzioni, per più di un secolo. Dedicato alla Via Crucis, il percorso devozionale si sviluppa secondo distanze preordinate; le cappelle ripetono, con limitate variazioni, una soluzione architettonica unica: un portico accostato a un'aula quadrata, rettangolare o ellittica con abside poligonale, con particolari decorativi spesso simili nelle varie cappelle. Il progetto si sviluppò in due principali fasi costruttive, all'inizio e nel pieno Settecento.

Le statue in terracotta settecentesche sono andate in buona parte perdute a seguito delle devastazioni legate alla soppressione del convento, sostituite, all'inizio del XX secolo da statue in gesso. Anche gli affreschi settecenteschi sono stati in parte ridipinti.

Alle tredici cappelle della Via Crucis si aggiungono i quindici piloni dei misteri del Rosario che si snodano lungo un itinerario di tre chilometri che parte dall'abitato di Valperga per terminare nei pressi del santuario, ove sorge la monumentale cappella funeraria dei conti Valperga di Chevron.

Un valore aggiunto sotto il profilo culturale e didattico è rappresentato dall'elevato interesse geologico e archeologico dell'area chiamata localmente col termine di "Campas". A partire dagli anni cinquanta vi sono stati ritrovati i resti di un antico insediamento longobardo fortificato e uno stanziamento preistorico risalente all'età del bronzo e del ferro (secoli XII e XI a.C.). Fibule, frammenti di vasi, capitelli, armi e strumenti di lavoro rinvenuti nel corso degli scavi sono custoditi nel Museo archeologico dell'Alto Canavese di Cuornè.

Riserva Naturale Speciale del Sacro Monte di Belmonte
Via Massimo d'Azeglio, 216
10081 Castellamonte (TO)
tel. 0124 510605 fax 0124 514463
e-mail: parchi.canavese@reteunitaria.piemonte.it





Sacro Monte di Crea, Serralunga di Crea (Alessandria)

Il luogo ove sorse il Sacro Monte di Crea, nel Monferrato, in provincia di Alessandria, era sede di un antico culto cristiano già nel IV secolo, ai tempi del vescovo Eusebio di Vercelli, con una chiesa, probabilmente altomedioevale, che dovette subire numerose trasformazioni e che almeno dal XII secolo era iuspatronato dei signori del Monferrato. Il sito, posto sul crinale collinoso verso Asti, già dal Trecento assumeva un'importanza strategica per la difesa dello stato del Monferrato, i cui signori furono i committenti del rinnovamento quattrocentesco della chiesa, che contiene importanti testimonianze pittoriche della seconda metà del XV secolo e che fu centro di culto mariano per la devozione a un'antica icona lignea della Madonna.

Il priore Costantino Massino, a un secolo circa dall'insediamento dei Lateranensi, progettò nel 1589 la costruzione di un Sacro Monte, sul modello del Sacro Monte di Varallo, originariamente previsto in quindici cappelle, una delle quali prontamente realizzata su committenza del duca di Monferrato, altre per l'impegno delle comunità locali. Il cantiere procedette spedito sino all'inizio delle guerre del Monferrato, nel 1612. Da allora periodi di devastazioni culminati nelle soppressioni napoleoniche, si alternarono a nuovi sforzi costruttivi, su un progetto complessivo ampliato e rinnovato che oggi assomma a ventitrè cappelle dedicate a sant'Eusebio, primo vescovo di Vercelli, e alla Vergine e cinque Romitori.

Le cappelle sono incentrate su alcune tappe della vita di sant'Eusebio, della vita della Vergine e sui misteri del Rosario secondo un percorso che culmina nella cappella del Paradiso. Sono due le fasi artistiche più significative nella decorazione del Sacro Monte: la prima tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento, periodo in cui prestarono la loro attività plasticatori quali Michele Prestinari, Juan e Nicolas De Wespini detti Tabacchetti, Melchiorre d'Enrico il Vecchio, figure attive in quegli anni anche al Sacro Monte di Varallo, e il pittore Giorgio Alberini; la seconda nel tardo Ottocento, in cui opera come plastificatore l'artista Leonardo Bistolfi.

Parco Naturale e Area attrezzata del Sacro Monte di Crea
 Cascina Valperone, 1
 15020 Ponzano Monferrato (AL)
 tel. 0141 927120 - fax 0141 927800
 e-mail: parco.smcrea@reteunitaria.piemonte.it
 sito internet: www.parcocrea.it



Sacro Monte Calvario di Domodossola, Domodossola (Verbania)

Il Sacro Monte venne edificato a partire dal 1656 a seguito del fervore suscitato dai frati cappuccini Gioachino da Cassano e Andrea da Rho, che in occasione della predicazione quaresimale proposero di realizzare un Sacro Monte sul modello di quello di Varallo. Si scelse come sito il colle di Mattarella, di proprietà della diocesi di Novara, dove un tempo sorgeva la residenza del vescovo. Vennero costruiti, nel breve arco di alcuni anni, le prime cappelle e il santuario, ad opera di architetti e capimastri provenienti dalla val d'Intelvi e sotto la stretta guida vescovile, in linea con gli orientamenti seguiti anche in quegli anni per i Sacri Monti di Varallo e Orta, parte anch'essi della diocesi di Novara. Il giureconsulto Giovanni Matteo Capis assunse per la comunità locale il ruolo di coordinatore dei lavori.

Dal settimo decennio del Seicento vi operò come plastificatore Dionigi Bussola, protostatuario del duomo di Milano, impegnato anche per la Certosa di Pavia e per i Sacri Monti di Orta, Varallo e Varese, che conferì al complesso un'impronta di gusto barocco. Con la scomparsa del Bussola e del Capis il cantiere subì un rallentamento. Una nuova fase di lavori segnò l'inizio del XVIII secolo con l'opera dello scultore milanese Giuseppe Rusnati (attivo anche a Orta) e del pittore Giovanni Sampietro. La terza importante fase costruttiva si colloca nel tardo Settecento ed è segnata dall'intervento del pittore rococò valsesiano Lorenzo Peracino da Cellio. Con la soppressione napoleonica dei beni religiosi nel primo Ottocento i cappuccini furono allontanati dal Sacro Monte che subì un periodo di abbandono sino all'insediamento stabile, nel 1828, del filosofo Antonio Rosmini che vi fondò l'Istituto della Carità. Nel 1833 il vescovo di Novara affidò il Sacro Monte ai rosminiani, che lo acquistarono definitivamente nel 1855. Nella prima metà del XX secolo furono costruite altre cappelle.

L'itinerario di visita alle quindici cappelle, dedicate alla passione di Cristo, inizia dalla piazza antistante la chiesa della Madonna della Neve e si snoda lungo un percorso lastricato in mezzo a un bosco, inframmezzato da brevi radure.

Riserva Naturale Speciale del Sacro Monte Calvario di Domodossola
 Borgata Sacro Monte Calvario, 5
 28845 Domodossola (VB)
 tel. 0324 241976 - fax 0324 247749
 e-mail: info@sacromontedomodossola.it
 sito internet: <http://www.sacromontedomodossola.it>



Sacro Monte di Ghiffa, Ghiffa (Verbania)

Il complesso monumentale si sviluppò a partire dagli inizi del XVII secolo su di un ripiano alle falde del monte Cargiaco in posizione molto panoramica sulla riva piemontese del lago Maggiore, luogo di antichissima devozione popolare. Esso comprende il santuario, che si eleva sui resti di un antico oratorio presumibilmente di origine tardoromanica, tre cappelle e il porticato della Via Crucis.

Verso la metà del XVII secolo si affermò la volontà di realizzare attorno al santuario un Sacro Monte che avrebbe dovuto raffigurare alcuni episodi dell'Antico e del Nuovo Testamento. In realtà il progetto non giunse mai a completamento, concretizzandosi in tre cappelle di cui sono ignoti sia gli artefici che gli ideatori. All'intero complesso, che ha come tema dominante il mistero della SS. Trinità, furono poi aggiunti, nella seconda metà del Settecento, il porticato della Via Crucis e la cappella della Vergine Addolorata.

Il complesso è circondato da un ampio bosco di castagni, con presenza anche di querce, aceri, frassini, ontani e betulle.

Riserva Naturale Speciale del Sacro Monte della SS. Trinità di Ghiffa
Via SS. Trinità, 48
28823 Ghiffa (VB)
tel. 0323 59870 - fax 0323 590800
e-mail: sacromonte_ghiffa@libero.it
sito internet: www.sacromonteghiffa.it

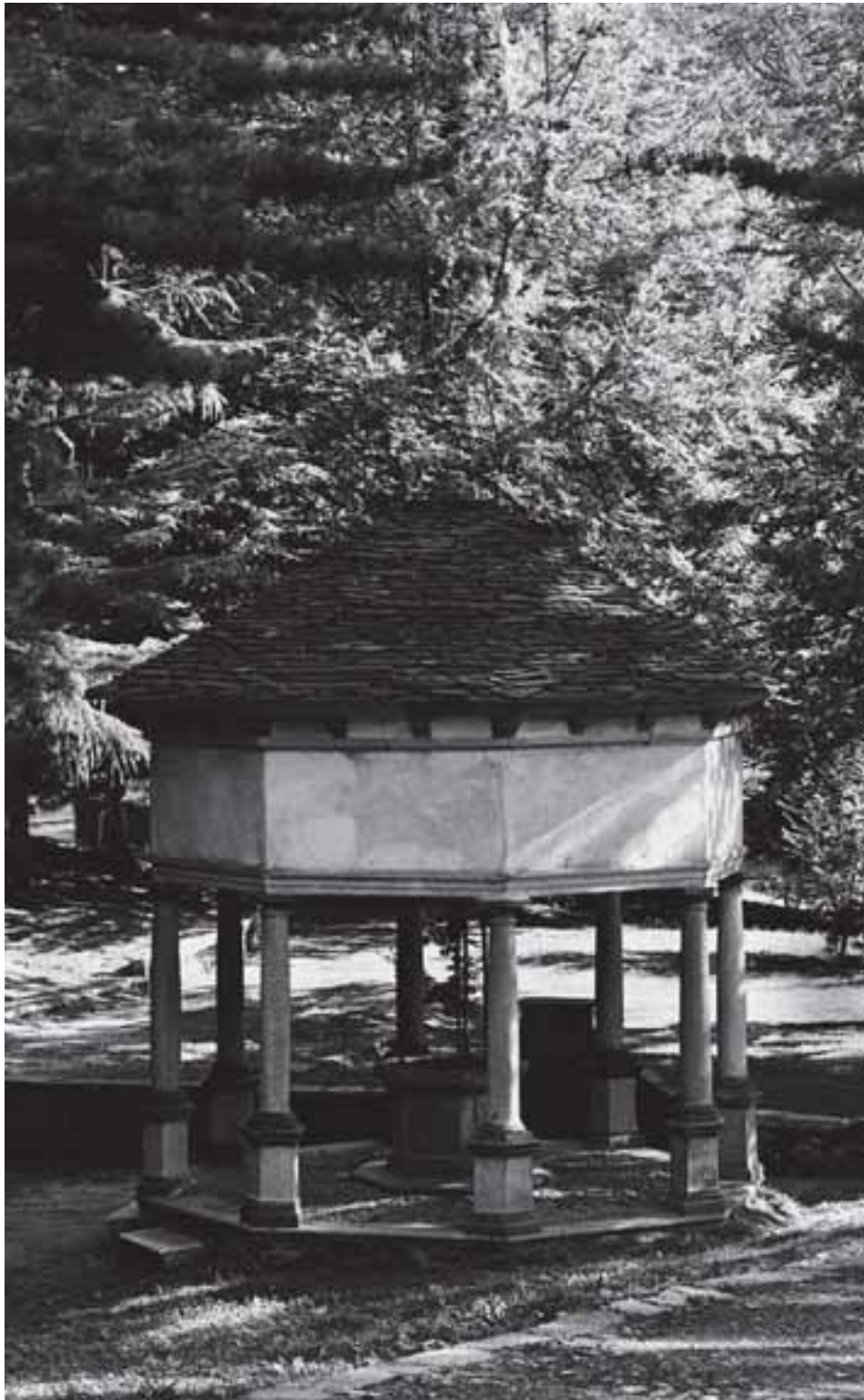


Santuario e Sacro Monte di Oropa, Oropa (Biella)

Il Sacro Monte di Oropa fu realizzato, a partire dal 1617-1620, a seguito del fervore suscitato da un frate cappuccino, padre Fedele da San Germano, che in occasione della predicazione quaresimale propose l'edificazione di un Sacro Monte sul modello di quello di Varallo. Fu costruito nelle immediate vicinanze di un importante santuario mariano, che godeva della protezione e dell'appoggio dei duchi sabaudi, fra i più antichi edifici di culto del Piemonte e meta di grande affluenza devozionale. La sua realizzazione coincise con i grandi interventi di trasformazione promossi dai Savoia, che coinvolsero l'insieme delle fabbriche costituenti il vasto complesso monumentale dedicato alla Madonna Nera.

Esso consta oggi di diciannove cappelle, sette dedicate ai santi e alla tradizione del santuario e le altre dodici incentrate sul tema della vita della Vergine, realizzate in tre principali fasi edificatorie, nei primi decenni del Seicento, con l'attività dell'*équipe* dei plasticatori d' Enrico di Varallo, nel secondo Seicento e nel primo Settecento con Bartolomeo Termine, Agostino Silva, quindi con Carlo Francesco e Giuseppe Auregio e con il pittore Giovanni Galliari.

Riserva Naturale Speciale del Sacro Monte di Oropa
Via Santuario di Oropa, 480
13900 Oropa (BI)
tel. 015 25551200
e-mail: info@santuariodioropa.it
sito internet: <http://www.santuariodioropa.it>



Sacro Monte di Orta, Orta San Giulio (Novara)

Il Sacro Monte di Orta sorse grazie alla convergenza di intenti fra la comunità locale, che dal 1583 intendeva realizzare un monastero e delle cappelle sul promontorio ove sorgeva la chiesa di San Nicolao ed era venerata una quattrocentesca statua lignea della Madonna della Pietà, e l'abate novarese Amico Canobio che avviò, grazie a munifiche donazioni, i lavori di realizzazione del convento e della prima cappella.

Grande impulso ai lavori fu dato dal vescovo di Novara, Carlo Bascapè, contemporaneamente impegnato per la riorganizzazione del Sacro Monte di Varallo, che favorì anche il collegamento fra i due itinerari sacri.

Il complesso consta oggi di venti cappelle, che contengono sculture in terracotta e pitture illustranti le tappe della vita di san Francesco realizzate tra il tardo Cinquecento e il pieno Settecento. Una prima fase edificatoria vide attivi l'architetto francescano Cleto da Castelletto Ticino, lo scultore Cristoforo Prestinari, presente al cantiere del duomo di Milano, e i pittori Fiammenghini, Morazzone e altri artisti locali; il cantiere continuò nel pieno Seicento grazie all'attività della bottega di Giovanni d'Enrico, lo "statuario" di Varallo; un'altra importante fase costruttiva, dal secondo Seicento, segnò il complesso in modo marcatamente barocco con l'opera dell'*équipe* di Dionigi Bussola e poi di Giuseppe Rusnati e dei pittori Carlo Francesco e Giuseppe Nuvolone, dei fratelli Grandi, e di Antonio Busca.

Il percorso si snoda a partire dall'arco di ingresso, per un primo tratto, lineare, con suggestivi scorci di vista sul lago, quindi sale quasi a spirale lungo il colle sino alla chiesa di san Nicolao.

Riserva Naturale Speciale del Sacro Monte di Orta
Via Sacro Monte
28016 Orta San Giulio (NO)
tel. 0322 911960 - fax 0322 905654
e-mail: monteorta@tin.it
sito internet: www.sacromonteorta.it



Sacro Monte di Ossuccio, Ossuccio (Como)

Posto sul lato occidentale del lago di Como, il Sacro Monte ha un notevole valore paesistico. Le cappelle rappresentanti i misteri del Rosario furono realizzate lungo il percorso ascensionale che conduce al santuario della Beata Vergine del Soccorso. La realizzazione del progetto si colloca tra il 1623 e il 1635 per concludersi all'inizio del XVIII secolo.

Nella zona, luogo di antichissima devozione, avevano vissuto diversi eremiti. Nella prima metà del XVI secolo vi fu eretto un santuario, in forme architettoniche molto semplici, poi ampliato nel Settecento. Il complesso è sorto grazie alla felice cooperazione tra i francescano officianti il Santuario e nobili famiglie locali.

Il Sacro Monte consta di quattordici cappelle dedicate ai misteri del Rosario, distribuite secondo il più aulico modello di Varese, lungo il percorso acciottolato, sul pendio che culmina nel santuario della Madonna del Soccorso, che racchiude l'ultima cappella, intervallato da scorci di visuale con vista sul lago di Como.

Vi operarono plasticatori della famiglia ticinese dei Silva e artisti di cultura lombarda quali Giovan Paolo Recchi e Francesco Innocenzo Torriani.

Come per gli altri Sacri Monti, l'insieme della vegetazione e delle cappelle costituisce un aspetto inscindibile del paesaggio.

Santuario Madonna del Soccorso di Ossuccio

Via al Santuario

22010 Ossuccio (CO)

tel. 0344 55211 - fax 0344 55211

Sito internet: <http://www.comunicare.it/luoghi/luoghi/ossuccio.htm>



Sacro Monte di Varallo, Varallo (Vercelli)

Il Sacro Monte di Varallo sorse alla fine del XV secolo ed è formato da quarantaquattro cappelle al cui interno sono raffigurate, con sculture a tutto tondo a grandezza naturale e con pitture, le tappe della vita e della passione di Cristo. Fu realizzato per volontà di un frate francescano, dei Minori osservanti, padre Bernardino Caimi, che era stato custode del Santo Sepolcro a Gerusalemme, e che volle riprodurvi alla fine del XV secolo i luoghi santi della Palestina. Sculture policrome o pitture poste al loro interno ricordavano i corrispondenti eventi della storia di Gesù.

Già dal primo Cinquecento, grazie all'opera di Gaudenzio Ferrari, pittore, scultore e architetto, la scena sacra acquistò maggiore importanza rispetto alla riproduzione dei luoghi di Terra Santa e il Sacro Monte assunse l'aspetto che oggi gli è proprio: nelle cappelle le sculture raffigurano il momento centrale della narrazione, mentre le pitture proseguono il racconto.

Nel tardo Cinquecento (1565-69 circa) il complesso venne radicalmente riprogettato ad opera dell'architetto perugino Galeazzo Alessi che, pur mantenendone il contenuto religioso, volle trasformarlo in un luogo ameno, di meraviglie e artifici, vicino al gusto decorativo delle ville profane contemporanee, con giochi d'acqua, fontane, siepi, zone amene di giardino all'italiana. Questo progetto, denominato "Libro dei misteri", oggi conservato presso la Biblioteca Civica Farinone Centa di Varallo, fu realizzato solo in minima parte.

A partire dal 1593 il vescovo di Novara, Carlo Bascapè, raccogliendo anche le indicazioni di san Carlo, lo trasformò in un percorso sacro, accuratamente controllato nei contenuti, secondo le indicazioni del concilio di Trento, per illustrare ai fedeli in modo chiaro e comunicativo la storia della vita di Cristo.

Hanno lasciato la loro opera al Sacro Monte alcuni dei maggiori artisti attivi in area lombarda e piemontese tra la fine del XV e il XVIII secolo, da Gaudenzio Ferrari a Morazzone, Tanzio da Varallo, Giovanni d'Enrico, Melchiorre Gherardini, Dionigi Bussola, Benedetto Alfieri.

Riserva Naturale Speciale del Sacro Monte di Varallo
 Casa Valgrana, Piazza della Basilica
 13019 Varallo Sesia (VC)
 tel.: 0163 53938 - fax 0163/ 54047
 e-mail: riservasacromonte@laproxima.it
 sito internet: www.sacromontevarallo.com



Sacro Monte di Varese, Varese

Il Sacro Monte è costruito su di un luogo di culto medioevale, ove, verso la metà del Quattrocento, si ritirò in eremitaggio Caterina Morigia di Pallanza con un gruppo di giovani. Dopo il riconoscimento papale dell'ordine monastico vi sorse un monastero e un santuario mariano, oggetto di intensa devozione già dal XVI secolo.

La fondazione del Sacro Monte, dedicato ai misteri del Rosario, si deve al padre cappuccino Giovanni Battista Aguggiari, che era stato guardiano di alcuni importanti conventi svizzeri; egli coltivò dal 1613 l'idea di realizzare sul percorso di salita al santuario un itinerario con la raffigurazione dei misteri del Rosario. Il progetto prese corpo grazie all'opera dell'architetto agrimensore Giuseppe Benascone, così che nel 1623 risultavano già erette tredici cappelle.

Il percorso devozionale si sviluppa dalla chiesa dedicata alla Madonna Immacolata alla cima del monte Velate. Tre archi e altrettante fontane scandiscono l'itinerario, che si snoda con un ritmato ordine lungo un ampio viale acciottolato.

Le cappelle sono quindici, l'ultima delle quali è all'interno del santuario dove termina la salita, più un oratorio.

Operarono per la loro decorazione artisti importanti nel panorama culturale lombardo, Giovanni Mauro della Rovere detto il Fiammenghino, Pierfrancesco Mazzucchelli detto il Morazzone, Francesco Silva, i fratelli Recchi, Dionigi Bussola, Antonio Busca, Stefano Maria Legnani detto il Legnanino.

Nel 1983 Renato Guttuso ha dipinto la *Fuga in Egitto* sul muro della cappella della Natività di Maria.

Santuario di Santa Maria del Monte
Via Assunzione, 21 frazione Santa Maria del Monte
21030 Varese
tel. 0332 229223
e-mail: info@sacromonte.va.it
sito internet: <http://www.sacromonte.va.it>



Pellegrini, arte,
spiritualità

Una introduzione al tema dei Sacri Monti

Giuseppe Anfossi*

«Venite, saliamo sul monte del Signore» (*Is* 2, 3). Con questa citazione del profeta Isaia la Commissione Ecclesiale per la pastorale del tempo libero, turismo e sport, organismo della Conferenza Episcopale Italiana, intitola un suo documento dedicato al pellegrinaggio alle soglie del terzo millennio.¹ La nota sollecita una nuova sensibilità a riguardo di una antica e nobile tradizione cristiana che attribuisce al pellegrinaggio un valore particolarmente carico di simbologia e di significati umani e religiosi.

Desidero far notare come nella citazione sia posto l'accento sul valore, anch'esso simbolico, del monte. E viene naturale il richiamo alla tradizione dei pellegrinaggi in montagna, tuttora numerosissimi in Valle d'Aosta, ed in particolare a quella dei pellegrinaggi ai sacri monti.

Una componente importante nel pellegrinaggio è la presenza di edifici sacri, che divengono oggetto di visita: sono santuari, oratori, cappelle, piloni, edicole... che si esprimono e sono accompagnati da opere di pittura e di scultura... Questi edifici sono spesso assai significativi da un punto di vista artistico. Essendo nati da ispirazione e committenza religiose ed essendo destinati in qualche modo al culto, la loro arte è generalmente definita come sacra.

A questo riguardo sono necessarie almeno due precisazioni, una sull'arte e una sull'arte sacra. Parlare di "arte" significa far riferimento a prodotti riusciti dell'attività umana, che crea simboli ed esperienze del bello; il loro valore è autonomo, perciò non può essere strumentalizzato a nessun altro fine né politico né civile né, e va detto in questa sede, religioso. Parlare di "arte sacra", secondo quanto io ritengo valido in attesa di più precise messe a punto, ammette esplicitamente che fra l'arte come esperienza a sé stante e l'universo delle verità che la fede propone sia possibile una relazione purché non posticcia, casuale o strumentale; essa può essere descritta come radicata nella soggettività dell'artista che testimonia la sua visione di vita ispirata dalla fede (sebbene non soltanto) ed espressa con i linguaggi di cui dispone. Se così è, quando si incontra un artista vero e autentico, la condizione indispensabile per entrare vitalmente a contatto con la sua opera artistica e trarne godimento è la conoscenza dell'universo religioso e di fede che l'ha ispirata. Non vale perciò pensare, a mio modo di vedere, a uno stato dell'arte a sé stante che prescinde dalla sua ispirazione di fede e anche dal luogo sacro o da un altro preciso contesto a cui il prodotto è ed era destinato. Tra le conseguenze immediate di queste premesse si postula per ogni lavoro seriamente critico ed esplicativo di lettura artistica di un'opera d'arte sacra, il dovere di ricostruire il "mondo" religioso da cui l'opera stessa è nata e di riporla ed esporla il più possibile nel conte-

Sorti per finalità religiose, i Sacri Monti erano meta in origine di un pubblico di fedeli che li visitava per devozione. Con il tempo, già nei secoli scorsi, la loro amenità e bellezza e qualità artistica iniziarono a muovere una frequentazione più varia legata anche al sentimento romantico per il paesaggio, alla scoperta delle Alpi.

Oggi le ragioni della fede, ma sempre di più anche quelle dell'arte e della storia e la ricerca di luoghi piacevoli sotto il profilo paesaggistico guidano il pellegrino che si reca in visita ai Sacri Monti. Le particolari caratteristiche ambientali, le singolari bellezze artistiche, la posizione sopraelevata, in alcuni casi la vista del lago, in altri l'essere cinti da mura e isolati dal contesto e per fortuna non contaminati da brutture edilizie, fanno dei nostri Sacri Monti dei posti speciali, luoghi di riflessione sulla nostra storia, luoghi ideali di spiritualità in senso lato.

Gli enti di gestione dei Sacri Monti lavorano innanzitutto per conservare ai posteri questa preziosa eredità di arte, di storia e di religiosità, ma oggi, ancor più da quando essi sono inseriti nella lista del patrimonio dei beni di interesse mondiale tutelati dall'Unesco, sono sempre più attenti all'accoglienza del pellegrino e del turista, a garantirgli la quiete e il silenzio che favoriscono la comprensione piena culturale e religiosa di questo patrimonio, la sua cura attenta, gli strumenti culturali di supporto alla visita, e anche occasioni e iniziative di promozione e valorizzazione.

E.D.F.

sto d'origine. Lasciano molto perplessi a tal proposito certe modalità oggi tanto diffuse di esposizioni assolutamente prive di queste due attenzioni.

È inoltre erroneo pensare che il mondo con cui si è invitati a comunicare quando si diventa cultori di arte sacra sia solo circoscritto all'argomento religioso, temendo di conseguenza una specie di ritorno ad altri tempi con il rischio di un restringimento dell'orizzonte umano. Al contrario, chi viene a contatto con i monumenti e con ogni altro soggetto d'arte religiosa, il più possibile, come ho precisato, conservati nel loro ambiente e con la loro destinazione originaria – suggestiva caratteristica, in particolare, dei Sacri Monti –, si ritrova come “avvinto” non solo da un bene bello in sé, ma anche da un universo che si espande oltre, e avverte un contatto con i problemi più importanti della vita umana, come la nascita e la morte, l'innocenza e la colpa, il premio e il castigo, la folla e la persona, la tristezza e la gioia, la ricchezza e la povertà, i bambini e i “grandi”... Il lettore d'arte sacra è talora invitato a intraprendere le possibili vie che fanno vincere gli umili o i vinti, che rendono forti i deboli o danno dignità ai poveri... Ancora, egli può trovare sorprendenti meditazioni sulla debolezza di Dio, come denunciano le rappresentazioni del ciclo natalizio o quelle della Passione. Forse gli è anche reso possibile percorrere una strada, forse non ancora nota agli studiosi, che mostra un particolare via di promozione della donna.

Arte e mondo cattolico

Il numero dei fedeli laici e del clero che oggi sente la responsabilità di studiare e rispettare il ricchissimo patrimonio artistico che la Chiesa cattolica possiede è in crescita. Le ragioni sono diverse, in parte legate allo sviluppo che ha avuto in tempi recenti il turismo in generale con il moltiplicarsi degli eventi di restauro, studio ed esposizione d'arte. Una ragione è interna alla stessa cultura cattolica e ha le sue radici, come ci informa uno studioso particolarmente competente in materia, Timothy Verdon,² nel pensiero del grande filosofo francese cattolico Jacques Maritain, a cominciare dagli anni venti del secolo scorso. Essa è stata poi ripresa dalla Chiesa nell'ambito della complessa opera del Concilio Vaticano II e ha trovato un cultore particolarmente sensibile già in papa Paolo VI.

Non si può negare che i tempi precedenti documentino la presenza nel mondo ecclesiale, in particolare italiano, di una mentalità largamente diffusa anche tra le persone incaricate dell'animazione pastorale e della guida dei fedeli, quali vescovi e sacerdoti, che concepiva l'arte sacra come prevalentemente decorativa o devzionale e quindi funzionale. Forse ancora oggi è un po' così... ma sempre di meno. Il cammino è stato lento, ma a poco a poco si è giunti a considerare l'arte sacra come un valore in sé, altro e di più rispetto a un sussidio didattico, immagine da vedere o scena ricostruita, componente tradizionale della pietà, addirittura semplice decorazione. Fortunatamente si assiste oggi a un crescente interesse per l'ar-

te; esso coinvolge molte persone e sta definendo in modo nuovo il rapporto che si stabilisce o si vuole stabilire tra bene artistico e coloro che vengono a contatto con esso: i fedeli di ogni età, i pellegrini, i turisti e i visitatori occasionali. Credo quindi che si possa affermare una vera rivalutazione e un rinnovato apprezzamento dell'arte sacra. Tale mutamento è anche dovuto al fatto che le persone si dispongono più facilmente a un atteggiamento almeno di curiosità e di rispetto per ciò che è antico, forse solo perché viene dal passato, ma forse anche perché le persone stesse sono culturalmente più “attrezzate” per coglierne il valore artistico.

Questa nuova stagione trova una conferma nei documenti che la Chiesa cattolica, nei suoi diversi livelli, Chiesa universale, Chiesa italiana e diocesi, ha pubblicato negli ultimi anni.³

Una nuova tipologia di visitatori

Le chiese e gli altri beni storico-artistici nati da ispirazione religiosa e destinati al culto non sono più, come succedeva normalmente nel passato, “abitati” quasi soltanto dai fedeli che li frequentano per ragioni di culto, ma sempre di più anche da visitatori diversamente motivati. Questo fatto obbliga le persone e le istituzioni che ne hanno la proprietà o anche soltanto l'uso o la custodia a interrogarsi sul tipo di accoglienza che esse vogliono adottare verso gli uni e gli altri.

Non volendo essere esaustivo, devo precisare che non intendo parlare in questa sede dei casi estremi: di chi vorrebbe escludere dalle chiese-monumento – talora con modi scortesi – coloro che entrano in un luogo sacro per una ragione diversa dalla fede e dal culto, né di chi trasforma un bene sacro in un museo e ancora di chi per periodi di tempo ben definiti adibisce la chiesa, la basilica, la cattedrale... a museo.

Coloro che si pongono il problema, a mio parere, hanno scoperto il valore del bene che custodiscono, determinato dall'intrinseca qualità artistica o dall'essere documento che giunge dal passato; forse hanno anche compreso che il messaggio religioso che il bene “contiene” può essere illustrato e commentato. Per queste ragioni si dispongono a conservarlo – adottando il più possibile le norme che le sovrintendenze propongono – e incominciano a studiarlo o a farlo studiare in modo da poterne parlare ai diversi visitatori compresi... i ragazzi del catechismo. Il dovere, e il piacere, di mettere un patrimonio a disposizione di ogni altra persona che ne voglia godere è quindi sollecitato da nuove e diverse sensibilità e di conseguenza da nuovi modi di concepire il bene stesso, di conservarlo, di raccontarlo e di farne oggetto di visita. Devo aggiungere ora un'affermazione che sottopongo al lettore: se, ad esempio, l'oggetto d'arte è una chiesa, oppure una statua realizzata per stare in una chiesa, e in quel luogo sacro si continua a celebrare il culto – per il quale le due opere sono nate – ritengo che ad accrescere il valore sia documentario che artistico dei beni in esame sia proprio l'esercizio del culto stesso. Il



modo primo e più naturale di “mettere a disposizione” il bene sacro consiste nel farlo conoscere accuratamente proprio ai fedeli che lo frequentano, in particolare ai più giovani e ciò può far parte della loro stessa iniziazione alla fede; in questo caso, però, deve trovare spazio anche il commento storico, non tanto fine a se stesso, ma come contributo a ricostruire nel linguaggio di oggi la visione di fede di coloro che hanno concepito e realizzato quell’opera.

Sono ora in grado di tentare un elenco, per quanto provvisorio, di tipologie di visitatori: i fedeli-pellegrini, i fedeli che abitano stabilmente quel territorio comprendendo anche i loro amici e parenti, non necessariamente credenti e/o praticanti, che partecipano *una tantum* a celebrazioni particolari come matrimoni, cresime, prime comunioni o funerali; seguono i turisti da soli o in gruppo, non condotti da motivazione religiosa, questi ultimi costituiti spesso da gruppi organizzati di scolaresche di ogni livello e grado, oppure da adulti e più spesso da anziani guidati da operatori turistici e da guide professionali.

Per una più accurata descrizione delle modalità di accoglienza

Esamino inizialmente il caso del pellegrinaggio: le attenzioni di chi accoglie in una situazione non di culto, ma di visita si ispirano al riconoscimento del fatto che le persone sono dei fedeli motivati dalla fede. Il pellegrinaggio, infatti, significa un “modo” preciso di mettersi in viaggio, di camminare e poi di visitare, in maniera individuale o in gruppo, che è proprio del credente, e non soltanto del credente cristiano, come è noto. Più difficile e non ancora sufficientemente studiato è il caso del turista religioso. Se si definisce il turismo come «la pratica del viaggiare per diletto e istruzione»,⁴ il turismo religioso si caratterizza per la coincidenza tra istruzione e oggetto religioso. I dati derivati da semplice osservazione, non ancora vagliati scientificamente, affermano che il livello culturale delle persone che praticano questo tipo di turismo è mediamente più alto di quello di coloro che intraprendono i pellegrinaggi, l’età delle persone è meno avanzata (anche se è poco rappresentata la fascia di età 22-30 anni); la componente femminile è prevalente, la presenza di praticanti regolari è meno consistente; e infine in queste persone sono in genere piuttosto vivi interessi diversi dove la religione si compone con l’arte e la storia. Secondo monsignor Carlo Mazza, direttore dell’Ufficio nazionale della pastorale del tempo libero, turismo e sport, presso la Conferenza Episcopale Italiana, «il turismo religioso esprime un esperimento di religiosità iscritto nella vicenda della soggettività e dunque tendenzialmente autoreferenziale. Di conseguenza in riferimento alla sua identità religiosa, l’incontro con il Trascendente, con l’Alterità, è vissuto e gestito a partire da motivazioni personalissime, tendenti a superare le mediazioni tradizionali offerte dalle grandi religioni pur permanendo loro stesse come scenari di fondo».⁵ Secondo me, a partire da queste e altre considerazioni, coloro che oggi sono i custodi dell’immenso patrimonio religioso italia-

no non possono non assumere questo loro compito come nuovo, e non possono non ridefinirlo: la “gestione” dei patrimoni d’arte sacra a beneficio dei turisti religiosi deve muovere dalle indicazioni date più sopra e quindi fondamentalmente dal rispetto delle persone che li contemplano e dal rispetto dell’autonomia dell’arte ma senza giungere a privarli del loro specifico contenuto religioso e di fede. Una custodia e una offerta pensate e realizzate in questo modo lasciano il turista a una relativa distanza dalla fede, ma non è escluso che qualcuno possa elaborare un nuovo e personale incontro con essa.

I concetti che ho tentato di esprimere vogliono semplicemente avviare la riflessione; dunque non pretendono di essere né definitivi né definitivi. Mi è gradito ritornare a rileggere il tempo contemporaneo e infine consegnare cose che ho in animo non necessariamente importanti per chi mi legge, cose che sento proprio perché vivo in montagna.

La cultura contemporanea, quella di cui spesso diciamo male, ha regalato a tutti noi credenti e non, nonostante la grave disattenzione della scuola italiana per le materie storico-artistiche e per la musica, una maggiore sensibilità verso l’arte come valore originale, gratuito e quindi valido in se stesso: tra le ragioni ritengo vada considerato il fatto che le persone sono mediamente più istruite di un tempo, e che molte di loro, grazie ai viaggi e ai mezzi di comunicazione sociale, hanno coltivato gusto e passione per il bello. Si è anche diffusa una più fine sensibilità per il valore del segno, immagine o icona, preferendola spesso allo scritto. È inoltre cresciuta ovunque, anche negli strati più popolari, l’attenzione al patrimonio che viene dal passato, trasmesso dalle generazioni precedenti: molte persone sono, infatti, come incuriosite di fronte a ciò che è antico e si dispongono a cogliere gli elementi che esprimono una continuità con il passato; la popolazione di montagna, in particolare, vive questa cultura come un mezzo che definisce la sua identità, le famose radici. In epoca contemporanea, infine, si è assistito a una progressiva estensione d’interesse per i monumenti che merita “visitare” e conoscere, includendo sempre di più beni sacri, come Sacri Monti, santuari, monasteri, chiese parrocchiali e anche cappelle di villaggi.

Prima di terminare e per meglio spiegarmi vorrei dare un consiglio: c’è un modo non corretto di fare turismo: esso consiste nel visitare correndo, spesso accompagnati da guide che obbediscono all’imposizione di committenti sprovvisti: non c’è emozione né godimento spirituale quando non si dedica tempo e non ci si sofferma a guardare: si può forse lodare un turismo che provoca debolissime emozioni di natura e di arte, che impone brevissime soste e tante spiegazioni verbali? Questa indicazione vale in modo particolare per il turismo religioso, quello dei Sacri Monti, ad esempio; è possibile giungere dopo un tempo di viaggio piuttosto lungo in un luogo scelto e conservato “vergine” per contenere dei templi, dove il paesaggio che accoglie il bene edificato è tanto “importante” quanto il bene stesso, e non prendere tempo e ammirare? Ma si può, appena arrivati, immediatamente entrare in quei templi, uno dopo l’altro, sia pure per partecipare a una cele-

brazione? Arte e spirito si ritraggono e non può proprio avvenire che il proprio animo si estenda infinitamente!

Questa esperienza vale per tutti e in ogni caso: pellegrinaggio, turismo religioso e turismo: il territorio che ospita dette opere sacre ha un grande valore paesaggistico che le rende luogo di fresca ammirazione, di gradevole permanenza e di profonda pace, anche grazie all’isolamento che salvaguarda dal rumore e dal vociare che tanto opprime gli abituali spazi di vita; queste mete si dovrebbero caratterizzare per messaggi globali, quelli che suggeriscono meditazione, o che almeno favoriscono un migliore dialogo di se stessi con se stessi. Non lo dimentichi chi ha la responsabilità di definire regolamenti, creare condizioni previe, guidare o semplicemente dare informazioni. Sono note che dedico in particolare ai Sacri Monti.

* ✕ Giuseppe Anfossi, vescovo Delegato per la pastorale dei Pellegrinaggi, Turismo e sport in Piemonte e Valle d’Aosta.

¹ Commissione ecclesiale per la pastorale del tempo libero, turismo e sport, *Nota pastorale «Venite, saliamo sul monte del Signore» (Is 2, 3). Il pellegrinaggio alle soglie del terzo millennio*, Roma, 29 giugno 1998.

² Cfr. T. VERDON, *L’arte sacra in Italia*, Milano 2001, pp. 335 ss.

³ Cfr. G. GRASSO, *Chiesa e arte. Documenti della Chiesa, testi canonici e commenti*, Cinisello Balsamo 2001.

⁴ *Dizionario Garzanti della Lingua italiana*, Milano 1981.

⁵ C. MAZZA, *Santa è la via. Pellegrinaggio e vita cristiana*, Bologna 1999, p. 156.



Memoria e letteratura



P.C. Gilardi, *Peccato di desiderio*, Torino, Galleria di Arte Moderna
(il dipinto riproduce la Scala Santa e la facciata della cappella dell'*Ecce homo* del Sacro Monte di Varallo).

I Sacri Monti delle Alpi

Giovanni Testori

A misura che gli anni cadono sulle nostre spalle e le esperienze si depositano, dopo averci duramente feriti ovvero dopo averci fatto a lungo gioire, nella nostra coscienza e nel nostro cuore, siamo indotti a chiederci se sia veramente possibile e, ove possibile risulti, se sia veramente lecito e giusto separare l'esperienza dell'arte dall'esperienza della vita; se, intendo, la pienezza, forse innocente, di quelli che furono i primi incontri con le espressioni figurative in cui ci fu subito impossibile dividere ciò che era passione di fede da ciò che era fascinazione di forme, possa essere attaccata e rosa dall'eventuale, successiva conoscenza storico-filologica. Non si tratta, è ben certo, di confondere arte e vita; epperò, là dove a noi stessi è accaduto d'incontrarle e viverle nell'assieme, così come nell'assieme s'eran formate, a prò di che scindere? A prò di che usare un bisturi che, ove lo considerassimo nella sua funzione reale, ad altro non si rivelerebbe vocato se non ad approfondire e, dunque, ad arricchire maggiormente quell'inscindibile unità?

Se mai, nella nostra esistenza, un episodio avvenne sotto la gran mano e dentro il grande abbraccio di quell'inscindibilità, questo fu proprio l'incontro coi Sacri Monti. E per incontro intendiamo riferirci a lui, il primo; che non fu, certo, visita d'arte; bensì pellegrinaggio; dunque, atto di fede; dunque, rito di collettiva preghiera.

Ero, allora, bambino; e chiedere a un bambino di separare la tensione d'una fede appresa entro i muri della propria casa dall'emozione di vedersela incarnata lì, in enormi, dolci e drammatici, "atti" figurativi era impossibile. Solo che, impossibile, mi risultò poi sempre. Anche quando i Monti ebbi a visitarli in momenti della vita nei quali, da quella fede e da quei riti, m'ero un poco allontanato. Ad ogni verifica, la memoria di quei primi, fatali incontri riappariva come un invito, una musica, un allarme; anche e, magari, in modi del tutto particolari allorché m'affannavo a ridurre tali verifiche a fatti o atti meramente, ovvero, come usa dirsi, obbiettivamente critici. E non che quei fatti o atti non andassi, per quei che m'era possibile, compiendo. Gli è che più tentavo d'esser solo "critico" o solo "interprete", più l'innocente unità di quelle prime volte risorgeva da sotto tutti i miei eventuali apparati di studioso, d'attribuzionista e d'interprete; e risorgeva come il sangue stesso della verità poetica che tentavo di sezionare, collocare e restituire, poi, al lettore. Essendo stata, per me, sempre, l'attività critica attività pur essa creativa, non posso certo affermare d'essere, al proposito, il testimone più accreditato o credibile; ancorché mai come nel caso dei Sacri Monti, tutto quanto posso aver scritto e l'eventuale mio apporto alla loro conoscenza, viva di quell'eguaglianza. Ciò che meglio può aiutarci a capire quanto sia ingiusta e, di sovente, iniqua, nello studiar i fatti dell'arte, l'indifferenza alle ragioni che li fecero nascere, è che negli scritti (e, certo, nei più alti

di grado critico e umano) d'altri studiosi, di me infinitamente più ferrati e importanti, al punto di toccare la verità di loro, i Monti Sacri, emerge, seppur non voluta, l'inscindibilità del loro essere luoghi d'un culto, luoghi d'una fede, modi d'un rito; escludendo la quale verità ben poco s'arriverà a comprendere e, dunque, ad amare delle forme che ebbero, via, via, ad assumere. Esiste un momento; esiste, e neppure poi molto velato, un punto in tutti i veri, fondamentali studi su questo grande, corale evento dell'arte del Nord, in cui il cuore, l'antico e sempre verde cuore, che spinse a fondarli, a costruirli e a frequentarli, spalanca la dolcezza d'aver finalmente trovato il senso reale della questione; e, con esso, il senso stesso d'essersi avvicinati a loro e d'averli studiati.

Ora io non vorrò invitare i lettori [...] a visitare questi Monti ancora ed esclusivamente in veste di pellegrini. Solo m'arrischio a ricordar loro che se, leggendo queste pagine e guardando queste immagini, fossero indotti a salirli, i Monti; e se, una volta arrivati là, ove, nelle diverse dislocazioni e topografie, essi cominciano, si sentissero afferrare da quello che afferrò, bambino, il qui scrivente, non solo non dovrebbero ritenere questo diminutivo della loro visita; non solo, dunque, non dovrebbero scacciare quell'umile ed antica verità; ma, considerandola come il senso medesimo della vicenda che van visitando, dovrebbero lasciarsene abbracciare e, ove potessero, investire. Questo non vieterà loro alcuna sosta o considerazione critico-interpretativa; anzi, le acuirà; perché, comunque e sempre, le porterà al centro delle ragioni per cui l'arte dei Sacri Monti si fondò, si diffuse e crebbe: spettacolo d'una fede in cui la vita umana ritrovava se stessa perché ricreava ogni volta quelle vicende che tutta l'esemplavano e contenevano; prima, fra tutte, la vicenda che, cominciando, come a Varallo, dall'umile, tremante e sublime *Annunciazione* (degnata d'un Raffaello che abbia scelto di vivere nelle valli o tra i monti, epperò a lui pari), culmina nell'atto, forse, più alto che, di popolo, l'arte ci abbia dato: la *Crocefissione*. Non è a caso che tanto l'una, quanto l'altra cappella siano da riferirsi a chi risultò il genio stesso dei Sacri Monti; cioè a dire il grande, paterno, dolcissimo Gaudenzio. Ora, poiché per quanto riguarda la prima delle due cappelle qui nominate, l'attribuzione al Ferrari, oggi onninamente accettata, è di chi scrive, posso e, finalmente, debbo rivelare che quell'attribuzione, come tante altre che riguardano la vicenda varallina, fu fatta davvero non saprei se più obbedendo alla capacità di riferimenti stilistici di cui ero capace o più all'onda di quel primo e già allora ben lontano incontro; dunque, alla sua indivisibile e, in effetti, per quel che mi riguarda indivisa unità; e innocenza.

Natale al presepio di Varallo

Giovanni Testori

Non so quanti lettori conoscano direttamente quell'unico, complesso capolavoro che è il Sacro Monte di Varallo (scrivo unico per la sua primarietà cronologica oltre che poetica, essendo da esso, e solo da esso, che verranno poi giù, nel procedere dei tempi, quelli di Varese, di Orta e di Crea); amerei, tuttavia, sperare che l'occasione di questo scritto faccia annotare sul taccuino di ciascuno una gita, da rimandare, forse, ai tempi lucenti della primavera, ma in modo assoluto da non tralasciare; poiché una volta giunto al borgo, a quella che fu, cioè, l'antica *Varade*, ogni lettore si troverà davanti uno dei monumenti più inattesi, più grandi ed eccezionali che l'arte del nord abbia edificato, in chiara, meditata e solenne risposta a quelli che erano i divini teoremi e le divine poetiche degli "uomini d'oro" del Rinascimento italiano.

Per quanto mi consta, quella risposta fu la più piena, la più libera, affrancata e possente che sia risuonata dal Po in su nei primi decenni del Cinquecento; non solo per il suo senso, che fu totalmente popolare e plebeo nei confronti di un'arte tesa, invece, all'assoluto principesco, aristocratico e cortigiano, ma altresì per l'inedita invenzione (e commistione) dei mezzi con cui venne realizzata.

L'antico rapporto tra architettura, pittura e scultura, torna infatti qui ad essere funzionale e a comporre un'unità del tutto inscindibile; unità su cui piana e vige (quasi fosse il patronato d'un coro professionale) la mai spenta passione, il mai spento bisogno del popolo per ciò che è rappresentazione in atto; cioè, per quei tempi, teatro.

Le cappelle che si seguono sul colle di Varallo (su quello che, ai tempi, si chiamava il *super parietem*) e che rappresentano altrettante scene della vita di Cristo, risultano infatti come atti di una rappresentazione fermata nel momento del suo significato drammaturgicamente più dolente e acuto; si direbbe nel suo culmine d'intensità, di vocalità, di lamento, di gioia, di stupore e di pianto; insomma, di *pathos*.

Ideato alla fine del Quattrocento, dietro suggerimento di padre Calmi, in una sua forma, per altro ancora assai arcaica e oggi difficile da ricostruire, il Sacro Monte di Varallo, così come ci si presenta nella sua struttura attuale, deve riferirsi, come invenzione, come atto fondativo e totale del rapporto teatralo fra architettura, scultura e pittura, alla grande mente e al grande, umanissimo cuore di Gaudenzio Ferrari; *genius loci*; genio, cioè, dello spirito poetico delle valli e dell'Alpi; quel genio che fin lì era parso, nei confronti delle poetiche rinascimentali, vagare o alitare ancora incerto sopra i pascoli, i boschi e le foreste (scrivo questo malgrado le punte non dimenticabili che, in proposito, aveva raggiunto lo Spanzotti, soprattutto negli affreschi di Ivrea, che infatti, non resteranno senza eco nel nostro Gaudenzio).

Che Gaudenzio si sentisse scultore almeno quanto pittore (ancorché criticamente sia ricupero effettuato di recente) è cosa che le parti assegnate dal maestro ai due mezzi nel realizzare le cappelle, evidenza da sé e come meglio non si potrebbe: il Ferrari, infatti, decide di eseguire le figure che, in ogni scena, risultano direttamente agenti in scultura, e di lasciare alla pittura quelle degli assistenti, che si assiepano folte come un coro, ora afflitto, ora tumultuoso, sulle pareti di fondo. Ma lo prova, con forza ancor maggiore, il fatto che in ben due delle tre cappelle che formano il nucleo architettonico della *Natività*, egli, non avendo bisogno dei testimoni, rinunci ad ogni intervento della pittura riducendosi tutto alla stretta, che dico, all'abbraccio della sola scultura; quella scultura che, in lui, da stilema plastico diventa trepidante verità, umana e carnale concrezione; da parer, ecco, un calco eseguito direttamente sul corpo dell'uomo a furia di sguardi, di carezze, di pensieri e gesti d'amore.

Non si dice questo solo per alcuni particolari, come l'uso delle barbe e dei capelli veri, che vi vien fatto; lo si dice per quella specie di scambio continuo che, nella scultura gaudenziana, si intuisce tra la povera, dimessa materia di cui essa è composta (la terracotta), e la povera, dimessa carne, le povere, dimesse ossa che essa è chiamata a rappresentare; a metter su; a fabbricare; quasi fosse un pane che venga posto nel forno; o, più totalmente, un figlio che venga concepito dentro il ventre e lì, lentamente, portato a maturare e a diventare se stesso.

Già nell'architettura che raggruppa i tre atti: la *Natività*, la *Visita dei pastori* e la *Visita dei Magi*, Gaudenzio sembra distruggere con un gesto, non di polemica, ma di stretta necessità poetica, ogni regola, non dirò rinascimentale, ma addirittura primordiale di ciò che è architettura. Quello che egli vuole ottenere non è un adeguamento dei canoni architettonici del tempo (o d'altri tempi) alla realtà della grotta e della capanna; bensì, veramente e solamente, la grotta (e la grotta più grama, più umida e oscura); ovvero la stalla e la capanna (quelle più povere e miserande; dove si ritirano a dormire i pastori; o si rifugiano, allorché sui monti scoppia, improvviso, l'uragano). Ciò che ne risulta, pensando alle date in cui Gaudenzio opera, non ha altro nome se non di miracolo: puro miracolo di ardore affettivo e d'affettiva partecipazione.

Per raggiungere questo, Gaudenzio rinuncia anche alla pienezza della luce; e con uno stupendo pensiero, che potrebbe dirsi precaravaggesco, ove non bastasse a sé e per sé, immagina che anche l'architettura debba contribuire e fondersi al senso e alla calma notturnali del suo presepio. Così davanti alla cappella della *Natività* e a quella della *Visita dei pastori*, noi ci chiediamo attoniti come i visitatori (anzi i fedeli, poiché di questi ai suoi tempi si trattava) potessero scorgere qualcosa, se non nei giorni dell'estate più calda e nell'ore del sole più alto.

Vien da pensare che si ricorresse a lucerne appositamente collocate; quando non si voglia addirittura ipotizzare che le visite, atteso il loro carattere pio e processionale, avvenissero al lume di torce; o di candele. Allora dentro la grotta, dentro la stalla, è ben facile immaginare il crearsi, il muoversi, lo stendersi, l'allungar-

si e il ritirarsi continuo dell'ombre; e i visi dei fedeli, i loro occhi, tendersi a scrutare da oltre le grate; e il rivelarsi, ora di questo, ora di quel particolare; proprio come se il teatro fosse lì lì per accadere... Ma in Gaudenzio, non tanto di teatro si tratta, ma di vita. Egli non mima: crea; possentemente; dolcissimamente.

La favola della nascita d'ogni uomo che è il Natale dimette in lui ogni sfarzo e si trasforma nella favola valligiana della nascita d'ogni creatura senza averi, se non il padre, la madre, le bestie amiche a scaldarlo e i poveri, malinconici pastori a visitarlo.

Per questa via, in Gaudenzio, la Vergine diventa nulla più d'una madre; la più semplice e popolare che si sia mai vista, non dico nel Cinquecento, ma in tutta la storia dell'arte. Ogni attributo di bellezza frana in lei nella beltà interiore, che è coscienza d'una dignità e d'una onestà che la lunga fatica di vivere aderisce umilmente a nuova, incondita regalità: regalità dei poveri e dei reietti. Ma bisogna vederla lassù, in quella nullità di tutto, per capire cos'è questa madre; bisogna vedere di che pasta è mai composta, quasi sentisse ancora di latte, di farina, di polenta e di pane; e di che amore, di che trepido, verecondo e purissimo orgoglio trema davanti al figlio appena nato! Canto d'un bene che a noi sembra perduto per sempre, ma la cui umile altezza riesce ad offrirci ancora qualche baluginio di speranza; o, della speranza, almeno la memoria. Un tempo, ecco, un tempo tutto ciò fu possibile...

Vicino a lei, Giuseppe diventa un vecchio, scontroso montanaro; provato dal lavoro; dalle fatiche, dagli anni; e, ora, dall'emozione: avere un figlio a quell'età e pensare di doverlo tirar grande! Ecco, allora, da oltre la piccola porta della stalla, farsi avanti a consolarlo i pastori: amici delle valli scesi giù, coi loro cappellacci, a portar qualcosa del niente che per essi possiedono. Facce memorande, nella loro plebea, impareggiata verità; gesti larghi e solenni; uomini in cui l'emozione ha come il pudore d'esibirsi e si nasconde tutta dentro i muscoli, le ossa, gli sguardi; mentre il loro respiro e il loro pesante afrore, tra di legna, fieno e letame, si mescola a quelli del bue e dell'asino: care bestie raccolte nei pascoli e venute lì a mitigare, col loro fiato, il freddo che vien giù dalle cime del Rosa.

L'immagine della nascita si fa così completa; completa quella di una creazione figurale che, per vie opposte, raggiunge anch'essa un suo proprio sublime: il sublime, intendo, della povertà, della miseria e della fame. Un sublime che, per quei tempi, era incondito e protestatorio almeno nella misura in cui lo sosteneva una coscienza e una capacità d'amare l'uomo e le sue primarie virtù e necessità, pressoché introvabile fuori da questa valle; e, dunque, dall'avventura che l'arte del Nord aveva intrapreso proprio in questo monumento.



Sacro Monte di Varallo, vano centrale del complesso di Betlemme.



Sacro Monte di Varallo, cappella della *Natività* (n. 6).



Conservazione tra
arte e architettura:
metodi e problemi



La conservazione di una città addormentata

Elena de Filippis

Il Sacro Monte di Varallo è una piccola città, costruita su di uno sperone roccioso che da un lato strapiomba sull'abitato sottostante, dall'altro degrada più dolcemente. Le sue quarantacinque cappelle, realizzate tra la fine del XV e il XIX secolo, ornate internamente da dipinti murali e sculture a tutto tondo a grandezza naturale, con barbe e capelli in tutto simili a quelli delle persone vere, raccontano, in sequenza cronologica, le varie tappe della vita di Cristo e sono inserite in un contesto ambientale mutevole a seconda della zona e dell'epoca costruttiva. Il percorso si snoda lungo la collina, ora nel bosco, ora in zone a giardino per raggiungere le due piazze urbane poste sulla sommità e la basilica, meta terminale.

Le sculture, in legno policromo o in terracotta dipinta, o in materiali misti, costituiscono il fulcro della narrazione, mentre i dipinti murali che decorano internamente il vano che ospita le statue, normalmente coevi ad esse, completano la scena.

Il Sacro Monte che vediamo oggi è il frutto di una complessa storia evolutiva guidata dal mutare della sensibilità religiosa. Un'efficace fotografia del complesso come appariva nel primo Seicento, con un'esauriente spiegazione delle sue origini, ci viene fornita dal vescovo di Novara (Varallo è parte della diocesi di Novara), Carlo Bascapè, nell'opera da lui dedicata alla sua diocesi.

Frate Bernardino Caimo milanese dell'Ordine minore, spinto da un pietoso desio verso il Sepolcro del Signore, avendone egli di persona visitato i luoghi abitando nel convento del suo Ordine a Gerusalemme, scelse questo monte imminente al paese per farvi come un simulacro del Santo Sepolcro, colle rappresentazioni della Passione del Signore.

Vi acclamarono i Varallesi, ed anche innalzarono una chiesa e convento alla radice del monte e ne fecero dono a Frate Bernardino ed al suo Ordine, e la donazione fu rogata da Antonio Morondo notaio li 14 aprile 1492 [...]. Felicemente avvenne che crescendo sempre più il numero delle chiesette o cappelle disposte per tutto il giro del monte, quasi tutti i principali Misteri della vita di nostro Signore G.C. vi si veggono rappresentati da immagini di peritissimi artisti, massimamente di quel nostro Gaudenzio novarese, in pittura e plastica, e formano come un sacro recinto.

Ivi pel concorso di moltissime pie persone anche di altre provincie che continuamente lo visitano, ne avvenne che Varallo si è fatto come una piccola città e tutta la valle ne trasse non lieve vantaggio.¹

Questa descrizione rispecchia con una certa fedeltà le caratteristiche salienti del complesso. Come ricorda Bascapè, infatti, il Sacro Monte è sorto a partire dalla fine del XV secolo, per motivi religiosi, profondamente connessi alla spiritualità dei francescani Minori osservanti e al legame profondo tra questa devozione e i luoghi santi di Palestina che erano stati testimoni della vita di Cristo.² Il padre Bernardino Caimi, fondatore del Sacro Monte, era stato guardiano del Santo Sepolcro a Gerusalemme nel 1478 e al suo ritorno volle riprodurre i luoghi santi di Palestina e consentire così, in un momento in cui gli scontri con i turchi rendevano pericoloso e difficile il viaggio in Terra Santa, di svolgere in loco, nella piccola Terra Santa di Varallo, quella pratica della devozione francescana che prevedeva la meditazione sulle tappe della vita di Cristo e si completava con il pellegrinaggio in Terrasanta.

Le complesse vicende costruttive del Sacro Monte, interessato da diverse fasi di riprogettazione, lo hanno visto trasformarsi nel tempo. Dall'originario progetto di riproduzione della Terra Santa al modello di città-giardino ideale di tardo manierismo di Galezzo Alessi contraddistinto da elaborati tempietti a pianta centrale, fontane, giochi d'acqua, aree a giardino, a esemplare esperimento di narrazione della storia sacra del Bascapè, in linea con le norme post tridentine, controllato dal vescovo nei contenuti, coinvolgente e comunicativo. Questa fase è quella che lo ha maggiormente caratterizzato e che ne segna l'immagine attuale.

Le opere d'arte contenute nelle cappelle, statue e pitture, sono opera di artisti fra i più importanti della storia dell'arte piemontese e lombarda (l'area ha gravitato sino all'inizio del Settecento intorno al ducato di Milano e risente delle influenze della cultura lombarda): vi hanno lavorato personaggi come i fratelli De Donati, Gaudenzio Ferrari, Morazzone, Tanzio da Varallo, Melchiorre Gherardini. La sua conservazione è quindi una grande responsabilità per chi vi opera, ancor più evidente dopo l'inserimento nella lista dei beni di interesse mondiale tutelati dall'Unesco.

I problemi di conservazione di un ambiente come questo sono notevolmente più complessi di quelli posti da un singolo museo o da un luogo di culto per quanto importanti. La conservazione del Sacro Monte di Varallo presenta, enfatizzate, le tematiche conservative degli altri Sacri Monti, complicate dalla maggior stratificazione storica (fine XV-XX secolo), dall'ampia varietà dei mate-



Cappella
della *Condanna
di Cristo* (n. 35).

riali utilizzati per le sculture (legno, terracotta, materiali misti), dall'elevata umidità ambientale e dal frequente sovrapporsi sulle opere originali di materiali di manutenzione e restauro storico.

Per affrontare in modo corretto i problemi e progetti di conservazione del Sacro Monte è indispensabile comprenderne la storia, le ragioni e i modi delle sue numerose trasformazioni e stratificazioni. È già capitato –durante i lavori di restauro –di trovare strati diversi di decorazione sopramessi a seguito di modifiche, correzioni e/o ripensamenti avvenuti nei secoli. Quindi conoscere le tappe evolutive passate è fondamentale per condurre correttamente gli interventi di restauro oggi.

Relazioni tra la situazione ambientale e lo stato di conservazione

Le strutture architettoniche del Sacro Monte sono ambienti “semiconfinati” che mantengono, cioè, un continuo interscambio ambientale e climatico con l'esterno, essendo chiuse solo da grate traforate; esse quindi risentono direttamente dei mutamenti climatici e dell'umidità ambientale.

La grata della cappella dell'*Ecce homo* (n. 33).



La prima e più urgente causa di degrado, a Varallo come in tutti i Sacri Monti, è l'umidità, che agisce sia per infiltrazione diretta dai tetti delle cappelle, ove questi non siano perfettamente "a tenuta", sia per risalita capillare, poiché l'acqua piovana se non è ben convogliata e allontanata dal perimetro delle murature e ristagna ai loro piedi, risale danneggiando gli affreschi interni. Anche la presenza di elevata umidità nell'ambiente nuoce alla conservazione delle opere d'arte che decorano le cappelle: affreschi, sculture, pavimenti, grate lignee.³

Anche il contesto ambientale talora non giova alla loro conservazione. Le cappelle del primo periodo francescano sono immerse nella vegetazione come avveniva per gli eremi monastici. Nei secoli passati, quando la regia del Sacro Monte era nelle mani dei vescovi della diocesi il loro occhio vigile indicava le buone cure necessarie per mantenere il patrimonio del Sacro Monte. Puntuale era allora il monito ad abbattere questa o quella pianta troppo vicina alla muratura, onde evitare danni alle coperture e ristagno di umidità. Il vescovo operava, però, in un contesto in cui di norma vigeva uno studiato equilibrio fra le piante e gli edifici e la scelta degli alberi privilegiava essenze locali solitamente con chiome di dimensione contenuta. Oggi, dopo che nel XIX e in parte del XX secolo si è perso quell'antico e saggio equilibrio, e piante monumentali di notevoli dimensioni invadono la zona di rispetto delle costruzioni, si impongono talora compromessi e soluzioni non sempre faci-

li che cercano, ove possibile, di salvaguardarli entrambi, ma in caso di scelte radicali è purtroppo chiaro che sarà la pianta a essere sacrificata, poiché essa in qualche modo è riproducibile, diversamente dalla cappella.⁴

Oggi il Sacro Monte è gestito da un ente laico, la Riserva Naturale Speciale del Sacro Monte di Varallo, creato dalla Regione Piemonte per tutelare questa realtà artistica e paesaggistica così particolare creata dall'insieme delle cappelle e del contesto che le circonda ed è questo ente che si occupa della tutela e manutenzione del Sacro Monte.

Mantenere tutto in buono stato di conservazione è impossibile. Ma è anche arduo evitare il peggioramento, cioè tenere sotto controllo tutte le quarantacinque cappelle con le opere in esse contenute con fondi inevitabilmente limitati. Occorre darsi un metodo di lavoro che consenta di evitare il crescente deperimento del complesso e permetta di fare progressi gradualmente evitando picchi negativi di conservazione sulla singola cappella.⁵

Manutenzione straordinaria dei tetti

Per evitare il rischio di infiltrazione di acqua dalle coperture, e il conseguente degrado degli affreschi che ornano le volte delle cappelle, a Varallo come negli altri Sacri Monti piemontesi, si è innanzitutto intervenuti, dopo l'istituzione dell'ente regionale



Piazza dei Tribunali.



di tutela, per la revisione sistematica dei tetti delle cappelle, costruiti secondo una tecnica tradizionale diffusa in loco, con lastre di pietra sovrapposte, posate su di una orditura lignea.

Non si tratta di un lavoro semplice, perché operare con corretti criteri di restauro oggi vuol dire utilizzare materiali e tecniche in tutto simili a quelli originari. Ma le antiche cave sono ormai chiuse; così, ove possibile, vengono acquistate beole di recupero da antichi tetti smantellati, facendo anche a volte inserzioni apposite sui giornali locali. Occorre poi garantirsi l'opera di artigiani qualificati, capaci di lavorare con queste tecniche. Può sembrare strano, ma alcuni dei tetti restaurati non troppi anni fa da grosse ditte nazionali o piemontesi manifestano già dei problemi. Le grosse ditte non disponevano di artigiani locali, capaci di lavorare con le tecniche tradizionali per realizzare tetti che possono, se ben fatti, durare anche dei secoli.

Si è quindi verificata la funzionalità del sistema di convogliamento e allontanamento delle acque piovane dalle cappelle, rinnovando, ove necessario, canali di gronda e discese in rame e creando pozzetti di raccolta ispezionabili ai piedi delle muraure. Il lavoro di manutenzione straordinaria dei tetti (alcuni chilometri quadrati di superficie trattandosi di quarantacinque cappelle) è oggi quasi completato, così come l'intervento sulla lattoneria delle cappelle.

Solo dopo aver garantito la tenuta delle coperture si è avviata la verifica e la programmazione dei restauri di dipinti e sculture.

Uno scorcio dei tetti del Sacro Monte. Nella pagina a fianco, cappella della *Strage degli Innocenti* (n. 11).



Il complesso di Betlemme.

Manutenzione ordinaria dei tetti

I restauri, una volta effettuati, vanno poi mantenuti nel tempo. I nostri tetti sono realizzati sovrapponendo delle lastre di pietra (dette "beole"), una tecnica in uso, con varianti tradizionali, in diverse zone dell'Italia nord-occidentale. Fattori diversi, ad esempio una forte nevicata, possono provocare lo scivolamento di un corso di "beole" con conseguenti infiltrazioni di acqua all'interno dell'edificio, e quindi, ove il soffitto è affrescato, danni ai dipinti.

La storia delle tecniche di conservazione dei Sacri Monti, almeno di quelli di Varallo e Orta, è una storia già scritta, in cui pochi sono gli aspetti di novità. Era preoccupazione costante dei vescovi, nel XVII e XVIII secolo, raccomandare negli ordini di visita pastorale con prescrizioni periodiche gli interventi di manutenzione ordinaria da effettuarsi. Così oggi abbiamo solo ripreso la pratica, che una volta costituiva un'abitudine, della manutenzione regolare dei tetti. Accanto ai necessari interventi di manutenzione "straordinaria" delle coperture, infatti, interveniamo per la loro "ordinaria" conservazione. È

questo un lavoro discreto, silenzioso, ma indispensabile per mantenere nel tempo i risultati conseguiti con i restauri effettuati. Una sorta di "tagliando" di manutenzione, come quelli cui sottoponiamo periodicamente le nostre automobili per garantirne la corretta conservazione. Un tetto anche appena rifatto può, infatti, a seguito di un'abbondante nevicata, per il carico della neve in disgelo, vedere scivolare un corso di lastre di pietra o parte di esso con conseguenti infiltrazioni di acqua, danni agli affreschi che decorano le volte e, alla lunga, degrado irreversibile della struttura lignea sottostante. Le lastre, infatti, non sono inchiodate, ma solo sovrapposte le une alle altre e restano in posa per gravità. Un tetto ben controllato e "manutenuto" può, viceversa, durare anche diversi secoli.

Al Sacro Monte di Varallo un artigiano esperto nella tecnica locale delle coperture in "beola", due volte l'anno, in primavera, dopo lo scioglimento delle ultime nevi, e nel tardo autunno, quando le foglie sono ormai cadute dagli alberi circostanti, revisiona le nostre coperture per verificare l'eventuale scivolamento o la rottura di lastre di pietra, rimuove i detriti vegetali presenti sulle falde del tetto, ripulisce accuratamente canali orizzontali e verticali di convogliamento delle acque piovane, curve e pozzetti, provandone la funzionalità con un getto di acqua corrente. Ciò affinché il possibile intasamento non provochi fuoriuscita di acqua sui muri con rischi di infiltrazioni all'interno (le pareti delle cappelle sono dipinte), o ristagno sul terreno, con conseguente risalita nelle murature per capillarità e danni agli affreschi.

Il giro di manutenzione ordinaria è anche un'importante occasione di conoscenza dello stato di conservazione dei tetti. Si controlla, infatti, la stabilità e l'assetto del manto di copertura e, ove opportuno, si effettuano fori di ispezione per verificare le condizioni della travatura lignea e del tavolato di supporto delle beole. Un apposito modulo predisposto dopo anni di esperienza consente di registrare, con l'aiuto dell'artigiano, lo stato di conservazione delle varie parti componenti il tetto e del sistema di convogliamento delle acque e indica l'urgenza dell'intervento di manutenzione straordinaria.

Così la predisposizione del Programma triennale delle opere pubbliche, lo strumento di lavoro obbligatorio in Italia per le pubbliche amministrazioni dall'approvazione della legge 109/1994, è supportata da un adeguato strumento di monitoraggio e conoscenza.

ANNO 2007

MINISTERO CULTURALE - DIREZIONE REGIONALE DEL SACRO MONTE DI VARALLO
 SCHEDE DI SCHEDAZIONE DEI TETTI DEGLI EDIFICI STORICI E DEL SACRO MONTE DI VARALLO

CAPPELLA N. 12

Libreria generale della struttura:

Il tetto è ad architrave in legno con struttura portante e copertura a tutto campo in tegole con 100% di tegole.

La struttura della copertura è in legno di larice, la capella con volta a cupola. La parte massiccia è rivestita da un lastro in castagno posizionate a raggiate e fissate sulla MO appoggiata ad azzello sulla volta esterna. La parte di sistema direttamente in legno di copertura. All'epoca è possibile una piccola volta a cupola.

SCHEDA SCHEDAZIONE ANNO 2007 - Il Manutentore è: **Vittorio Stranho**
 Data:

Data: febbraio 2007	Operatore: Vittorio Stranho	Compilatore: Stefano Saetta
Descrizione stato:	Valutazione:	Osservazioni:
Manto di copertura:	NEGLIENZI	
Piccola orditura:	BUONO	
Mediana/grossa orditura:	NON	
Antenne (sgallature, affissi e capulani):	NEGLIENZI	- Antenne in legno rivestite di ferro del tempo degli agenti al soffitto.
Lapidee:	BUONO	
Sistema di convogliamento interrato delle acque piovane:	BUONO	- Il pluviale è da delimitare scando in un canale in cui scivola direttamente sulla volta sottostante. - Il pluviale, per evitare scando di ristagno, scivola su una

Valutazione su lavori recenti:

Particolari tecniche del tetto:

vedi **Libreria generale della struttura**

Interventi ordinari:

Data	Descrizione
2007	Obbligo di manutenzione e di una piccola parte del sistema.

Interventi straordinari:

Data	Descrizione
01/02/2007	Ispezione del sistema e servizi di quanto esposto al punto Libreria generale della struttura .



Cappella dell'Annunciazione (n. 2), particolare. Nella pagina a fianco, un esempio di scheda di ricognizione dello stato del tetto.

Conoscenza, controllo e manutenzione ordinaria dell'interno delle cappelle

La realtà del Sacro Monte di Varallo è una realtà di emergenza continua sia a causa dell'umidità che dell'abbandono di cui è stato oggetto per diversi decenni nel secolo passato, quando si interruppe la consuetudine della manutenzione ordinaria delle coperture, sia a causa del numero elevato di cappelle e manufatti artistici da tutelare. Per dare un ordine a questa emergenza è stato necessario, anche per la conservazione delle opere d'arte interne agli edifici, dotarsi di strumenti di conoscenza e di confronto fra le varie situazioni per evitare la disperante corsa a tamponare l'emergenza quotidiana disperdendosi in mille rivoli e perdendo di vista l'insieme. Così, ad opera di un esperto restauratore, è stata effettuata una schedatura descrittiva dello stato delle opere.

Accanto a questo lavoro di ricognizione e conoscenza si è avviato, a Varallo e negli altri Sacri Monti, il lavoro sistematico di manutenzione ordinaria degli interni delle cappelle, concordato con la competente Soprintendenza. Un restauratore individuato, come l'artigiano esperto nei tetti, a seguito di un appalto quadriennale (per garantirgli continuità e conoscenza sufficiente della situazione specifica), ogni anno, in due occasioni, subito prima di Pasqua (all'inizio della stagione turistica) e alla fine dell'autunno, compie un giro di controllo capillare delle cappelle, aggiornando le schede sullo stato di conservazione e segnalando

Cappella dell'Ultima Cena (n. 20).



le nuove problematiche emerse. Quindi rimuove, con la dovuta cautela, foglie, polvere e ragnatele dai pavimenti, dalle murature e dalle statue, rimette loro a posto le parrucche e gli accessori mobili, ridando così all'insieme quel senso di cura assidua e decoro che altrimenti perderebbe in un breve lasso di tempo.

Nei primi anni il restauratore ha proceduto dapprima a impacchettare e conservare le centinaia di frammenti di dita e pezzetti di statue ritrovati qua e là nelle cappelle o gli accessori delle statue (ad esempio le armi), poi ha incollato questi frammenti ove staccati di netto e non sbriciolati e erosi per effetto dell'umidità. Con l'aiuto di dati certi, ad esempio fotografie storiche, ha poi ricollocato correttamente gli attributi della statuaria ridando piena leggibilità alla scena. Non è intervenuto, invece, nell'ambito del giro di manutenzione, a integrare le capigliature e le barbe sporche e lacunose (di solito in capelli veri o in crine di cavallo o in crine vegetale) varie volte sostituite nel tempo in occasione delle manutenzioni effettuate nei secoli, per la cui integrazione o sostituzione occorrerà dotarsi di una documentazione iconografica storica ineccepibile su cui ragionare per supportare le scelte di cantiere nell'ambito di articolati progetti di restauro.

Questo intervento serve a mantenere il controllo della situazione, evitandone il peggioramento, a tenere in buone condizioni le opere d'arte da poco restaurate o che non necessitino di restauri urgenti e a garantire comunque il decoro del complesso

Cappella della Natività (n. 6), particolare.



rimuovendo detriti e sporcizia. Certo, in tutte quelle situazioni (molte purtroppo) in cui vi sono problemi di degrado in corso – spesso aggravati da interventi passati che non ne hanno risolto le cause ma, aggiungendo materiali nuovi, hanno alterato talora vecchi e precari equilibri – il giro di manutenzione non risolve i problemi, garantisce solo controllo e pulizia. Ove le statue sono in parte corrose dall'umidità, decoese, e la pellicola cromatica si “squama” portandosi via anche in parte la superficie della terracotta, non è neppure possibile spolverarle, vista la loro estrema precarietà. Ma si garantisce comunque un livello minimo di attenzione e cura in attesa di interventi ben più risolutivi.

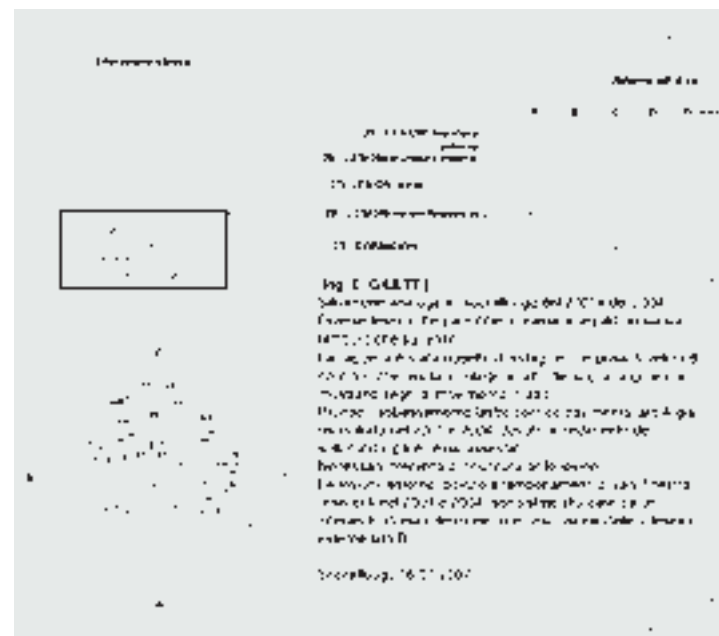
“Contenitore e contenuto”: la programmazione degli interventi

Ogni cappella è un piccolo microcosmo in cui, oltre al contenitore con coperture, grondaie, murature, intonaci, serramenti, parte lapidea, vi sono statue policrome (in materiali vari, corredate di attributi in cuoio, cartapesta, tessuti, metalli, e di capelli veri o in crine di cavallo o in crine vegetale), dipinti murali, pavimenti in pietra, malta o cocchiopesto, grate lignee intagliate, vetrate legate a piombo. Lo stato di conservazione dell'edificio non può non influenzare le condizioni delle opere d'arte in esso contenute.

Dopo la schedatura dello stato di conservazione, cappella per cappella, manufatto per manufatto, i dati sono stati schematicamente inseriti in un *database*, messo a punto dalla restauratrice Alessandra Perugini, che ha provato a mettere in serie e in ordine di urgenza e concatenazione logica gli interventi da effettuarsi: prima il risanamento del contenitore e poi gli interventi sugli interni. Quindi, ad esempio, prima un drenaggio per isolare le murature esterne dall'umidità, se occorre, e poi il restauro degli affreschi. Restaurare i dipinti quando il tetto non è in buone condizioni vuol dire sprecare dei soldi e non risolvere il problema; essi si danneggeranno nuovamente.

Il lavoro di classificazione, esteso dal contenitore (l'edificio) al contenuto (le opere d'arte che lo corredano), ha previsto anche il “censimento” capillare di tutte le crepe e lesioni statiche di varia entità presenti sulle murature, affidato a un ingegnere strutturalista. Egli ne ha classificato la gravità, ha indicato quali necessitino di un intervento, quali di un controllo periodico e quali siano invece di importanza trascurabile. Di conseguenza si è provveduto a monitorare con vetrini, crepeometri e fessurometri a rondella le lesioni significative per verificare l'effettiva situazione statica delle strutture.

La griglia finale che ne è risultata evidenza le connessioni fra il degrado dei manufatti interni e lo stato dell'edificio e pone le necessità conservative in ordine complessivo di urgenza e di fattibilità (a breve, medio o lungo termine) per l'intero Sacro Monte. È stato così possibile programmare in modo coordinato e consequenziale i restauri: prima l'architettura e poi le opere in essa contenute. Si prevedono e pianificano i restauri degli affreschi o delle sculture solo ove le strutture non abbiano lesioni significative in movimento, le coperture della cappella siano efficienti e non vi siano indizi di risalita di umidità per capillarità o di degrado



Scheda di ricognizione delle lesioni statiche delle cappelle.

dovuto ad altre ragioni, per evitare traumi inutili e dannosi alle opere d'arte. Purtroppo la desolante e frequente constatazione che numerosi restauri passati mostrano ora pesanti limiti ha indotto a riflessioni più accurate sui modi dell'azione dell'umidità sul patrimonio del Sacro Monte e sulle soluzioni per combatterne gli effetti. Si è così deciso di incaricare uno staff di tecnici esperti nella diagnostica e progettazione del risanamento di edifici storici, facendo tesoro dell'esperienza modello dell'Istituto Centrale per il Restauro, che ha lavorato per otto anni a Varallo al restauro della cappella della Crocifissione di Gaudenzio Ferrari (pitture murali, sculture in legno e in terracotta policrome, intonaci esterni e contenitore).

Monitoraggio e studio dell'azione dell'umidità

Il lavoro degli esperti ha monitorato l'andamento dell'umidità verificandone la presenza nei manufatti (murature, pavimenti, sculture) e la diffusione e tipologia di sali (generalmente nitrati e solfati). Per fortuna la diagnosi complessiva è risultata piuttosto confortante, i segni visibili sulle murature (macchie di umidità, intonaco degradato, base delle statue sgretolata) sono

spesso il prodotto di vecchie infiltrazioni di acqua, dovute ai tempi in cui i tetti e le grondaie non erano periodicamente controllati, soprattutto nel XX secolo. Cionondimeno, poiché le cappelle sono inserite in un contesto che non ne favorisce la buona conservazione, il suggerimento generalizzato è di allontanare le piante troppo vicine alle murature e le acque meteoriche dal loro perimetro, modificando leggermente, ove necessario, la pendenza del piano esterno e creando intercapedini o drenaggi perimetrali che si adattino alla situazione del terreno (presenza ai piedi della muratura di roccia le cui fenditure possono convogliare acqua nelle strutture, presenza di terra sciolta che assorbe e trattiene umidità ecc.).

Restano alcuni casi più complessi, ove si è in presenza di acque sotterranee disperse. Si tratta soprattutto degli edifici vicini alle aree in cui l'uso dei luoghi è cambiato nel tempo, ad esempio Casa Parella, l'immobile storico che affaccia sulla piazza della basilica, ove il recente insediamento di stanze di albergo al secondo piano causa il convogliamento di acqua abbondante, specie nel periodo turistico, nella fognatura che, non essendo a tenuta stagna, la disperde in parte nel terreno con conseguente risalita per capillarità nelle murature dei sacelli siti al pian terreno (ad esempio della cappella dell'Ultima Cena).

Così in alcune aree si renderà necessario il rinnovo, almeno parziale, delle fognature e condotte di acqua interrata. Altrove la presenza massiccia di sali nitrati alla base delle sculture o nelle murature e nel pavimento, dovuta alla decomposizione di sostanze organiche depositatesi all'interno per ragioni non ancora ben chiare, rende precaria la conservazione dei manufatti.

Questi sali, fortemente igroscopici, provocano un continuo meccanismo di imbibizione ed evaporazione, che alla lunga provoca decoesione di malte, terracotta e intonaci. In questo caso le soluzioni prospettate sono due, da valutare attentamente con le competenti Soprintendenze, entrambe le scelte non totalmente risolutive: procedere alla complessa operazione di rimozione dei nitrati, incerta, soprattutto se essi sono presenti in profondità, oppure favorire l'isolamento termico della zona interna della cappella, limitando l'interscambio climatico con l'esterno, per contenere l'assorbimento di umidità e gli sbalzi termici in analogia con la scelta operata dall'Istituto Centrale per il Restauro nella cappella della Crocifissione. Nel frattempo le condizioni climatiche interne dei sacelli più problematici vengono monitorate per disporre di dati utili per le decisioni future.



La vegetazione*

La Riserva del Sacro Monte di Varallo da anni ha progettato un sistema di programmazione annuale di interventi sul patrimonio vegetale che permette oggi, a seconda delle esigenze emergenti, di adottare scelte meno onerose in termini economici, di lavoro e di tempo.

La manutenzione ordinaria della vegetazione richiede impegno e chiarezza di criteri soprattutto allorché ci si allontana dal modello di sviluppo naturale.

Le caratteristiche del parco circostante il Sacro Monte esigono che la manutenzione concorra alla realizzazione di precisi obiettivi: il più importante è l'aspetto conservativo, l'altro, di importanza più recente, consiste nel porre rimedio all'usura degli spazi verdi data dall'impatto di un'utenza sempre mag-

Cappella della *Condanna di Cristo* (n. 35), particolare.



Area circostante
la cappella
delle *Tentazioni*
di Cristo (n. 13).

giore e non sempre “educata” alle regole di una buona fruizione; e infine altro obiettivo, non secondario rispetto ai precedenti, è la garanzia dell’incolumità dei visitatori. Dopo aver acquisito questa consapevolezza, il passo successivo è stato il corretto collegamento delle diverse operazioni manutentive, secondo una precisa sequenza temporale ed entro termini ben definiti, perché la mancata esecuzione anche di una sola di queste poteva vanificare tutte le altre.

La programmazione*

Con l’esperienza pratica di alcuni anni di lavoro sul campo si è compreso come sia importante la programmazione che dà organicità a tutte le operazioni manutentive per raggiungere risultati positivi, in linea con le esigenze ambientali e di fruizione.

Suddividendo l’anno solare in periodi in cui il “sistema” verde richiede cure specifiche, la manutenzione svolge interventi mirati per soddisfare tali esigenze almeno parzialmente. Così ogni periodo è caratterizzato da operazioni che hanno una propria spiegazione logica.

Prima delle riprese vegetative, entro il mese di marzo, di norma vengono effettuati i seguenti interventi: preparazione

del fondo prativo, pulizia da tutti i materiali depositati nell’inverno, in seguito, arieggiatura del terreno con ricambio cotica erbosa e successiva fertilizzazione di tutte le zone interessate con prodotto a lenta cessione di sostanze organiche. Dopo queste operazioni preliminari, in aprile si inizia con le tosature di tutte le aiuole, prati e ripe presenti all’interno del recinto sacro con l’aggiunta di alcune aree esterne; detti interventi proseguono per tutta l’estate fino a metà ottobre con l’ultimo taglio.

A inizio primavera-fine inverno si procede di regola alle potature dei vari cespugli e arbusti e piccoli alberelli, si effettuano interventi di rimonda del secco, alleggerimento e riduzione delle chiome. Da maggio si prosegue con la sarchiatura, che permette l’eliminazione di tutte le infestanti presenti e molto vigorose in questo periodo. Dove ciò non è possibile (ad esempio, selciati, acciottolati ecc...) si procede con il decespugliatore. A giugno si inseriscono in questi lavori anche alcuni interventi di potature di forma per le siepi di ligustro, carpino bianco, olmo, fino all’arrivo dell’estate, altro periodo cruciale. Durante l’estate, infatti, si intensificano gli interventi di taglio per la maggior crescita dell’erba e continuano le potature prima citate e dalla fine di luglio occorre operare per le potature delle siepi di bosso. A ciò si aggiungono gli interventi di diserbo in particolare nelle due piazze e un incremento della pulizia e del decoro delle aree maggiormente frequentate dai visitatori.

Questi lavori decrescono con il sopraggiungere dell’autunno, periodo in cui con l’impiego anche di ditte esterne si interviene sugli alberi di alto fusto e le zone boschive.

Le indagini*

Naturalmente le piante sono soggette a una vita limitata e andrebbero abbattute quando la loro sopravvivenza, se vetuste, potrebbe creare dei problemi di incolumità per i visitatori.

Da alcuni anni la Riserva sottopone a indagini diagnostiche, ad opera di ditte specializzate che utilizzano sofisticati strumenti (resistograph, tomografo), alcuni alberi monumentali, le cui condizioni di salute appaiono precarie, ma il cui abbattimento causerebbe una sensibile perdita paesaggistica e una modifica della percezione dei luoghi. Queste analisi consentono di effettuare una scelta ragionata, suffragata da verifiche attente.

Nel 2002 si è rilevata l'esigenza di una ricognizione globale del patrimonio arboreo per procedere a un sistematico aggiornamento del Piano naturalistico.

Incaricando l'Istituto regionale delle piante da legna, che opera per la quasi totalità dei parchi piemontesi, sono stati esaminati e catalogati tutti gli esemplari arborei di una certa dimensione interni al recinto storico e limitrofi alle mura del Sacro Monte situati in aree di grande fruizione, e sottoposti ad attente verifiche delle condizioni fitosanitarie.

È stato così realizzato uno strumento generale di lavoro, che viene aggiornato annualmente, sullo stato di salute delle piante, che consente alla Riserva di programmare interventi mirati e qualificati e di gestire con maggior conoscenza e competenza il patrimonio vegetale, prevenendo, ove possibile, quelle situazioni di emergenza che purtroppo talora si verificano sul territorio.

Un esempio pratico*

Nel mese di gennaio 2007 l'imponente abete rosso alto 31 metri, che si trovava da 157 anni nel parco del Sacro Monte tra la cappella 15 e la cappella 17, è stato abbattuto. L'albero era da tempo malato e la Riserva aveva iniziato a tenerlo sotto controllo "fitostatico" fin dal 2000, quando si era deciso di monitorare gli esemplari di maggior pregio presenti nel parco, classificandoli in quattro categorie, dalla "A", corrispondente alla pianta sana il cui rischio di caduta è legato a eventi imprevedibili, alla "D", corrispondente alla pianta che per difetti morfologici e strutturali è ad alto rischio di cedimento e quindi da abbattere.

Il nostro abete, classificato inizialmente nella categoria "C", è stato sottoposto dal 2000 a monitoraggi periodici. Nel maggio del 2004 si è alleggerita la chioma per migliorarne le condizioni di stabilità.

Nel 2005 evidenti segni di peggioramento l'hanno visto slittare in categoria C-D e a giugno 2006 l'ultima verifica con resistograph e tomografia associata ad analisi densitometrica (che consente di leggere decadimenti e cavità nel tronco) ha evidenziato un ulteriore peggioramento.

Nelle sezioni analizzate (il colletto e 4 contrafforti) l'area degradata dalla carie è risultata pari al 70%. Considerate le

dimensione dell'abete e quindi la pericolosità di un possibile crollo (ben cinque cappelle erano inserite nel raggio di caduta) e soprattutto il rischio per l'incolumità dei visitatori, ne è stato consigliato l'abbattimento.

Prima di eseguire l'intervento si è comunque riconsiderata la situazione con l'Istituto regionale delle piante da legno e con il Corpo Forestale dello Stato, giungendo alle identiche conclusioni con la consapevolezza però di aver approfondito e vagliato tutte le possibili soluzioni alternative all'abbattimento.

Questo metodo di intervento, applicato per gli edifici storici, le infrastrutture e le piante, basato su di un attento studio e catalogazione, un'altrettanto puntuale attività ordinaria di manutenzione, classificazione (individuazione di priorità) e quindi su di una conseguente programmazione, consuetudine di lavoro al Sacro Monte di Varallo, è consentito dall'erogazione, annualmente, da parte della Regione (Assessorato alla Cultura e Assessorato ai Parchi) agli enti di gestione dei Sacri Monti, di fondi per la manutenzione ordinaria.

* Testi di Davide Martinotti e Giorgio Trova.

¹ *La Novara Sacra del vescovo Venerabile Carlo Bescapè tradotta in italiano con Annotazioni e Vita dell'Autore dall'Avvocato Cav. Giuseppe Ravizza*, Novara 1878 (ed. originale in latino pubblicata a Novara nel 1612), pp. 147-148. Ho affrontato recentemente tematiche analoghe a quelle qui descritte in E. DE FILIPPIS, *La conservazione del santuario o di uno speciale luogo sacro: il caso di Varallo*, in *Andare per santuari*, atti delle giornate di studio per operatori del turismo religioso, a cura di G. Cracco e P. Cozzo, Aosta 2006, pp. 171-184.

² Sul ruolo dei francescani nella realizzazione del Sacro Monte si rimanda ai fondamentali contributi di Pier Giorgio Longo: P.G. LONGO, *Alle origini del Sacro Monte di Varallo: la proposta religiosa di Bernardino Caimi*, in "Novarien.", 14 (1985), pp. 19-98; ID., *Fonti documentarie sui francescani a Varallo Sesia tra XV e XVI secolo*, in "Quaderni di studio" n. 5, Varallo Sesia 1987, pp. 29-56; ID., "Hi Loco visitando": *temi e forme del pellegrinaggio ai Misteri del Monte de Varalle nella Guida del 1514*, in S. STEFANI PERRONE, *Questi sono li Misteri che sono sopra el Monte de Varalle (in una "Guida" poetica del 1514)*, Borgosesia 1987, pp. 111-120; ID., *Il Santo Sepolcro di Varallo ed il sistema dei santuari prealpini tra Piemonte e Lombardia tra XV e XVI secolo*, in *Sacri Monti. Devozione, arte e cultura della Controriforma*, atti del convegno, Villa Cagnola di Gazzada (Varese), maggio 1990, a cura di L. Vaccaro, F. Ricardi, Milano 1992, pp. 371-378; G. GENTILE, *Da Bernardino Caimi a Gaudenzio Ferrari. Immaginario e regia del Sacro Monte di Varallo*, in "de Valle Sicida", VII (1996), 1, pp. 207-212; P.G. LONGO, *Bernardino Caimi francescano osservante: tra "eremitario" e città*, in "Novarien.", 29 (2000), pp. 9-98; G.

GENTILE, *Sacri Monti e viae crucis: storie intrecciate*, in AMÉDÉE (TEETAERT) DA ZEDELGEM, *Saggio storico sulla devozione alla Via Crucis*, Ponzano Monferrato 2004, pp. 31-42.

³ Problematiche simili si osservano anche negli altri Sacri Monti; si veda, ad esempio, quanto scriveva Antonio Paolucci sul Sacro Monte di San Vivaldo in Toscana (A. PAOLUCCI, *Il Sacro Monte di San Vivaldo*, in "Antichità viva", XIV (1975), 4, pp. 38-39; ID., *Il restauro dei gruppi plastici del Sacro Monte di San Vivaldo*, in *La "Gerusalemme di San Vivaldo e i Sacri Monti in Europa*, a cura di S. Gensini, Montaione 1989, pp. 281-288). Importanti indicazioni sull'approccio corretto alla conservazione del Sacro Monte di Varallo sono contenute in G. ROMANO, *Sacro Monte: le ragioni per intervenire urgentemente*, in "Il Sacro Monte di Varallo", LXIV (1988), 1.

⁴ Con riferimento al Sacro Monte di Orta sono stati studiati in modo capillare i documenti disponibili, gli atti delle visite pastorali, il Giornale della Fabbriceria e le guide storiche del Sacro Monte per ricostruire la storia della conservazione e manutenzione del complesso nei secoli. Sono così emerse in modo sistematico le indicazioni dei vescovi relative al rapporto fra piante e cappelle (sull'argomento si rimanda a E. DE FILIPPIS, *Note sulla conservazione del Sacro Monte*, in F. MATTIOLI CARCANO, E. DE FILIPPIS, *Il Romito e la conservazione del Sacro Monte*, Casale Corte Cerro 1995), pp. 45-76.

⁵ Su questo tema e in generale sui problemi di conservazione del Sacro Monte di Varallo rimando a E. DE FILIPPIS, *Modello di schedatura e classificazione delle problematiche di degrado del Sacro Monte di Varallo*, in *Confronti fra esperienze di restauro architettonico e artistico*, atti della giornata seminariale, Ghiffa 2003, pp. 20-26.

Elenco degli interventi realizzati dalla Riserva Naturale Speciale del Sacro Monte di Varallo dal 1996 a oggi*

La Riserva Naturale Speciale del Sacro Monte di Varallo è dotata, come gli altri Sacri Monti piemontesi istituiti in area protetta regionale, di uno specifico strumento di programmazione territoriale e di attività, il Piano naturalistico e d'intervento, una sorta di Piano regolatore speciale, approvato dal Consiglio regionale che individua gli interventi da effettuarsi ad opera della Riserva relativamente alla gestione della vegetazione e delle infrastrutture (di cui prevede il potenziamento per favorire la fruizione turistica) e fornisce indirizzi sulla destinazione d'uso degli immobili. Il Piano indica solo sommariamente, invece, gli interventi da effettuarsi sul patrimonio storico e artistico (cappelle e opere d'arte in esse contenute), da programarsi a cura dell'ente in accordo con le competenti Soprintendenze.

Sono qui elencati i lavori realizzati, in accordo con il Piano Naturalistico, per dotare il Sacro Monte di strutture funzionali alla fruizione turistica e in particolare favorire una fruizione culturale, scientifica e didattica, come recita la legge istitutiva della Riserva. Il Piano naturalistico individua due distinte zone ai fini della programmazione delle opere, l'area storica, interna al recinto sacro, cinta dalle mura, oggetto di interventi solo conservativi, e la fascia esterna, ove potranno essere realizzate strutture a servizio del pubblico che visita il Sacro Monte (parcheggi, servizi igienici, aree picnic ecc.).

Manutenzione straordinaria e realizzazione di nuove infrastrutture

Recupero Casina d'Adda

L'intervento è consistito nella ristrutturazione e nel recupero funzionale dell'immobile posto subito prima della piazza di ingresso al Sacro Monte, un edificio storico, ottocentesco, di proprietà della Società di incoraggiamento allo studio del disegno in Valsesia, che lo ha concesso per trenta anni alla Riserva in comodato gratuito. L'edificio, restaurato, è stato destinato a ospitare un centro visita al pian terreno, una zona di rappresentanza (con sale



dipinte con scene di vita campestre) e una piccola foresteria al piano intermedio, una sala convegni-conferenze all'ultimo piano, dotata di tutta la necessaria strumentazione tecnologica. Essa può ospitare cinquanta persone, ma attraverso un collegamento audio-video al pian terreno è consentita la partecipazione di altre venticinque persone anche con difficoltà di deambulazione. La sala convegni è fruibile da utenti esterni e può essere noleggiata per conferenze, meeting, corsi di formazione aziendale ecc.

Finanziamento: Fondi Comunitari (Reg. CEE 2081/93 Obiettivo 5B), Comunità Montana Valsesia, Comune di Varallo, Regione Piemonte, Assessorato ai Parchi e Assessorato alla Cultura
Spesa: euro 436 056,65
Periodo: anni 1999-2006



Realizzazione di un blocco di servizi igienici presso l'area di arrivo degli automezzi e l'area attrezzata

La necessità di disporre di servizi igienici comodi e vicini all'arrivo degli automezzi ha guidato la scelta di realizzare un piccolo blocco di gabinetti in prossimità dei parcheggi. Per minimizzarne l'impatto ambientale si è costruita una struttura in tutto simile alle costruzioni tradizionali della zona, in pietra a vista, con il tetto a due spioventi in lastre di pietra (lose) e legno. La tessitura muraria imita l'antico muro retrostante, che delimita il recinto sacro. La costruzione ospita cinque servizi (uomo, donna e disabili).

Finanziamento: Ministero dell'Ambiente (1° Piano Triennale per la Tutela Ambientale 1994-1996)
Spesa: euro 49 820,51
Periodo: anni 1997-1998



Acquisto dei tre piazzali destinati a parcheggio

La Riserva ha acquistato da un privato (Franco Tosi), che li gestiva a uso parcheggi a pagamento, i tre piazzali posti alla sommità della strada carrozzabile che porta al Sacro Monte, realizzati negli anni settanta. Si tratta delle sole aree a parcheggio site nella zona immediatamente limitrofa all'ingresso del Sacro Monte, fatti salvi i posti disponibili nella parte terminale della strada carraia che sale al Sacro Monte.

Finanziamento: Ministero dell'Ambiente (1° Piano Triennale per la Tutela Ambientale 1994-1996) e Regione Piemonte, Assessorato Parchi
Spesa: euro 88 572,36
Periodo: anno 1997

Ampliamento e razionalizzazione parcheggi Sacro Monte

L'intervento è consistito nel limitato ampliamento dei piazzali di parcheggio esistenti, nella realizzazione di una massicciata di contenimento del piazzale inferiore, nella regimazione delle acque, nella costruzione (scavando sotto il secondo piazzale) di un garage interrato contenente ventisette posti auto coperti, nella foderatura in pietra per fini estetici dei vecchi muri in cemento che contenevano i piazzali, nella pavimentazione con "prato armato", nell'illuminazione, nella realizzazione di staccionate laterali, nella delimitazione dei posti auto e nella posa di parcometri per il pagamento della tariffa di sosta. Le opere si sono realizzate in più lotti funzionali, l'ultimo dei quali eseguito dall'ufficio tecnico del Comune di Varallo con i fondi concessi dalla Regione alla Riserva, per accordo intercorso fra i due enti volto ad accelerare i tempi di gestione a pagamento dei piazzali, per devolvere i relativi fondi al Comune di Varallo a ripianare gli oneri di gestione della funivia di collegamento tra Varallo e il Sacro Monte.

Finanziamento: Fondi Comunitari (Reg. CEE 2081/93 Obiettivo 5B) e Regione Piemonte, Assessorato Parchi
Spesa: euro 648 099,01
Periodo: anni 2000-2007

Realizzazione piazzola per rifiuti

La necessità di collocare i rifiuti degli alberghi e quelli raccolti nei cestini del Sacro Monte in un posto, al di fuori del recinto sacro, comodo e accessibile per i mezzi di servizio, ma anche decoroso alla vista, e adatto all'ambiente, ha guidato la realizzazione di questa piazzola, al confine fra la strada che reca ai piazzali di parcheggio e il primo di essi. È in pietra a vista e legno.

Finanziamento: Ministero dell'Ambiente (1° Piano Triennale per la Tutela Ambientale 1994-1996)
Spesa: euro 6514,89
Periodo: anno 2000





Riqualificazione area di ingresso

L'intervento è consistito nel riordino e nella pavimentazione della piazza posta alla fine della strada carrozzabile che conduce al Sacro Monte. Quest'area, subito a ridosso dell'antica monumentale porta di ingresso al recinto sacro (1565-66 ca.), era utilizzata sino al 1997 come parcheggio per i pullman turistici. Arrivava a contenere sino a più di venti corriere. Poiché il Piano naturalistico e d'intervento della Riserva prevedeva la creazione davanti all'entrata monumentale del complesso di un'area "di rispetto", con funzioni simili a quelle del sagrato di una chiesa per una fruizione meno caotica e rumorosa che facesse da filtro prima di introdurre, dentro le mura, nello spazio sacro e artistico, si è deciso innanzitutto di escludere l'accesso e la sosta dei mezzi dal piazzale. Si è realizzata, quindi, poco distante, una piazzola di manovra per consentire ai bus di scaricare i visitatori e si è allargato il tratto terminale della strada carraia di accesso al Sacro Monte per consentirvi il parcheggio di alcuni pullman. Si è poi provveduto al rinnovo delle utenze interrate (cavi elettrici, fognature ecc.) e al convogliamento delle acque della zona soprastante, alla pavimentazione in ciottoli della piazza, attraversata da tre giri di cordoli curvilinei a disegnare una sorta di chiocciola, con la funzione di scoraggiare l'accesso dei pullman. Si è infine costruito un muretto in pietra a delimitare la piazza verso monte. Oggi essa è preclusa al traffico automobilistico, fatti salvi i mezzi di servizio e dei disabili.

A completamento di questo lavoro nel 2005 si è provveduto alla collocazione nel mezzo della piazza, nel frattempo intitolata a Giovanni Testori «poeta del Sacro Monte», dell'antica fontana ottocentesca del Pescatorello.

Finanziamento: Ministero dell'Ambiente (1° Piano Triennale per la Tutela Ambientale 1994-1996) e Regione Piemonte, Assessorato Parchi
Spesa: euro 157 740,78
Periodo: anni 1998-1999



Restauro e ricollocazione nella piazza Testori dell'antica fontana del Pescatorello

A completamento del piano di riqualificazione dell'area di ingresso al Sacro Monte, dopo la pavimentazione e chiusura al traffico automobilistico della piazza Testori, si è deciso di ricollocarvi l'antica fontana donata al Sacro Monte nel 1881 dallo scultore Giovanni Albertoni.

Si sono cercati e fortunatamente reperiti i pezzi della struttura originaria, in parte accatastati in alcuni magazzini del Sacro Monte, in parte riutilizzati in altre due fontanelle. Essi sono stati ricomposti sulla base di una fotografia storica, dopo aver realizzato un gra-

fico puntuale del monumento. Sono state rinnovate le condutture idriche, è stata rimontata la base in pietra, integrate le lacune, quindi ricollocata la colonna con i pesciolini in bronzo che fungono da rubinetto. Il capitello e la statua del pescatore posti alla sommità sono copie positive da calchi realizzate per evitare di sottoporre gli originali al rischio di danni vandalici come quelli che provocarono nel secondo dopoguerra lo smantellamento della fontana.

Finanziamento: Regione Piemonte, Assessorato Parchi
Spesa: euro 39 930,98
Periodo: anno 2005

*Intervento per favorire l'accessibilità del Sacro Monte ai disabili**

Il progetto è stato redatto per far fronte all'esigenza di rendere accessibile ai disabili la visita alle cappelle, alle piazze e alla basilica, che costituiscono il culmine del percorso devozionale all'interno del recinto sacro e per evitare il passaggio, sia pur limitato, dei mezzi di servizio e diretti all'albergo Casa del Pellegrino sull'acciottolato storico con arnali trasversali a spigolo arrotondato del viale di accesso.

Il primo lotto di un progetto più generale è stato realizzato nell'anno 2000 con la costruzione di una piastra elevatrice, accessibile da un percorso immediatamente esterno al recinto storico, che permette ai disabili e ai mezzi di servizio la salita fino al livello delle due piazze che occupano la sommità del monte. La nuova costruzione è stata eseguita in posizione defilata, sul sito di vecchi servizi divenuti inagibili, e presenta un aspetto coerente con gli edifici circostanti per proporzioni e materiali: tetto in beole su travatura in legno, fronti in parte in pietra a vista e in parte semplicemente intonacate. Essa ospita pure un servizio igienico per disabili. Nel contempo è stato allargato in più punti e migliorato il percorso di accesso all'elevatore. A margine di questo primo intervento sono stati eseguiti limitati lavori sui parapetti laterali dello stradino.

Il secondo lotto è stato realizzato nel corso del 2005 ed è consistito nella pavimentazione dello stradino esterno al recinto sacro che dalla cappella detta del Cristo Bianco porta all'elevatore e alla stazione d'arrivo della funivia, eseguita a disegno con due corsie in lastre di pietra a larghezza costante, distanziate in modo da accogliere le ruote sia delle carrozzine sia delle automobili, affiancate da zone in ciottoli smolati. Nell'occasione è stata riorganizzata tutta la rete sotterranea di distribuzione dei servizi dotandola di pozzetti d'ispezione con coperchi in materiale coerente con la circostante superficie di calpestio (pietra o ciottoli).



Finanziamento: I Lotto finanziato a seguito di Accordo di programma tra Regione Piemonte, Assessorato Parchi, Provincia di Vercelli e Comune di Varallo; lavori ulteriori finanziati con fondi Riserva; II Lotto finanziato da Regione Piemonte, Assessorato Parchi.

Spesa: I Lotto: euro 258 228,45 circa; II Lotto: euro 69 000,00 circa
Lavori intermedi realizzati in occasione dell'inaugurazione della funivia:
euro 7285,08

Periodo: I Lotto: anni 1999-2002; II Lotto: anni 2003-2004



Acquisto terreni e immobile denominato Chiossone

È stato acquistato dalla Riserva il vecchio edificio rurale in pietra, fortemente dissestato all'interno, posto sul dosso che si incontra dopo la frazione Crosa, lungo la strada che sale al Sacro Monte, immediatamente soprastante la zona interessata dalla frana del novembre 1994.

Finanziamento: Ministero dell'Ambiente (1° Piano Triennale per la Tutela Ambientale 1994-1996) e Regione Piemonte, Assessorato Parchi

Spesa: euro 43 118,90
Periodo: anni 1997-2006

Recupero immobile rurale denominato Chiossone

L'immobile, denominato "Chiossone" è stato ristrutturato conservandone la tipologia e le caratteristiche costruttive, il paramento in pietra a vista, la copertura in lastre di pietra su struttura lignea, il balcone-ballatoio in legno. Se ne è previsto l'utilizzo come laboratorio e sede didattica connessa ad attività di conservazione e valorizzazione del Sacro Monte.

Finanziamento: Fondi Comunitari (Iniziativa INTERREG II Italia-Confederazione Elvetica) e Regione Piemonte, Assessorato Parchi

Spesa: euro 445 609,87
Periodo: anni 1998-2006

Realizzazione di frutteto storico nel prato contiguo alla Casina d'Adda

La scelta di creare un campo sperimentale per il recupero e la diffusione delle antiche *cultivar* di frutta locali si collega all'attività della Comunità Montana Alta Valsesia, da anni impegnata in corsi di frutticoltura tesi alla promozione delle tecniche e specie tipiche della zona. Nata dalla collaborazione tra Comunità montana e Riserva, l'iniziativa ha anche il fine di fare di questo frutteto una sorta di banca-laboratorio delle antiche varietà valesiane, i cui esemplari rimasti oggi sono molto invecchiati. La sua realizzazione ha consentito il

recupero della zona di ingresso al Sacro Monte, ove i vecchi terrazzamenti, tenuti originariamente proprio ad alberi da frutta e coltivi, abbandonati da tempo, erano invasi da piante infestanti.

Finanziamento: Fondi Comunitari (Iniziativa INTERREG II Italia-Confederazione Elvetica)

Spesa: euro 36 100,97
Periodo: anni 2000-2001

Realizzazione impianto di sicurezza del Sacro Monte

L'intervento è consistito nell'installazione di un impianto di video-controllo volto a controllare alcuni punti strategici del Sacro Monte e nel potenziamento dei sistemi di allarme anti intrusione di alcune cappelle.

Finanziamento: Regione Piemonte, Assessorato Parchi

Spesa: euro 36 492,70
Periodo: anno 2005

Realizzazione area attrezzata per picnic

In linea con gli indirizzi del Piano naturalistico e d'intervento della Riserva, che prevede la collocazione all'esterno del recinto sacro delle infrastrutture destinate al servizio dei turisti, si è realizzata un'area picnic sul declivio che sovrasta la piazza di ingresso al Sacro Monte (piazza Testori) distribuendo i tavoli in legno (con relative panche) nel bosco di faggi che circonda quest'area, e completando l'intervento con cestini e raccoglitori portarifiuti anch'essi in legno.

Finanziamento: Regione Piemonte, Assessorato Parchi

Spesa: euro 4906,32
Periodo: anno 1996



Riqualificazione del Vallone dell'Inferno

La regimazione e il corretto convogliamento delle acque in questo impluvio naturale, insieme alla pavimentazione in pietra, secondo le tecniche tradizionali, di alcuni percorsi, e a un corretto intervento selvicolturale, ha consentito la valorizzazione di quest'area boschiva (bosco di latifoglie misto). Essa deve la sua denominazione (Vallone dell'Inferno) a un progetto di riorganizzazione complessivo del Sacro Monte, di tardo Cinquecento, che voleva ubicare in questa zona, lasciata a bosco naturale incontaminato, le cappelle del Purgatorio, del Limbo e dell'Inferno.



Finanziamento: Fondi Comunitari (Reg. CEE 2081/93 Obiettivo 5B) e Regione Piemonte, Assessorato Parchi
Spesa: euro 48 937,66
Periodo: anni 1998-2001



Ricostruzione muri della sede stradale retrostante il complesso di Betlemme e ricostruzione tratti di muro di delimitazione del recinto sacro

I due interventi sono consistiti nella manutenzione straordinaria e parziale ricostruzione (con materiali analoghi e il recupero delle antiche tecniche costruttive) di un tratto di muro di sostegno in pietra di contenimento del terrapieno dei vialetti che costeggiano il complesso di Betlemme e di diversi altri tratti del muro in pietra che delimita il recinto sacro, lungo la strada detta della "Madonna del Cuore".

Finanziamento: Regione Piemonte, Assessorato Parchi
Spesa: euro 12 212,77
Periodo: anni 2005-2007

Manutenzione straordinaria muro in cemento lungo la carrozzabile del Sacro Monte (tratto da Casina D'Adda all'ex Scuderia)

L'intervento ha previsto limitati rappezzi per il consolidamento di alcune parti sbrecciate del muro in cemento che costeggia, a monte, la carrozzabile che porta al complesso. A completamento del lavoro se ne prevede, acquisiti i fondi necessari, la foderatura in pietra.

Finanziamento: Regione Piemonte, Assessorato Parchi
Spesa: euro 3219,82
Periodo: anno 2005



Consolidamento statico muro in pietra retrostante la cappella dell'Ingresso di Gesù in Gerusalemme

Si è parzialmente smontato e sottofondato il muro di contenimento dissestato e in pericolo di crollo, retrostante la cappella dell'Ingresso di Cristo a Gerusalemme (seconda metà del XVI secolo), ricostruendolo in assoluta corrispondenza al preesistente, riutilizzandone il materiale. Con l'occasione si sono effettuati interventi di miglioramento della rete di convogliamento delle acque ed è stato realizzato un drenaggio intorno al perimetro della cappella.

Finanziamento: Regione Piemonte, Assessorato Cultura
Spesa: euro 24 706,15
Periodo: anno 2002

Sistemazione locali a uso uffici, servizi e magazzini per la Riserva (Casa Valgrana, Case sopra il Sepolcro)

L'immobile denominato casa Valgrana, antico edificio civile di abitazione esistente al Sacro Monte sin dal XVI secolo, e poi utilizzato per ospitare le maestranze impegnate nel cantiere, è stato restaurato dalla Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici del Piemonte per ospitare la sede amministrativa della Riserva.

La Riserva ha poi provveduto al completamento dei lavori con la realizzazione di un impianto di riscaldamento (prima a gpl con bombolone, poi a metano) e la messa a norma dei locali e degli impianti ai sensi del decreto legislativo 626/94, nonché alle ultime finiture (tinteggiatura ecc.). Analoghi interventi hanno interessato le case sopra il Sepolcro (edificio di tardo Ottocento).

Finanziamento: Regione Piemonte, Assessorato Parchi
Spesa: euro 90 075
Periodo: anni 1997-2002

Manutenzione straordinaria servizi igienici pubblici sotto-stanti il complesso del Calvario

Sono stati rinnovati internamente questi servizi igienici, realizzati in posto accessibile, ma relativamente defilato alla vista, nel cuore del Sacro Monte, circa cinquanta anni fa. Essi sono anche i più comodi e vicini all'accesso funiviario.

Finanziamento: Regione Piemonte, Assessorato Parchi
Spesa: euro 12 941,63
Periodo: anno 2005

Interventi di manutenzione straordinaria e restauro del patrimonio storico, artistico e architettonico

Restauro coperture in beola delle cappelle ed edifici storici

L'intervento di manutenzione straordinaria delle coperture in beola delle cappelle e degli edifici storici del Sacro Monte è stato realizzato secondo le tecniche tradizionali. Il tetto è sorretto da



una struttura lignea, generalmente in castagno (o in larice) su cui è posto un tavolato con tavole disgiunte che consente l'appoggio delle lastre in pietra (beole). La sovrapposizione delle lastre fra di loro (oggi esse per maggior tenuta vengono sovrapposte per due terzi della loro profondità) garantisce la buona tenuta del tetto.

Laddove si sono dovute sostituire parti della struttura lignea (tavolato o travatura) si sono utilizzate le essenze originarie. Poiché le cave di pietra della zona sono ormai chiuse, si sono integrate le beole del manto di copertura mancanti con lastre simili per spessore, colore e caratteristiche litografiche. Si è operato per conservare il più possibile i materiali originari.

Il criterio si è affinato ulteriormente negli interventi eseguiti dopo il 2002, finalizzati a rispettare *in toto* le tecniche costruttive preesistenti e a conservare in sito e recuperare integralmente gli elementi portanti della struttura lignea e in massima parte le beole in pietra del manto. Si è pertanto proceduto ad affiancare e/o alternare alle travi e ai puntoni antichi, se collassati e non più in grado di sostenere il peso del manto, altri elementi lignei in tutto simili ai preesistenti, ma da questi distinguibili, in modo da realizzare una più sicura ripartizione dei carichi e ripristinare la continuità del piano di posa delle beole utilizzando anche le parti migliori degli assiti antichi.

Per garantire il medesimo corretto sistema di posa utilizzato per secoli per la costruzione e manutenzione degli antichi tetti valsesiani si sono selezionati accuratamente artigiani esperti in queste tecniche.

Segue l'elenco dei tetti oggetto di intervento.

- Restauro tetti cappelle 40 e 41 (fine XV secolo)
Finanziamento: Regione Piemonte, Assessorato Cultura e Assessorato Parchi
Spesa: euro 16 732,81
Periodo: anni 1995-1996
- Restauro coperture cappella 10 (seconda metà del XVI secolo)
Finanziamento: Regione Piemonte, Assessorato Cultura
Spesa: euro 14 806,40
Periodo: anno 1998
- Restauro coperture cappella 15
(seconda metà del XVI secolo-inizio del XVII)
Finanziamento: Regione Piemonte, Assessorato Cultura
Spesa: euro 18 046,90
Periodo: anno 1998

- Restauro coperture cappelle 16 e 24
(seconda metà del XVI secolo-prima metà del XVIII)
Finanziamento: Regione Piemonte, Assessorato Cultura
Spesa: euro 34 923,80
Periodo: anno 1998
- Restauro coperture cappella 28 (prima metà del XVII secolo)
Finanziamento: Regione Piemonte, Assessorato Cultura
Spesa: euro 35 361,83
Periodo: anno 1998
- Manutenzione straordinaria porzione tetto di "Casa Valgrana", ufficio direzione (fine XV-fine XIX secolo)
Finanziamenti: Regione Piemonte, Assessorato Cultura
Spesa: euro 5892,38
Periodo: anno 1998-1999
- Restauro coperture: cappella della "Pianaccia" (XVII secolo)
Finanziamenti: Regione Piemonte, Assessorato Cultura
Spesa: euro 4730,40
Periodo: anno 2001
- Restauro coperture padiglione sito in piazza della Basilica (sesto decennio del XX secolo)
Finanziamento: Ministero dell'Ambiente (1° Piano Triennale per la Tutela Ambientale 1994-1996)
Spesa: euro 22 157,45
Periodo: anni 1999/2000
- Manutenzione tetto basilica (XVII-XIX secolo)
Finanziamenti: Regione Piemonte, Assessorato Cultura
Spesa: euro 1220,82
Periodo: anno 2002
- Restauro coperture cappella del Monte Tabor
(seconda metà del XVI - seconda metà del XVII secolo)*
L'intervento sulla cappella del Monte Tabor, a pianta circolare e di notevole altezza, col manto in beole sostenuto da una struttura lignea a ombrello, ha comportato il restauro della sovrastante lanterna seicentesca di coronamento, in pietra e muratura, e il rifacimento in lastre di rame di tutta la lattoneria preesistente e della copertura del cupolino che era in lamiera molto deteriorata. Nel corso dell'intervento, rilevata la necessità di un consolidamento dell'intonaco dell'intradosso del lanternino, dipinto a raffigurare la sommità del cielo della Trasfigurazione, si è intervenuti tempestivamente, giovandosi della presenza del ponteggio.



Finanziamento: Regione Piemonte, Assessorato Cultura e Assessorato Parchi

Spesa: euro 99 585,49

Periodo: anno 2003

- Restauro coperture di Casa Parella (XIX secolo)*

L'intervento di restauro dell'esteso tetto che copre la Casa Parella ha confermato la successione temporale dei diversi ampliamenti subiti dall'edificio in quanto la struttura lignea di sostegno era rimasta *in loco* malgrado le sovrapposizioni intervenute nel corso del secolo XIX. Tale leggibilità storica è stata pienamente rispettata nel ripristino delle falde della copertura. L'estensione delle falde ha richiesto la posa di più ordini di paraneve che sono stati eseguiti con lastre di pietra arrotondate, ancorate con elementi in rame.

Finanziamento: Regione Piemonte, Assessorato Cultura e Assessorato Parchi

Spesa: euro 122 398,92

Periodo: anni 2003-2004

- Restauro coperture antico convento (fine XV-XVIII secolo)

I tetti che coprono le due maniche perpendicolari dell'antico convento (la cui struttura iniziale risale alla fine del XV secolo), che erano in buona parte prossimi al collasso e permettevano numerosissime infiltrazioni d'acqua anche sui soffitti decorati sottostanti, hanno richiesto interventi di particolare complessità a causa della articolata intersezione di falde di diversa estensione. Il restauro ha permesso di rilevare l'esistenza di alcuni lacerti di decorazioni sulle pareti esterne dell'edificio: un cornicione dipinto a foglie d'acanto datato risalente presumibilmente all'inizio del XVI secolo, una meridiana, e la parte superiore dell'affresco che ancora sormonta la porta d'ingresso al convento.

Finanziamento: Regione Piemonte Fondi Alluvione 2000 e Fondi Comune di Varallo

Spesa: euro 153 761,15

Periodo: anni 2003-2004

- Restauro coperture porticato e campanile dell'oratorio del Sepolcro e consolidamento di una porzione delle case sopra il Sepolcro (XV-XIX secolo)

Finanziamento: Regione Piemonte, Assessorato Parchi

Spesa: euro 9568,75

Periodo: anni 1998-2006

*Consolidamento dei cornicioni della cappella 28:
Cristo al Tribunale di Erode (prima metà XVII secolo)*

L'intervento è consistito nel consolidamento di tratti del cornicione ottocentesco in canniccato e intonaco, sottostante la gronda, che si staccava a pezzi.

Finanziamento: Regione Piemonte, Assessorato Parchi

Spesa: euro 6361,69

Periodo: anno 2000

Consolidamento statico dei cornicioni del palazzo di Pilato (prima metà del XVII secolo)

L'intervento è consistito nel consolidamento di tratti del cornicione ottocentesco, in canniccato e intonaco, sottostante la gronda del palazzo, che si staccava a pezzi.

Finanziamento: Regione Piemonte, Assessorato Parchi

Spesa: euro 27 701,67

Periodo: anno 2003

Consolidamento statico dei cornicioni del complesso del Calvario (inizio XVI-inizio XX secolo)

L'intervento è consistito nel consolidamento di tratti del cornicione ottocentesco, in canniccato e intonaco, sottostante la gronda del complesso del Calvario, che si staccava a pezzi.

Finanziamento: Regione Piemonte, Assessorato Parchi

Spesa: euro 24 351,14

Periodo: anno 2003

Consolidamento statico della cappella dove Cristo è condotto davanti ad Anna (prima metà del XVIII secolo)

L'intervento si è reso necessario per la presenza di un'importante lesione sul tamburo della volta interna e di una serie di piccole lesioni sulla volta del pronao, dovute alla sopraelevazione avvenuta in tempi successivi, con la realizzazione di un tamburo soprastante poggiato, sul lato est, direttamente sull'estradoso.

La necessità di salvaguardare gli affreschi che decorano l'interno e la volta e di contenere al massimo l'impatto esterno dell'intervento evitando cinturazioni visibili o rimozione e ricostruzione



di parte dell'intonaco esterno ha portato alle soluzioni adottate. Sono state rinforzate le tre arcate del pronao inserendo delle catene metalliche nella muratura dell'intradosso, di tipologia analoga a quelle che interessano le arcate delle altre cappelle della piazza. È stata eseguita una tripla cinturazione del tamburo in pietra della volta, operando sul suo estradosso, all'interno del sottotetto. La cinturazione è stata bloccata nel muro esterno tramite tiranti e piastre opportunamente mimetizzate, coperte da un leggero strato di intonaco e armonizzate cromaticamente con la muratura.

Con l'occasione si è proceduto, ad opera di esperto restauratore, per consolidare l'intonaco a finto bugnato della facciata della cappella. Si è inoltre consolidato e integrato (per le parti mancanti) il cornicione perimetrale dell'edificio.

Finanziamento: Regione Piemonte, Assessorato Parchi
Spesa: euro 56 244,14
Periodo: anno 2004

Restauro dell'intonaco esterno del complesso del Calvario (inizio XVI - inizio XX secolo)

L'intervento è consistito nel restauro dell'intonaco esterno del complesso e nel completamento del restauro del loggiato. L'edificio presenta porzioni di intonaco differente legate alle sue vicende storiche. Esso consta di un corpo originario di primo Cinquecento (sopraelevato negli anni quaranta dell'Ottocento), di due cappelle laterali, aggiunte nella prima metà del XVII secolo e sopraelevate alla fine del XIX secolo, del loggiato con il frontone sul lato ovest, di metà Ottocento, nonché della loggia a est, di metà Novecento. A questa stratificazione storica corrispose solo nel tardo Ottocento una nuova stesura di intonaco su buona parte del complesso (fatto salvo il corpo aggiunto a metà del XIX secolo) secondo una logica di cantiere improntata a criteri di economicità. Scelta di partenza è stata quella di conservare l'esistente come documento della storia dell'edificio.

Dopo la pulitura e il trattamento biocida si sono consolidate le zone distaccate dal supporto, rimosse le zone cementizie di rifacimento recente del lato sud, integrate le lacune con intonaco di malta di calce tradizionale di grana simile al preesistente. Accanto alle accurate analisi della composizione delle malte, che hanno preceduto le scelte progettuali, sono state effettuate numerose stratigrafie, per identificare la successione del colore nei secoli. Si è quindi scelto di riproporre il colore della stesura tardo ottocentesca, un bianco-giallino tenue, che accomunò allora pressoché l'intero complesso, fatto salvo il corpo loggiato a ovest che mantenne

una cromia leggermente rosata, conservata anch'essa nella soluzione odierna, bianche le cornici architettoniche e il cornicione sottogronda, verde marcio le imposte delle finestre come rilevato dalle stratigrafie, in corrispondenza della stesura di fine Ottocento.

A protezione della superficie, esposta soprattutto a nord a condizioni di intenso stress ambientale, si è proceduto alla stesura di un idrorepellente ai silicati. L'intervento è in fase di ultimazione.

Finanziamento: Regione Piemonte, Assessorato Parchi
Spesa: euro 179 092,75 (importo provvisorio)
Periodo: anni 2004-2006, intervento in fase di completamento

Restauro della facciata dipinta del palazzo di Pilato sulla piazza dei Tribunali (fine XIX secolo)

L'intervento è consistito nella pulitura, trattamento biocida, consolidamento, integrazione delle lacune e integrazione pittorica. La ricomposizione della decorazione illusionistica è stata resa possibile dalla trasposizione grafica del partito decorativo della parete tratto da una fotografia storica. Le condizioni ambientali molto problematiche per l'esposizione a nord della parete e la grana grossa dell'intonaco che assorbe notevolmente l'umidità e si impregna a causa della pioggia battente, hanno avviato purtroppo un primo degrado della decorazione.

Finanziamento: Regione Piemonte, Assessorato Cultura
Spesa: euro 122 777,50
Periodo: anni 1997-1998

Restauro della meridiana dipinta sul fronte sud del palazzo di Pilato (fine XVI-inizio XVII secolo)

L'intervento è consistito nella pulitura, trattamento biocida, rimozione delle vecchie stucature, consolidamento, integrazione delle lacune di intonaco e integrazione pittorica. Una fotografia storica ha consentito la parziale ricostruzione dei cartigli e delle scritte. È stato ricollocato correttamente lo gnomone, un'antica spada del XVII secolo, così da ridare funzionalità alla meridiana.

Finanziamento: Regione Piemonte, Assessorato Cultura
Spesa: euro 7610,28
Periodo: anno 1999





Restauro della facciata della cappella dei Magi decorata con intonaco "sgraffito" (inizio XVI secolo)

L'intervento ha interessato l'intonaco della facciata della cappella dei Magi, che presenta un motivo a stella bianco inserito in una forma decorativa grigia polilobata. La superficie decorata, giocata sul contrasto fra il grigio dell'arriccio e la sagoma in intonachino in rilievo bianca della stella, risultava di difficile leggibilità. Alcune zone presentavano inoltre difetti di coesione e di adesione al supporto. Si è proceduto al consolidamento dell'intonaco decorato, al trattamento biocida, alla pulitura, alla stuccatura delle lacune, quindi all'integrazione del motivo decorativo, non ricostruito in rilievo, ma dipinto. Si è conservata la grande lacuna nella campata destra, corrispondente in buona parte alla tamponatura seicentesca dell'antica porta di accesso.

Finanziamento: Regione Piemonte, Assessorato Parchi
Spesa: euro 30 029,14
Periodo: anni 2005-2006



Restauro degli affreschi della cappella dell'Ecce homo (primo e secondo decennio del XVII secolo)

Il ciclo pittorico di Pier Francesco Mazzucchelli, detto il Morazzone, era stato interessato da massicce e prolungate infiltrazioni di acqua piovana dal tetto del palazzo di Pilato, l'edificio di cui fa parte la cappella. Riparato il tetto, il restauro è consistito nel consolidamento dell'intonaco, nell'asportazione delle efflorescenze saline presenti diffusamente in specie sulla volta, nella pulitura, rimozione e rifacimento delle stuccature e integrazione pittorica delle lacune.

Le statue in terracotta di Giovanni d'Enrico sono state oggetto di un intervento di controllo e manutenzione (pulitura, controllo degli ancoraggi, riattaccatura delle parti staccate). Si è provveduto poi a pulitura, revisione e consolidamento della superficie pittorica e a limitate integrazioni del pavimento, originale, in malta di calce dipinta a piastrelline quadrate.

Finanziamento: Regione Piemonte, Assessorato Cultura
Spesa: euro 18 265,47
Periodo: anno 1997

Restauro degli affreschi della cappella dove Pilato si lava le mani (secondo decennio del XVII secolo)

L'intervento ha interessato il ciclo pittorico di Antonio d'Enrico, detto Tanzio. La decorazione della volta aveva subito massicce e pro-

lungate infiltrazioni di acqua piovana dal tetto del palazzo di Pilato, l'edificio di cui fa parte la cappella. Riparato il tetto, il restauro è consistito nella asportazione delle efflorescenze saline in specie sulla volta, nella pulitura, eliminazione delle ridipinture ottocentesche che ne alteravano l'equilibrio cromatico, rifacimento delle stuccature e integrazione pittorica.

Finanziamento: Regione Piemonte, Assessorato Cultura
Spesa: euro 10 065,74
Periodo: anni 1997-1998

Restauro degli affreschi della cappella della Condanna di Cristo

(secondo decennio del XVII secolo)

L'intervento ha interessato il ciclo pittorico di Pier Francesco Mazzucchelli, detto il Morazzone. La decorazione aveva subito massicce e prolungate infiltrazioni di acqua piovana dalle coperture del palazzo di Pilato, l'edificio di cui fa parte la cappella. Riparato il tetto, il restauro è consistito nel consolidamento dell'intonaco, asportazione delle efflorescenze saline, solfatazioni e alghe presenti diffusamente in specie sulla volta, nella pulitura, rimozione e rifacimento delle stuccature e integrazione pittorica delle lacune. Le statue in terracotta di Giovanni d'Enrico sono state oggetto di un intervento di manutenzione straordinaria consistente nella pulitura, controllo degli ancoraggi, riattaccatura delle parti staccate, reincollaggio e rinforzo statico del trono di Pilato con cavo in acciaio. Si è provveduto al fissaggio della pellicola pittorica sul supporto in terracotta, sollevata e staccata in più parti. Sono state lavate e ricomposte, con limitate integrazioni, le barbe e le parrucche. Il pavimento è stato consolidato ove necessario.

Finanziamento: Regione Piemonte, Assessorato Cultura
Spesa: euro 46 283,57
Periodo: anni 1997-1998

Restauro degli affreschi, delle sculture e del pavimento della cappella della Incoronazione di spine

(secondo decennio del XVII secolo)

Il ciclo pittorico della cappella era stato interessato da massicce infiltrazioni di acqua piovana dal tetto del palazzo di Pilato, l'edificio di cui fa parte la cappella. Riparato il tetto, il restauro è consistito nel consolidamento dell'intonaco, asportazione delle efflorescenze saline, pulitura, rimozione e rifacimento delle stuccature e integrazione



pittorica delle lacune. Le statue in terracotta di Giovanni d'Enrico sono state oggetto di un intervento di controllo e manutenzione straordinaria (pulitura, controllo degli ancoraggi, riattaccatura delle parti staccate, fissaggio della superficie pittorica e integrazione cromatica). Sono state lavate e ricomposte, con limitate integrazioni, le barbe e le parrucche.

Finanziamento: Regione Piemonte, Assessorato Cultura
Spesa: euro 12 803,61
Periodo: anno 1997



*Restauro degli affreschi della cappella
in cui Cristo è condotto al Pretorio
(sesto decennio del XVII secolo)*

L'intervento ha interessato il ciclo pittorico di Pier Francesco Gianoli realizzato nel 1658, fortemente danneggiato per l'azione dell'umidità dovuta anche alla posizione della cappella, posta in parte inferiormente al piano di campagna. Il restauro è consistito nel consolidamento dell'intonaco, nella asportazione delle efflorescenze saline e alghe presenti diffusamente, nel trattamento biocida, nella pulitura, consolidamento e fissaggio del colore, stuccatura e integrazione cromatica delle lacune.

Le tre statue in legno policromo (1510 circa) e le due in terracotta di primo Seicento sono state oggetto di un intervento di manutenzione straordinaria consistente nel controllo degli ancoraggi e dell'assemblaggio delle diverse parti fra loro e nella disinfezione, nella limitata integrazione delle lacune plastiche (con calce idraulica pigmentata con cocciopesto). Sono state rimosse le stucature cementizie che integravano le lacune del pavimento, sostituite con una stuccatura a sottolivello con malte di riempimento.

Finanziamento: Regione Piemonte, Assessorato Cultura
Spesa: euro 19 898,05
Periodo: anni 1997-1998

*Restauro degli affreschi, delle sculture
e della struttura muraria della cappella
della Crocifissione (inizio XVI secolo)*

L'intervento di restauro degli affreschi della cappella della Crocifissione, di Gaudenzio Ferrari (1517-1520 circa) è stato condotto dall'Istituto Centrale per il Restauro con finanziamenti del Ministero per i Beni Culturali nell'ambito di un cantiere didattico. Il

restauro è stato preceduto e accompagnato da approfondite indagini sul microclima interno alla cappella e sugli agenti biologici, chimici e fisici che hanno favorito o provocato il degrado stesso. Al fine di porre rimedio alla costante presenza di umidità e di sali igroscopici nella parete nord (internamente affrescata) sono stati posti in opera alcuni interventi anche sulla struttura muraria (intercapedine perimetrale esterna, tamponatura delle arcate del loggiato a nord per impedire l'accesso della pioggia battente, rifacimento dell'intonaco del loggiato sulla parete a settentrione, restauro dell'intonaco dei bracci nord e ovest del loggiato stesso e di parte della parete nord (sopra la scalinata). Concluso il restauro dei dipinti si sono restaurate (grazie alla collaborazione della Riserva) le tre sculture lignee dei Crocifissi, quindi tutte le statue in terracotta di Gaudenzio.

Finanziamento: Ministero per i Beni Culturali
Spesa: euro 540 000 circa
Periodo: anni 1994-2002

*Restauro dei tre crocifissi lignei della cappella 38
(fine XV-inizio del XVI secolo)*

Il restauro è stato realizzato nell'ambito del complessivo intervento conservativo della cappella della Crocifissione coordinato ed eseguito dall'Istituto Centrale per il Restauro del Ministero per i Beni Culturali.

Le tre sculture in legno policromo risalgono allo scorcio del XV secolo (Cristo) e all'inizio del XVI (i ladroni). Il restauro è consistito nel consolidamento del colore sollevato, nella pulitura, trattamento antiparassitario, integrazione delle lacune, lavaggio delle parrucche e delle barbe, stesura di un protettivo finale. Sulla statua di Cristo si è reso necessario un intervento statico con microtasselli di legno per incernierare fra di loro i due lati della profonda fessura presente sul dorso. Analogamente si è operato su di una grossa fenditura sulla schiena del buon ladrone.

Finanziamento: Regione Piemonte, Assessorato Cultura
Spesa: euro 26 671,29
Periodo: anni 1997-1998

*Restauro delle statue della cappella
dove Cristo è condotto per la prima volta
davanti a Pilato (secondo decennio del XVII secolo)*

Il restauro di queste sculture è stato guidato dalla decisione, concordata con la Soprintendenza competente, di riportare alla luce il





colore originario presente, sia pur lacunoso, sotto gli strati più recenti della cromia delle statue in terracotta. Originariamente, infatti, doveva esservi una straordinaria integrazione cromatica fra le sculture e la decorazione ad affresco. Entrambe illustravano lo stesso episodio, che aveva come protagonista una folla omogenea, in parte scolpita e in parte dipinta, realizzata dai due fratelli d'Enrico, Giovanni, lo statuario, e Antonio (detto Tazio), pittore. L'intervento ha consentito di raggiungere i risultati sperati e ha rivelato dettagli preziosi, parti dorate o argentate, e la presenza di smalti colorati e rilucenti.

Finanziamento: Regione Piemonte, Assessorato Parchi
Spesa: euro 66 882,01
Periodo: anni 2005-2006

Restauro della scultura lignea policroma raffigurante Cristo morto nel Sepolcro (fine XV-inizio XVI secolo)

Il restauro interessa una delle più antiche sculture lignee policrome del Sacro Monte. Nel corso dell'intervento sono apparse evidenti le caratteristiche originarie della scultura, che presentava in origine capelli scolpiti (poi coperti da una parrucca in crine vegetale) e gli arti inferiori mobili, fissati al torso per mezzo di perni di legno. Il restauro è in corso di realizzazione.

Finanziamento: Regione Piemonte, Assessorato Parchi
Spesa: euro 12 934,52
Periodo: anno 2005, in corso

Manutenzione ordinaria e straordinaria delle carpenterie e parti lignee interne delle cappelle (XVI-XVIII secolo)

È stato realizzato un intervento completo di pulitura e trattamento antiparassitario delle strutture lignee portanti delle grate poste sulla facciata delle cappelle.

Finanziamento: Regione Piemonte, Assessorato Cultura
Spesa: euro 12 360,00
Periodo: anni 2002-2003

Modifica dell'apertura delle grate delle cappelle (fine XVI-XVIII secolo)

La frequente richiesta di accedere alle cappelle per motivi di studio o riprese fotografiche e video, con conseguente calpestio e deterioramento dei pavimenti in malta o cocciopesto dipinti in superficie e talora danni alle sculture, spesso molto vicine e assemblate in gruppi plastici fitti di figure, ha indotto l'ente a riflettere sulla possibilità di modificare, ove possibile, il sistema di incastro e fissaggio delle grate lignee poste in facciata per permettere l'apertura e la visione dell'interno delle cappelle senza tale filtro evitandovi l'accesso.

Ripristinando alcuni sistemi di apertura di cui si sono ritrovate le tracce sulla faccia posteriore della grata, si è così consentita la modifica della grata delle cappelle di Adamo ed Eva (n. 1) e del Paralitico risanato (n. 15). Seguendone l'esempio si sono aperti i pannelli delle grate delle cappelle dell'Annunciazione (n. 2), della Samaritana (n. 14), della Resurrezione di Lazzaro (n. 18), dell'Orazione nell'orto (n. 21), e di Cristo condotto al Pretorio (n. 32).

Finanziamento: Regione Piemonte, Assessorato Parchi
Spesa: euro 8374,37
Periodo: anni 2004-2006

Restauro delle vetrate delle cappelle (seconda metà del XVI-XVIII secolo)

Nell'ambito delle scelte preliminari alla realizzazione di un progetto complessivo di illuminazione del Sacro Monte si è concordata con la Soprintendenza per il Patrimonio Storico, Artistico e Etnoantropologico, l'opportunità di rimuovere, per motivi di sicurezza, le vetrate poste in facciata nelle cappelle del Sacro Monte per consentire un più libero accesso (attraverso le piccole porte sottostanti le grate stesse) al loro interno agli operatori del cantiere. Così, anche a scopo cautelativo, è stato previsto il restauro e il trasporto in laboratorio di quelle vetrate che necessitavano di intervento conservativo che verranno rimesse in loco dopo l'avvenuta realizzazione dell'intervento di illuminazione del Sacro Monte. Si tratta di vetrate realizzate all'epoca della costruzione della cappella, in tessere di vetro legato a piombo. Il restauro risponde a criteri conservativi: verranno mantenute, infatti, anche le legature in piombo originali.

Finanziamento: Regione Piemonte, Assessorato Cultura e Fondi della Presidenza del Consiglio dei Ministri (8 per mille)
Spesa impegnata: euro 94 991,92
Periodo: anno 2000, ancora in corso



Riparazione di uno storico palo portabandiera, consolidamento della scalinata che conduce alla cappella 27, intervento di messa in sicurezza della "Scuderia dei Cavalli", sistemazione del cancello cappella di San Gerolamo (XVIII, XIX secolo)

Finanziamento: Regione Piemonte, Assessorato Cultura e Assessorato Parchi
Spesa: euro 11 089,90
Periodo: anni 2000-2001, 2004 e 2006

Pronto-intervento su manufatti artistici (consolidamento di porzioni di intonaci esterni, estrazione di sali presenti su affreschi, consolidamento dell'affresco sito in casa Valgrana, consolidamento della pellicola pittorica su alcune sculture, restauro delle nature morte presenti nella cappella dell'Ultima Cena, pronto intervento sulle statue lignee cappella dell'Annunciazione (inizio XVI-XVII secolo)

Finanziamento: Regione Piemonte, Assessorato Cultura e Assessorato Parchi
Spesa: euro 30 497,61
Periodo: anni 1996-2006

Studio diagnostico per la difesa dall'umidità dei manufatti artistici del Sacro Monte e acquisto rilevatori strumentazione per il controllo del microclima interno

Facendo tesoro dell'esempio del cantiere di restauro della cappella della Crocifissione dell'Istituto Centrale per il Restauro, si sono sottoposte all'esame approfondito di un'équipe di esperti le cappelle che presentavano sintomi di degrado dovuti all'umidità. È stata effettuata un'accurata indagine delle strutture, con rilevamento dei sali presenti nei manufatti, loro individuazione e monitoraggio, e indicazione delle soluzioni da adottarsi.

Finanziamento: Regione Piemonte, Assessorato Parchi
Spesa: euro 16 550,46 spesi fino a oggi
Periodo: anni 2002-2007 ancora in corso

Infrastrutture e arredi

Realizzazione di mancorrente per la scala che reca al complesso del Calvario, acquisto di ponteggio per restauro della facciata nord, restauro del pavimento, chiusura lunette soprastanti
Completato il restauro della cappella da parte dell'Istituto Centrale per il Restauro, si è dovuto provvedere a mettere in sicurezza la scala che porta alla cappella 39, delimitata da grossi gradoni in pietra senza alcun parapetto o ringhiera laterale. Si è realizzata una ringhiera, fissata alla pietra a pressione (e quindi totalmente reversibile) con elementi verticali a sezione circolare e una piattina superiore, imitando la foggia di altre ringhiere ottocentesche presenti al Sacro Monte.

Finanziamento: Regione Piemonte, Assessorato Cultura e Assessorato Parchi
Spesa: euro 14.967,16
Periodo: anni 2002-2004

Realizzazione di nuovi cestini per i rifiuti in metallo da collocare all'interno dell'area storica del Sacro Monte
Per esigenze funzionali e di decoro si è deciso di sostituire in parte i cinquanta cestini per i rifiuti, utilizzati all'interno del recinto storico probabilmente realizzati nei primi decenni del Novecento, in rete metallica aperta, alcuni dei quali ormai inutilizzabili. I nuovi cestini (dotati di un secchiello interno) sono stati realizzati riprendendo e riproponendo, con alcune modifiche funzionali, la foggia dei cestini preesistenti, a parallelepipedo con rete in ferro esterna.

Finanziamento: Regione Piemonte, Assessorato Parchi
Spesa: euro 14 354,88
Periodo: anno 2005

Interventi di manutenzione periodici

Manutenzione ordinaria delle coperture delle cappelle e degli edifici storici del Sacro Monte e revisione dei canali di convogliamento delle acque piovane e allontanamento dalle cappelle

Ogni anno, in primavera, dopo le ultime nevicate e a fine autunno, dopo la caduta delle foglie dagli alberi, un artigiano esperto nelle tec-

niche di copertura tradizionali dei tetti della zona, effettua un giro di controllo dei tetti di tutti gli edifici storici del Sacro Monte, sostituendo eventuali beole rotte o sistemando i corsi in caso di parziali scivolamenti, ripulendo le grondaie e i pozzetti di scarico delle acque piovane e relativi canali interrati, così da garantire la corretta tenuta delle coperture e l'allontanamento delle acque meteoriche dai piedi delle murature. In quella medesima occasione si provvede anche a limitati interventi di manutenzione straordinaria di emergenza.

Finanziamento: Regione Piemonte, Assessorato Cultura e Assessorato Parchi
Spesa: euro 7000 annui circa (media degli ultimi tre anni)
Periodo: ogni anno

Manutenzione ordinaria degli interni delle cappelle

Ogni anno, in primavera, in anticipo sulla Pasqua e prima di Natale, un esperto restauratore compie un giro completo delle cappelle del Sacro Monte aggiornando i dati sullo stato di conservazione delle opere d'arte in esse contenute e ripulisce i pavimenti e le statue da polvere, ragnatele, foglie secche. Sistema le parrucche delle figure scolpite e reincolla i frammenti eventualmente staccatisi e caduti. Controlla quindi lo stato delle opere sottoposte a restauro recente. In quella medesima occasione provvede anche a limitati interventi di manutenzione straordinaria di emergenza.

Finanziamento: Regione Piemonte, Assessorato Cultura e Assessorato Parchi
Spesa: euro 8000 annui (media annuale calcolata sugli ultimi tre anni)
Periodo: ogni anno



Manutenzione ordinaria delle infrastrutture (mancorrenti, acciottolati, panche, illuminazione)

La Riserva cura, con il proprio personale dipendente e anche con ditte esterne, la manutenzione ordinaria dei percorsi acciottolati, di mancorrenti, panchine e dell'impianto di illuminazione interna del Sacro Monte.

Finanziamento: Regione Piemonte, Assessorato Parchi
Spesa: euro 5000 annui circa (media annuale calcolata sugli ultimi tre anni) oltre al lavoro del proprio personale
Periodo: ogni anno

Manutenzione ordinaria e straordinaria della vegetazione del parco del Sacro Monte

La Riserva cura con il proprio personale dipendente la manutenzione ordinaria del parco-giardino del Sacro Monte e fa realizzare da ditte esterne interventi di controllo, di monitoraggio diagnostico e strumentale delle piante malate e abbattimenti o potature di piante che raggiungono notevoli livelli di altezza.

Finanziamento: Regione Piemonte, Assessorato Parchi
Spesa: euro 13 000 annui circa (media annuale calcolata sugli ultimi tre anni) oltre al lavoro del proprio personale
Periodo: ogni anno

Gli interventi di restauro di dipinti, sculture e apparati decorativi sono stati realizzati con l'alta sorveglianza della Soprintendenza ai Beni Artistici, Storici ed Etnoantropologici del Piemonte o con direzione lavori congiunta Soprintendenza-Riserva.

* Schede a cura di Elena De Filippis. Le schede contrassegnate da asterisco sono a cura di Cristiana Lombardi, progettista e direttore dei lavori di quei cantieri.

Il progetto di restauro del complesso di Betlemme*

Maria Pia Micheli

Stato di conservazione

Il gruppo di cappelle aggregate in fasi successive intorno a un nucleo originario presenta notevoli problemi di conservazione, dipendenti prevalentemente dal fattore “umidità” sia con azione diretta che indiretta.

Umidità di risalita dal terreno, per infiltrazioni provenienti da diversi punti del complesso e di origine ambientale. L'aggiunta di porticati, l'allargamento delle coperture, senza alcuna finalità d'uso probabilmente stanno a indicare esigenze funzionali del passato.

La mancanza prolungata di manutenzione nel tempo in ogni parte della complessa struttura ha causato l'ingresso d'acqua di origine meteorica all'interno della muratura e il ristagno nelle zone adiacenti, a causa del suo non corretto convogliamento e scarico.

Il rilievo strumentale e le determinazioni di laboratorio hanno permesso la distinzione tra i danni dovuti a cause non più attive per interventi eseguiti sulle coperture e quelli dovuti a cause attive.

Indagini

Sono state eseguite mappature strumentali delle zone umide che hanno messo in evidenza la presenza superficiale di sali solubili e in alcuni punti di cloruri e nitrati e da analisi di laboratorio eseguite su alcuni campioni prelevati è stata riscontrata la presenza di acqua nelle strutture e sali solubili molto variabili da zona a zona.

Osservazioni sul microclima hanno messo in evidenza correnti d'aria che circolavano nei vani del primo e del secondo livello, innescate dai dislivelli e dalla contrapposizione delle aperture sull'esterno, combinate con l'elevata inerzia termica delle strutture, che provocavano diffusi fenomeni di condensa e agivano negativamente in presenza di sali igroscopici.



Il complesso di Betlemme.
Alle pp. 128-129, l'interno della cappella dell'Arrivo dei Magi (n. 5), particolare.

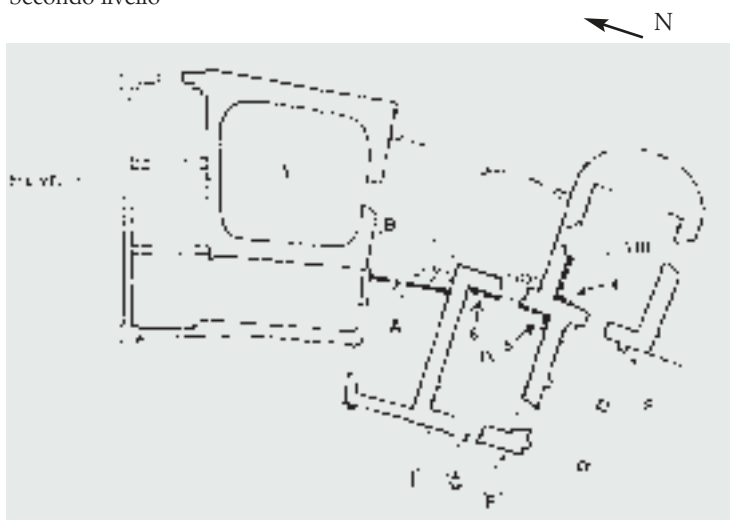


Progetto di risanamento

Primo livello



Secondo livello



Zone di infiltrazione attive

- A. finestra senza infisso
- B. finestra senza vetro nel lanternino
- C. infiltrazioni dalla cornice
- D. infiltrazioni dalla roccia
- E. infiltrazioni per rallentato deflusso
- F. modesta risalita capillare

Fenomeni di infiltrazione esauriti

--- pareti, soffitti e volte interessati da fenomeni d'umidità esauriti



Cappella della
Presentazione
al Tempio (n. 8).

Interventi

In attesa di un intervento di restauro sono state date indicazioni di progetto ed eseguiti tutti quei lavori ritenuti indispensabili e urgenti.

Per evitare il contatto tra il terreno umido e la fondazione al secondo livello è stata realizzata una impermeabilizzazione verticale esterna eseguita con guaina bituminosa protetta da intonaco e le acque di discesa dalle gronde, troppo vicine alle murature, sono state allontanate verso valle.

Al primo livello l'installazione di una porta, alla fine del corridoio, ha interrotto la consistente corrente d'aria provocata da aperture contrapposte e livellate nord-sud, causa di saltuari fenomeni di condensazione superficiale.

Progetto di infisso e installazione di porta

Per limitare i danni da infiltrazione, in alcuni infissi sono stati ripristinati i vetri mancanti, progettati in modo che potessero permettere un modesto passaggio d'aria ma nello stesso tempo potessero impedire l'ingresso delle acque meteoriche di stravento. Il vetro superiore è stato posto all'esterno, quello inferiore all'interno con una sovrapposizione di cinque centimetri lasciando uno spazio fra i due vetri paralleli di dieci centimetri per consentire il passaggio di aria.

* Progetto messo a punto dall'Istituto Centrale per il Restauro.



I Sacri Monti oggi

Belmonte

Gli interventi sul Sacro Monte

L'Ente di Gestione dei Parchi e delle Riserve Naturali del Canavese è stato reso operativo nel 1995. A esso è stata affidata la gestione e la cura del Sacro Monte di Belmonte, che è prevalentemente di proprietà del fu conte Luigi di Valperga, oggi contessa Irene Bisiachi Valperga. Le prime risorse economiche destinate al restauro delle statue e degli affreschi costituenti il percorso devozionale del Sacro Monte di Belmonte vengono trasferite all'ente dalla Regione Piemonte nel luglio del 1996. Successivamente vengono compiuti gli studi connessi ai restauri, che terminano nel maggio del 1998. I lavori di restauro si svolgono dal dicembre del 1999 al marzo del 2003 e riguardano la III, la V, l'VIII e l'XI cappella per un importo complessivo di circa 150 000,00 euro.

In occasione dei restauri interni vengono alla luce dei notevoli affreschi ottocenteschi, fra i quali uno splendido volto della Madonna e una immagine di san Giovanni. È interessante evidenziare come siano chiari tre precisi momenti storici. Un primo momento ove le cappelle vengono edificate prive di statue al loro interno e semplicemente affrescate alle pareti. Un secondo momento ove vengono ricoperti gli affreschi con paesaggi raffiguranti la Palestina e all'interno delle cappelle compaiono i gruppi statuari che narrano la passione di Cristo. Un ultimo momento ove le statue vengono in parte ricoperte con drappi atti a nascondere le nudità presenti.

Il restauro ha teso a riportare alla luce gli affreschi originali e a eliminare tutte quelle superfetazioni che deturpano i gruppi statuari di notevole pregio.

Parallelamente si dà avvio al recupero ambientale della collina del Sacro Monte, che viene interessata negli anni 1999-2003 da molteplici interventi di ingegneria naturalistica quali la stabilizzazione dei versanti, la regimazione delle acque meteoriche, la creazione di parapetti di protezione e muri di contenimento terra.

Il Sacro Monte di Belmonte è stato fondato su una collina granitica di circa 700 m ed è inserito perfettamente nell'am-

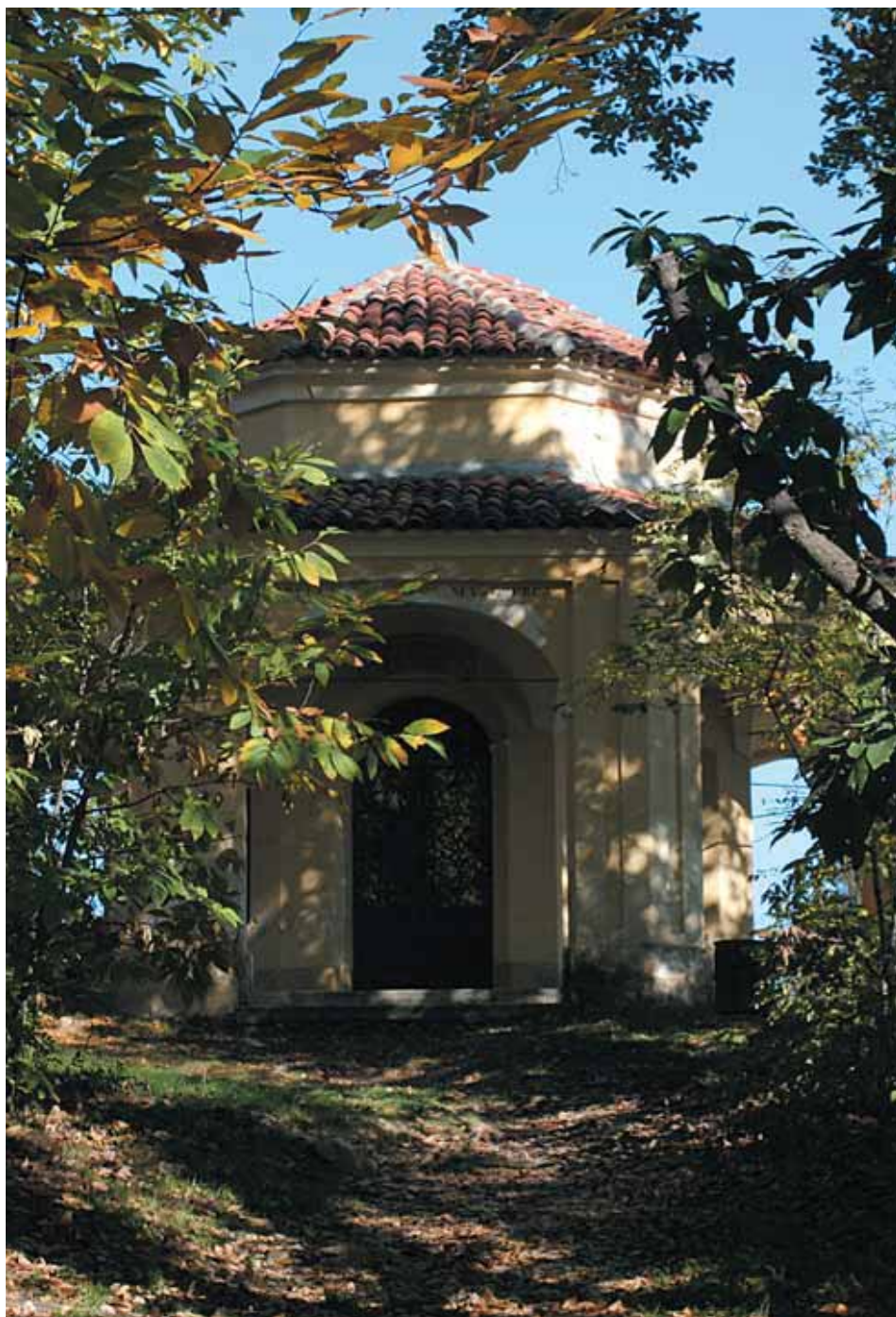


Cappella della *Morte in croce* (n. 12).

A p. 136, cappella della *Morte in croce* (n. 12).

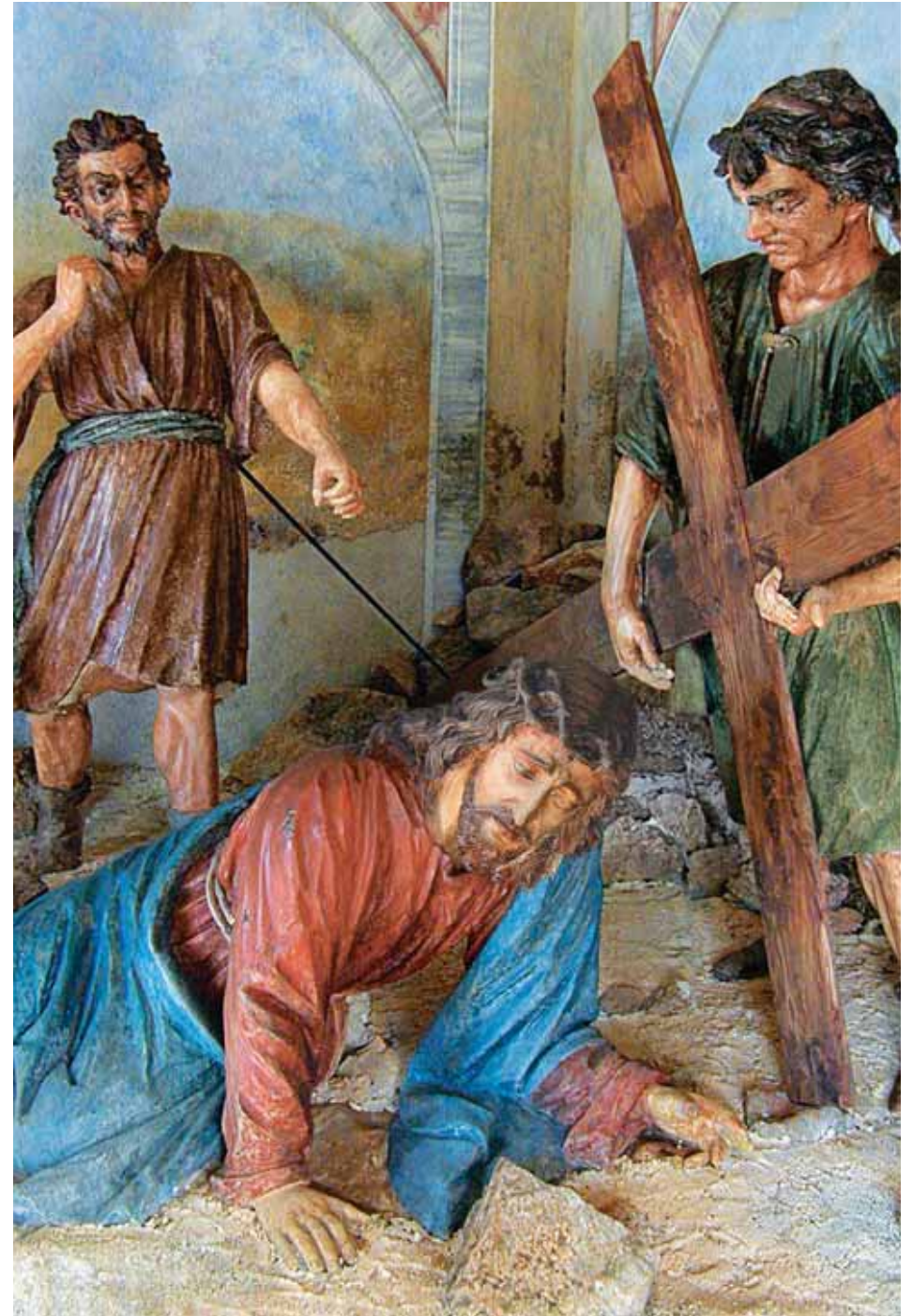
Nell'insero fotografico alle pp. 138-141: cappella della *Prima caduta* (n. 3), statue in gesso di autore ignoto, 1872.

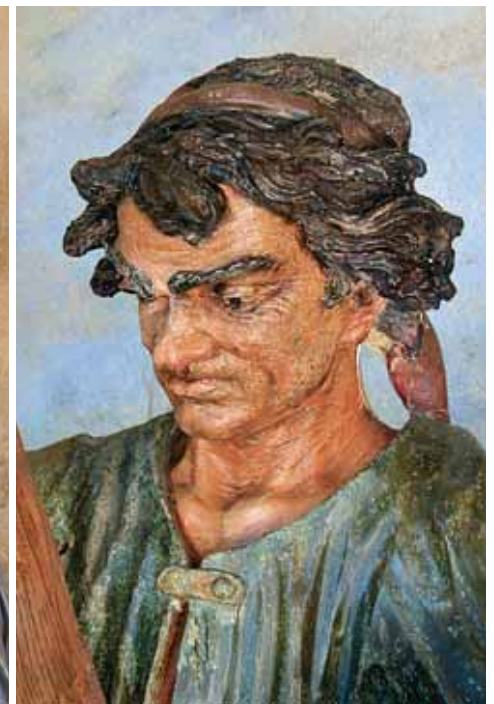




biente naturale circostante. Ancora oggi conserva questo carattere prevalente. Fra una stazione e l'altra si percorre un bosco di querce e castagni che consente al visitatore di ammirare lo splendido paesaggio delle calli canavesane e di ricrearsi con i profumi della vegetazione rigogliosa che lo circonda.

I programmi dell'ente sono rivolti al completamento dei restauri ambientali e artistici e alla riqualificazione della fruizione turistica. Sarà edita a breve una pubblicazione atta a promuovere e valorizzare tutte le peculiarità del Sacro Monte e delle valli canavesane.





a cura di Riccardo Volpi



Centro di Documentazione dei Sacri Monti, Calvari e Complessi devozionali europei

Il Centro di Documentazione dei Sacri Monti, Calvari e Complessi devozionali europei, istituito dalla Regione Piemonte presso il Parco naturale del Sacro Monte di Crea, si pone come obiettivo la raccolta, conservazione e divulgazione della documentazione inerente questi insiemi monumentali, l'attività di ricerca, la loro promozione e lo sviluppo di attività editoriali quali momenti di confronto e di cooperazione.

Diretto da Amilcare Barbero, il Centro di Documentazione ha promosso la pubblicazione di testi curati dai massimi esperti in materia e organizzato mostre e convegni di carattere internazionale, che hanno visto la partecipazione di affermati studiosi europei.

Al fine di poter informare i referenti italiani e stranieri, il Centro di Documentazione stampa e diffonde "Atlas", un bollettino bilingue (italiano-inglese) periodico, che illustra le molteplici attività che interessano i complessi devozionali.

"Atlas" nasce nel dicembre del 2001 come supplemento della rivista "Piemonte Parchi" della Regione Piemonte, presentando il volume *Atlante dei Sacri Monti, Calvari e Complessi devozionali europei*; il secondo numero viene realizzato allorché il sito "Sacri Monti del Piemonte e della Lombardia" viene inserito dall'Unesco nella lista del patrimonio mondiale dell'umanità; il terzo numero è interamente dedicato al convegno internazionale *Religioni e Sacri Monti* del 2004; il quarto numero alle *Giornate di studio di Laino Borgo*, organizzate dal Centro di Documentazione e dall'Università della Calabria e il Centro Studi Enrichetta Caterini.



Cappella dell'Orazione di Gesù nell'orto del Getsemani (n. 13).

Nell'insero fotografico alle pp. 162-167: cappella dello Sposalizio della Vergine (n. 7), pala d'altare e statue in terracotta di Juan de Wespín detto il Tabacchetti (primo decennio del XVII secolo); statue in gesso di Giuseppe Latini 1858; dipinti murali di Giorgio Alberini (attr.), 1605-1610.

Le mostre

Sacri Monti. L'architettura dei Sacri Monti in Piemonte e Lombardia



L'esposizione fotografica *Sacri Monti. L'architettura dei Sacri Monti in Piemonte e Lombardia*, è il risultato della collaborazione fra la Fachhochschule (Università di Scienze Applicate) di Dortmund e il Centro di Documentazione. La mostra itinerante si è svolta tra il settembre del 2003 e l'agosto del 2004 presso i Sacri Monti di Belmonte, Crea, Domodossola, Ghiffa, Oropa, Orta, Ossuccio, Varallo, Varese, e nei Comuni di Milano e Torino. L'opera congiunta di Jörg Winde, autore delle fotografie, e di Jürgen Zänker, storico dell'arte e curatore del catalogo, è stata esposta anche presso l'Università di Dortmund nel periodo 22 gennaio - 28 febbraio 2003. I 37 pannelli (dimensioni 48 x 73 cm) sono il risultato di una selezione operata dagli autori su di un centinaio di fotografie riferite ai Sacri Monti di Belmonte, Crea, Domodossola, Ghiffa, Oropa, Orta, Ossuccio, Varallo, Varese.

«Ho preso come oggetto di ricerca i "Sacri Monti", che poi il mio collega Jörg Winde ha ripreso con l'obiettivo. Si tratta di complessi ambientali circondati da numerose cappelle-stazioni a forma di piccole chiese o templi. In questi edifici dall'interessante architettura viene rappresentata la vita di Gesù o di un Santo» scrive nel numero del luglio 2004 di "Atlas" Jürgen Zänker. E così continua: «I Sacri Monti dell'Italia settentrionale non hanno pari in Europa e nel mondo. Costituiscono un genere particolarissimo, che oltre alla sua importanza religiosa, alla sua rilevanza nella storia delle religioni, nonché in quella spirituale, nella storia dell'arte e nell'architettura, riveste un grande significato anche in relazione alla straordinaria interazione tra arte e natura. Famose sono le loro raffigurazioni sceniche, ricche di personaggi e in parte molto realistiche. Ma le architetture in miniatura meritano la stessa considerazione e sono la testimonianza di una grande originalità, assolutamente adeguata alle rappresentazioni sceniche ivi contenute».

A corredo della mostra è stato realizzato il relativo catalogo in italiano e tedesco, illustrato da pregevoli fotografie in bianco e nero e con una scheda storica introduttiva: JÜRGEN ZÄNKER, *Sacri Monti. L'architettura dei Sacri Monti in Piemonte e Lombardia*, fotografie di Jörg Winde, Druckerei Pomp, Bottrop 2003.

Luoghi e vie di pellegrinaggio
I Sacri Monti del Piemonte e della Lombardia

In occasione dell'Anno Santo Jacobeo tenutosi a Santiago de Compostela nel 2004, è stata allestita una mostra fotografica itinerante tra Italia e Spagna, dal titolo *Luoghi e vie di pellegrinaggio. I Sacri Monti del Piemonte e della Lombardia*. L'esposizione, che è stata proposta in lingua italiana e spagnola, è nata dalla collaborazione tra la Regione Galizia, il Museo del pellegrinaggio di Santiago, la Regione Piemonte - Settore Pianificazione Aree Protette, il Centro di Documentazione dei Sacri Monti, Calvari e Complessi devozionali europei, e le Amministrazioni dei Sacri Monti piemontesi e lombardi inseriti dall'Unesco nella lista del patrimonio mondiale.

Dal 2 aprile al 2 maggio 2004 è stata allestita presso il Museo das peregrinacións di Santiago di Compostela. Successivamente, dal settembre 2004 all'aprile del 2006, la mostra itinerante si è svolta presso i Sacri Monti di Oropa, Ossuccio, Domodossola, Belmonte, Varallo, Crea, Varese, nei Comuni di Romagnano Sesia e Stresa, nelle parrocchie di Inverigo, Cabiato e Ornavasso, nella Diocesi di Novara, e presso l'Istituto comprensivo di Trino.

L'obiettivo dell'esposizione è stato quello di descrivere, mediante pregevoli fotografie di architetture, di arte figurativa e paesaggi, l'origine e lo sviluppo dei nove Sacri Monti dell'arco prealpino inseriti dall'Unesco nella lista del patrimonio dell'umanità. La mostra è stata suddivisa in 14 sezioni tematiche: *Da Gerusalemme ai Sacri Monti, Le sacre rappresentazioni, I Sacri Monti prealpini, Ideazione e progetto, Ambiente e paesaggio, Il percorso devozionale, La Nuova Gerusalemme, Le regole del costruire, I modelli architettonici, Il Gran Teatro Montano, I maestri pittori e plasticatori, Le botteghe dell'arte, Arte documento della realtà, La devozione popolare*.

Francisco Singul, funzionario della Regione Galizia, ha scritto in occasione della presentazione della mostra: «Le amministrazioni pubbliche del Piemonte e della Lombardia e le amministrazioni di ciascuna area hanno diretto un lavoro sistematico di studio e catalogazione delle tipologie e dei contenuti di ciascun Sacro Monte, attraverso l'organizzazione di convegni internazionali e di pubblicazioni esaustive. Sono poi seguiti corrispondenti programmi di conservazione e rivitalizzazione, attuati con piani specifici di rivalorizzazione e promo-



zione, così come progetti di recupero del patrimonio riguardante paesaggio, architettura, scultura, pittura e affreschi. Con questo lavoro di recupero, valorizzazione e promozione, i luoghi e le vie di pellegrinaggio di Piemonte e Lombardia, Italia ed Europa in generale, hanno ottenuto un sostanziale miglioramento nell'ambito del patrimonio e della identità culturale. Se il Cammino di San Giacomo è il Primo Itinerario Culturale Europeo dell'Umanità, questa categoria si vede rafforzata dai miglioramenti che si realizzano nelle zone circostanti agli ambienti sacri legati alle vie del pellegrinaggio occidentale. L'esito dell'impegno promozionale dei Sacri Monti piemontesi e lombardi accresce, pertanto, nella sua capacità di attrazione, gli itinerari che conducono a Roma e a Santiago de Compostela».

A integrazione della mostra è stato realizzato il relativo catalogo: *Luoghi e vie di pellegrinaggio. I Sacri Monti del Piemonte e della Lombardia*, a cura di Federico Fontana, Renata Lodari, Paolo Sorrenti, presentazione di Francisco Singul, Xunta de Galicia, introduzione di Federico Fontana, Renata Lodari, Paolo Sorrenti, Diffusioni Grafiche, Villanova Monferrato 2004. Esso contiene 166 foto a colori, e illustra in modo suggestivo gli aspetti che meglio consentono a un pubblico ampio, e non specialistico, di avvicinarsi, conoscere e comprendere questo prezioso patrimonio collettivo di arte e di natura, di memoria e di tradizioni ormai secolari. Il catalogo è bilingue italiano-spagnolo.



All'arrivo: emozioni e volti di pellegrini

Sabato 4 settembre 2004, presso il Sacro Monte di Oropa si è inaugurata la mostra: *All'arrivo: emozioni e volti di pellegrini*, e *Luoghi e vie di pellegrinaggio*. Promossa dalla Regione Piemonte in collaborazione con il Museo das peregrinacions di Santiago de Compostela è stata successivamente ospitata presso il Sacro Monte di Varese (16 ottobre-14 novembre 2004), nel corso del convegno internazionale *Religioni e Sacri Monti*.

La mostra ha proposto una selezione di immagini del fotografo galiziano Jacobo Remuñán. Nato a Santiago di Compostela nel 1960, questo autore ha saputo cogliere con il mezzo fotografico le sensazioni umane che sgorgano dal più intimo della persona, nel preciso istante in cui il pellegrino realizza lo scopo desiderato: l'incontro con la piazza del Obradoiro e la cattedrale di Santiago. Quando il pellegrino arriva a questo punto concreto, si

sciogliono finalmente tutti i sentimenti: Jacobo Remuñán li ha saputi raccogliere e plasmare con sapienza per condurli agli "spettatori" di quegli istanti.

Il fotografo galiziano ha raccolto le immagini di molti pellegrini, il più delle volte anonimi, con l'intento di captare nei loro atteggiamenti, nei loro volti e nei loro aspetti qualcosa in più di un semplice ritratto. La pluralità e diversità etnica dei pellegrini, i diversi mezzi per arrivare alla meta, e il sentimento di allegria ed ammirazione che accompagna il pellegrino al momento dell'arrivo, sono alcuni dei tratti salienti dell'esposizione di questo autore sorprendente.

Calvari e Vie Crucis in Slovacchia

La mostra *Calvari e Vie Crucis in Slovacchia*, svoltasi dal 19 ottobre al 5 novembre 2006 presso il Museo della Montagna di Torino, è il risultato della collaborazione fra il Ministero della Cultura della Repubblica Slovacca e il Centro di Documentazione dei Sacri Monti, Calvari e Complessi devozionali europei.

Attraverso una serie di fotografie, disegni e cartine topografiche accompagnate da testi chiari e sintetici, l'esposizione ha presentato le caratteristiche dei Calvari e delle Vie Crucis slovacche, con particolare attenzione al calvario di Bratislava, risalente al XVII secolo, e ai complessi barocchi di Banská Štiavnica, Prešov e Košice.

La mostra è stata curata da Katarína Kosovà, Soprintendente ai Monumenti della Repubblica Slovacca, e ha illustrato e arricchito le ricerche avviate dal 2002 a partire dalla cultura europea degli ultimi secoli, che è stata segnata in profondità dalla religione cristiana, ponendo l'accento sugli episodi della vita di Cristo, culminata con la sua condanna a morte e l'andata verso il Golgota, dove fu crocifisso. Questo evento, che rappresenta l'atto della redenzione del mondo, nell'interpretazione cristiana è diventato uno dei momenti più suggestivi che hanno evocato e ispirato la creazione di molte opere interessanti. Tra queste troviamo anche i Calvari, e successivamente le Vie Crucis, sparsi in tutta l'Europa, e che raffigurano in varie forme le tappe del cammino percorso da Cristo verso la croce.

Nell'Italia del nord, la tradizione tardomedievale portò alla costruzione a Varallo, già nel 1491, di un Sepolcro che divenne

poi il prototipo del Sacro Monte. Vi fu eretto un vasto complesso di edifici che contengono rappresentazioni narrative delle diverse stazioni con molteplici figure. Nel corso del XVI e XVII secolo questa realizzazione diede l'impulso alla costruzione di altri Sacri Monti, soprattutto in Piemonte e Lombardia: Crea, Domodossola, Ghiffa, Orta o Varese.

In Slovacchia, una delle manifestazioni della vita religiosa sono i Calvari e le Vie Crucis all'aperto, complessi sacrali specifici che sono stati il tema esclusivo della mostra. Questi lavori, soprattutto architettonici o scultorei, integrano significativamente il carattere di tutto il paese, e nello stesso tempo sono espressione della vita interiore e dei sentimenti della gente che li ha creati e poi ne ha assicurato l'esistenza. Il livello artistico di queste opere è molto vario, ma nello stesso tempo è un riflesso molto eloquente delle diverse condizioni sociali, culturali e anche economiche dell'ambiente.

La mostra ha posto un'attenzione particolare al culto della Passione nell'Europa Centrale e all'erezione dei più antichi complessi di Calvari in Slovacchia, attorno alla metà del XVII secolo. I Calvari sono stati presentati in successione cronologica, secondo la data di creazione. Le Vie Crucis sono state presentate dal loro inizio in Slovacchia nel XVIII secolo, fino alla loro graduale diffusione popolare nel corso del XIX e XX secolo.

I convegni

Atlante dei Sacri Monti, Calvari e Complessi devozionali europei. Linee di integrazione e sviluppo. Varallo 17-19 aprile 1996

Il seminario internazionale *Atlante dei Sacri Monti, Calvari e Complessi devozionali europei. Linee di integrazione e sviluppo*, tenutosi a Varallo nell'aprile 1996, costituisce un avvenimento di estrema rilevanza nella storia dei Sacri Monti istituiti dalla Regione Piemonte a Parchi e Riserve naturali. Quell'incontro, infatti, permise per la prima volta la possibilità di confronto e dialogo fra i numerosi esperti e studiosi della materia, provenienti da molte nazioni d'Europa. In quell'occasione nasceva anche la volontà di collaborare a un progetto di studio e ricerca per censire, classificare e catalogare quel prezioso patrimo-

nio in cui si amalgamano arte e devozione religiosa, storia e ambiente naturale.

L'incontro tenutosi a Varallo nel 1996 rappresentò l'occasione per una verifica fra enti e studiosi di vari paesi europei. Rispetto ai precedenti convegni internazionali (Varallo 1960 e 1980, Varese 1990, Domodossola 1992), il rapporto era completamente diverso: su ventiquattro interventi solo quattro erano di relatori italiani; i rimanenti erano di esponenti stranieri provenienti da Germania, Olanda, Austria, Ungheria, Polonia, Lussemburgo, Irlanda, Spagna, Francia, Svizzera, Repubblica Slovacca.

Per molti dei partecipanti l'appuntamento di Varallo costituì l'opportunità per integrare le proprie conoscenze e stabilire rapporti amichevoli protratti nel tempo; intervennero giovani ricercatori insieme a studiosi già affermati. Fra i primi, già avviati sul fronte della ricerca, Darina Arce, Maria Bastowska, Elżbieta Bilska-Wodecka, Martin Čičo, Maria Gonzales Lopez, Wim Meulenkamp, Paulina de Nijs, Silvia Paulusová, Francisco Singul, Gerry Walsh; fra i secondi, con all'attivo la pubblicazione di specifici studi, Walter Brunner, Heinz Horat, Alex Langini, Peter Margry, Anna Mitkowska, István Szilágyi. Infine vi parteciparono funzionari e amministratori che avevano la responsabilità della gestione dei complessi devozionali della propria città.

Alcuni di loro collaborarono poi alla stesura dell'*Atlante dei Sacri Monti, Calvari e Complessi devozionali europei*, realizzato nel 2001 con l'Istituto Geografico De Agostini di Novara, e, successivamente, alla rivista "Atlas", edita dal Centro di Documentazione. Una particolare menzione merita István Szilágyi, il quale con un gesto di grande generosità ha enormemente agevolato la redazione della *Carta dei siti* allegata all'*Atlante*. Nel 1998, infatti, lo studioso ha consegnato al Centro di Documentazione l'elenco dei complessi devozionali, a lui noti, di Ungheria, Austria, Repubblica Ceca, Repubblica Slovacca, Germania, Ucraina, Slovenia, Croazia, Jugoslavia, Romania. Il frutto di un lavoro, come ebbe a definirlo, di una vita.

Atti del convegno: *Linee di integrazione e sviluppo all'Atlante dei Sacri Monti, Calvari e Complessi devozionali europei*, a cura di Amilcare Barbero e Elena De Filippis. Testi di Amilcare Barbero, Elena De Filippis, Peter Jan Margry, Walter Brunner, István Szilágyi, Elżbieta Bilska-Wodecka, Krystyna Maria Bastowska, Gianni Pizzigoni, János Bányász, Alex Langini,



Madeleine Riou, Heinz Schoenewald, Ulrich Wagner, Kurt Fleischhacker, Silvia Spada, Heinz Horat, Mária Celková, Anna Mitkowska, Martin Čičo, Paulina de Nijs, Silvia Paulusová, Darina Arce, Francisco Singul, María Gonzalez Lopez, Juan José Justicia Segovia, Jean-Paul Foulhoux, Sylviane Grosset, Gerry Walsh, Andrzej Żydek, in collaborazione con Regione Piemonte Settore Pianificazione Aree Protette, Sacri Monti di Belmonte, Crea, Domodossola, Ghiffa, Orta, Varallo, Oropa, Diffusioni Grafiche, Villanova Monferrato 2006

Religioni e Sacri Monti

Torino, Moncalvo, Casale Monferrato

12-16 ottobre 2004

Il convegno internazionale *Religioni e Sacri Monti*, svoltosi nell'ottobre 2004 con la partecipazione di illustri studiosi italiani e stranieri, rappresenta un momento fondamentale del percorso di tutela e valorizzazione dei Sacri Monti intrapreso dalla Regione Piemonte dal 1980, e si inserisce nelle iniziative che, in questo difficile momento storico, intendono favorire il dialogo interculturale e interreligioso.

Frutto della collaborazione fra la Regione Piemonte, il Dipartimento di Orientalistica dell'Università degli Studi di Torino e il Centro di Documentazione dei Sacri Monti, Calvari, e Complessi devozionali europei, il convegno ha consentito la partecipazione e l'incontro di esperti e di esponenti di tradizioni religiose diverse, che per alcuni giorni hanno potuto confrontarsi sui rapporti esistenti fra religioni e ambienti naturali, con particolare attenzione agli aspetti artistici e storici legati all'archetipo della montagna sacra. L'andamento itinerante del convegno svoltosi a Torino, Moncalvo e Casale Monferrato, con visite guidate a Crea, Oropa, Varallo e Varese, ha avuto positive ricadute sull'intero sistema dei Sacri Monti, aggiungendo valore all'evento e cadenzando le tappe di un percorso a un tempo concreto e metaforico, reale e spirituale.

L'iniziativa si colloca in un momento storico di particolare importanza per l'incontro e il dialogo fra religioni e culture diverse. In questa prospettiva interculturale e interreligiosa, il convegno ha voluto sottolineare come gli elementi che caratterizzano i Sacri Monti e i complessi devozionali europei abbiano una portata universale, individuabile soprattutto nella fun-

zione svolta dall'iconografia sacra, che, nel corso dei secoli, ha comunicato ai fedeli delle singole religioni i principi e i valori fondamentali delle diverse fedi, fornendo inoltre una guida sicura per i pellegrini e, più in generale, per l'intero ambito della prassi religiosa.

L'obiettivo è stato quello di evidenziare e analizzare con metodo scientifico analogie e differenze, attraverso lo studio comparato del ruolo che i monti sacri e i percorsi devozionali hanno avuto e hanno nel mito, nella spiritualità e nella storia dei popoli. Prendendo le mosse dal significato che i monti sacri assumono in una prospettiva storico-religiosa, filosofica e antropologica, con speciale attenzione all'ambiente in cui si collocano, il convegno ha presentato specifiche relazioni su ciascuna delle principali religioni del mondo in una duplice prospettiva, che ha comportato da un lato la disamina del tema della montagna come simbolo nei miti e nelle pratiche religiose dei popoli, dall'altro l'analisi della tipologia del "luogo santo" come itinerario devozionale.

Non è stata ovviamente trascurata una valutazione attenta dei linguaggi artistici che nei secoli si sono sovrapposti, tenendo conto, nel medesimo tempo, dell'obiettivo constatazione della funzione anche economica, di attrazione e valorizzazione del territorio circostante, che i Sacri Monti hanno esercitato e possono continuare a esercitare nel contesto socio-culturale in cui si situano.

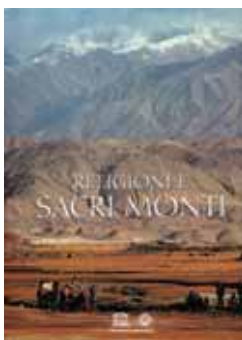
Ha completato il programma una serie di testimonianze, collegate ai diversi contesti culturali e affidate a personalità a vario titolo coinvolte nella ricerca della trasversalità e dei punti di contatto e di dialogo tra le grandi religioni, e una tavola rotonda alla quale hanno preso parte religiosi delle diverse aree insieme con i relatori delle testimonianze.

L'analisi comparata dei complessi devozionali assimilabili ai Sacri Monti nelle maggiori religioni del pianeta – affidata a specialisti di fama internazionale – ha riguardato essenzialmente le religioni cristiana (cattolica e ortodossa), ebraica, islamica, hindu, buddhista, jaina, bon tibetana, confuciana, taoista e shinto.

Tra gli studiosi che hanno partecipato al convegno, figurano Giovanni Filoramo, Thomas Matus, Enrico Comba, Ida Zatelli, Franco Cardini, Vasilios N. Makrides, Alberto Ventura, padre Michele Piccirillo, Alberto Pelissero, Satya Vrat Shastri, Laura Giuliano, Carlo Della Casa, Claudio Cicuzza, Per Kvaerne, Erberto Lo Bue, Maurizio Scarpari, Massimo Raveri, Moriya

Masahiko, Armando Serra, Francisco Singul, Magdalena Swaryczewska, Gerry Walsh, Michael Gibbons, Irmela Spelsberg, Andrzej Tomaszewski, Stefano Piano e Amilcare Barbero.

Nel 2006 è stato pubblicato il testo *Religioni e Sacri Monti*, contenente gli atti del convegno internazionale. Il volume raccoglie gli interventi degli esperti e degli esponenti di tradizioni religiose diverse che hanno partecipato al convegno, ed è corredato da uno straordinario contributo fotografico e cartografico inerente ai luoghi di culto di tutto il mondo.



Atti del convegno: *Religioni e Sacri Monti*, a cura di Amilcare Barbero e Stefano Piano, testi di Giovanni Filoramo, Dom Thomas Matus, Enrico Comba, Ida Zatelli, Franco Cardini, Vasilios Makrides, Alberto Ventura, padre Michele Piccirillo, Alberto Pelissero, Satya Vrat Shastri, Laura Giuliano, Carlo Della Casa, Claudio Cicuzza, Per Kværne, Erberto Lo Bue, Maurizio Scarpari, Massimo Raveri, Masahiko Moriya, comunicazioni di Armando Serra, Francisco Singul, Magdalena Swaryczewska, Gerry Walsh e Michael Gibbons, interventi di Andrzej Tomaszewski, Irmela Spelsberg, in collaborazione con Regione Piemonte Settore Pianificazione Aree Protette, Università di Torino-Dipartimento di Orientalistica Centro di Scienze Religiose, Tipografia L'Artistica Savigliano, Savigliano 2006.

L'Iconografia della SS. Trinità nel Sacro Monte di Ghiffa. Contesto e confronti Verbania 23-24 marzo 2007

Nel corso del convegno internazionale *L'Iconografia della SS. Trinità nel Sacro Monte di Ghiffa. Contesto e confronti*, svoltosi a Verbania il 23 e 24 marzo 2007, le rappresentazioni della Trinità presenti all'interno del santuario e delle cappelle del Sacro Monte di Ghiffa sono state confrontate con la rappresentazione e il culto della SS. Trinità in Italia e in Europa.

Il convegno è scaturito dalla sorprendente scoperta effettuata all'interno del santuario della SS. Trinità del Sacro Monte di Ghiffa nell'ottobre del 2005, quando a seguito del restauro del paliotto settecentesco dell'altare della SS. Trinità, sotto l'affresco in cui le divine persone sono rappresentate come tre giovani uomini tra loro identici, è riapparso un quarto volto di

Cristo, con la corona di spine, posto all'altezza del tabernacolo e raffigurato sul fazzoletto della Veronica.

Questa piccola-grande scoperta è la scintilla che ha fatto partire un lavoro organizzativo e di ricerca storica da parte dell'Ente Riserva che tutela il Sacro Monte di Ghiffa, scaturito nell'organizzazione di un convegno di vasto respiro che ponesse a confronto la realtà locale con la rappresentazione e il culto della SS. Trinità in Italia e in Europa.

È stato dunque costituito un comitato scientifico che ha raccolto, accanto ai responsabili della Riserva coordinati dal direttore Claudio Silvestri, studiosi ed esperti di altre prestigiose istituzioni, in particolare il Centro di Documentazione dei Sacri Monti, Calvari e Complessi devozionali europei di Crea (Al); l'ISAL (Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda) di Cesano Maderno (Mi); la Soprintendenza per i Beni Storici Artistici e Demoetnoantropologici del Piemonte e la Diocesi di Novara.

Il comitato ha lavorato per individuare diversi studiosi attivi in ambito locale, nazionale e internazionale che offrirono la propria competenza per studiare e discutere attorno al tema della rappresentazione e del culto della Trinità in Italia e in Europa.

Il lavoro organizzativo è giunto a compimento con la composizione di un programma che ha visto la partecipazione di sedici studiosi provenienti, oltre che dall'ambito locale, dalle Università di Milano, Torino, Roma, dalle Soprintendenze lombarde e piemontesi, dall'Università di Strasburgo e dall'Istituto teologico di Addis Abeba (Etiopia).

La bisaccia del pellegrino: fra evocazione e memoria. Il pellegrinaggio sostitutivo ai luoghi santi nel mondo antico e nelle grandi religioni viventi Torino, Moncalvo, Casale Monferrato 2-6 ottobre 2007

Dal 2 al 6 ottobre 2007 si terrà il convegno internazionale *La bisaccia del pellegrino: fra evocazione e memoria*, frutto della collaborazione fra la Regione Piemonte, il Dipartimento di Orientalistica dell'Università degli Studi di Torino e il Centro di Documentazione dei Sacri Monti, Calvari, e Complessi devozionali europei. Il convegno si svolgerà a Torino, Moncalvo e Casale Monferrato, e vedrà la partecipazione e l'incontro di esperti e di esponenti di tradizioni religiose diverse, che per alcuni giorni

potranno confrontarsi sul tema del pellegrinaggio sostitutivo ai luoghi santi nel mondo antico e nelle grandi religioni viventi.

La pratica del pellegrinaggio ai luoghi santi è comune a tutte le grandi religioni, pur presentando, in ciascuna di esse, tratti e caratteristiche peculiari.

Questo importante fenomeno religioso e sociale trova la sua origine nella ricerca di un contatto più intenso e più diretto col divino, o con il sacro, del quale la persona pia desidera fare esperienza, indottovi dalle più diverse motivazioni: il pellegrinaggio, infatti, può essere compiuto con un fine spirituale, oppure anche per adempiere un dovere, o rispettare un voto, per ottenere benefici materiali, liberamente, senza un preciso vincolo temporale, oppure anche in speciali occasioni: in quest'ultimo caso esso comporta talvolta lo spostamento di vere e proprie masse di persone, assumendo un forte rilievo non solo sociale, ma anche politico ed economico.

La meta del pellegrinaggio è di solito un luogo nel quale, secondo la tradizione, si verificò una speciale manifestazione del divino, con o senza la presenza di un tempio, o di un santuario, o di una serie di edifici sacri capaci di conservare e trasmettere la memoria di quella ierofania. In alcune culture il pellegrino indossa un abito speciale e osserva precise regole di dieta e comportamento durante l'intero pellegrinaggio, mentre in altre questa pratica tende ad assumere le caratteristiche di una sorta di turismo a sfondo religioso.

A causa sia delle possibili convergenze, sia – e soprattutto – delle osservabili diversità, è parso opportuno avviare un confronto, in spirito dialogico, fra realtà culturali e religiose distanti fra loro sia nello spazio, sia nel tempo: anche la prospettiva diacronica, infatti, appare importante, poiché consente di rintracciare le origini di questa pratica nelle civiltà più antiche del mondo.

In un territorio e in un contesto culturale nel quale si situano importanti mete del pellegrinaggio cristiano cattolico, il convegno, nell'alveo dell'esperienza maturata con la precedente manifestazione dedicata al tema "Religioni e Sacri Monti" (2004), vuole anche costituire un'ulteriore occasione di riflessione sui valori e sui beni – a partire dall'esperienza dei Sacri Monti recentemente riconosciuti dall'Unesco come patrimonio dell'umanità – che le comunità di ogni fede religiosa e convinzione politica sono chiamate a conservare e proteggere.

In particolare, s'intende porre l'accento su due diversi aspetti del pellegrinaggio. Il primo riguarda il modo di viaggia-

re, poiché il pellegrino, storicamente, è una persona attenta alla complessità della realtà con la quale viene in contatto, desiderosa di conoscere i luoghi in modo non superficiale, né frettoloso, di immergersi nella dimensione religiosa, paesaggistica, ambientale, sociale e culturale del territorio che sta visitando. Il pellegrino è, in secondo luogo, un portatore di fede e di cultura, poiché tende a conservare la memoria dei luoghi visitati, e s'adopera a volte con impegno per riprodurre in patria gli edifici e l'ambiente della sua meta, creando sia dei "modelli" sostitutivi capaci di evocare e rendere presente – quindi fruibile e praticabile – l'oggetto lontano della sua devozione e sia le premesse per la nascita di nuove manifestazioni di pietà popolare.

I viaggi

Viaggio di Studio in Terra Santa

Dalla raffigurazione alla realtà

29 giugno - 6 luglio 2006

Il viaggio di studio "Dalla raffigurazione alla realtà", svoltosi dal 29 giugno al 6 luglio 2006, è nato dall'esigenza di visitare la Terra Santa al fine di scoprire le memorie, i luoghi e le pratiche religiose all'origine della nascita e dello sviluppo dei Sacri Monti, Calvari e complessi devozionali cristiani. Il viaggio è stato ideato dal Centro di Documentazione in collaborazione con Paolo Pellizzari, e ha visto la partecipazione di una ventina di persone (direttori di aree protette, pubblicisti, cultori e appassionati di archeologia cristiana).

L'itinerario è cominciato a nord, dalla Galilea, dove la visita a chiese e basiliche si è alternata a quella di siti di notevole valore archeologico e paesaggistico, come i resti della città romana di Cesarea sul Mediterraneo, il villaggio di Sefforis vicino a Nazareth, abitato da san Gioacchino e santa Anna, il monte Tabor e quello delle Beatitudini, dalla cui sommità si abbraccia il lago di Tiberiade.

Il viaggio si è sviluppato sulle linee di un progetto appositamente elaborato dall'esperta guida Paolo Pellizzari, che spesso ha aggiunto all'itinerario interessanti fuori-programma, come la visita al monastero scavato nella roccia di San Giorgio di Choziba e gli incontri con i frati Michele Piccirillo e Eugenio

Alliata, entrambi docenti dello Studium biblicum franciscanum. I giorni sono stati caratterizzati da un denso avvicinarsi di eventi, più simili a un corso intensivo che a un *tour* turistico. Tutto si è svolto in un ambiente mutevole e contrastato, con la compenetrazione di insediamenti abitativi che riflettono le profonde diversità fra i modi di vivere delle etnie, culture e confessioni religiose qui presenti.

Le strade delle città e dei paesi, testimoni dell'esperienza terrena di Gesù, sono oggi pervase da una velata e continua tensione che a volte diventa palpabile e concreta, come di fronte all'impressionante muro di separazione eretto fra Israele e i territori amministrati dall'Autorità Palestinese. In questa terra storia, ambiente e cultura si fondono, si stratificano e si sovrappongono: tutto è pervaso da un impulso vitale, forte e commovente, tutto sembra amalgamarsi e nel contempo s'innalzano decise differenze, ostentate sempre con grande orgoglio e passione.

Mutevoli anche gli ambienti naturali, che scendendo dalle verdi colline di Galilea attraverso il lago di Tiberiade e l'assolata valle del Giordano, diventano sempre più aridi fino alla nudità nel deserto di Giudea e delle grotte di Qumran, che per quasi due millenni hanno conservato i rotoli del mar Morto.

Per ciascun luogo o monumento, l'approccio di visita ha seguito una precisa metodologia, che si articola in tre momenti: punto di partenza è il riferimento alla parola scritta, cioè la lettura del Vangelo. Si passa poi al dettagliato resoconto del pellegrinaggio compiuto nel 1350 da fra Nicolò da Poggibonsi, riportato nel *Libro d'Oltramare*. Seguono infine le puntuali considerazioni e riflessioni fra la realtà originaria del luogo e la sua riproduzione nei Sacri Monti. La cura e la gestione dei principali luoghi santi, in ambito cristiano, è affidata a diverse confessioni: la basilica del Santo Sepolcro, ad esempio, è ripartita fra greco-ortodossi, armeni, siriani, copti e latini (cattolico-romani). San Francesco d'Assisi, a cui è dedicato il Sacro Monte di Orta, soggiornò per oltre un anno in Terra Santa, e le sue iniziative improntate allo spirito ecumenico indicarono i suoi frati come i migliori interpreti dei rapporti fra la gerarchia cattolica e le altre confessioni religiose: nel 1342 fu costituita la Custodia di Terra Santa, tuttora attiva. Il messaggio che i francescani rivolgono ancora oggi a coloro che visitano questi luoghi affascinanti e contrastanti è sempre il medesimo: «Non cercate la conferma della fede solo tra le pietre che documentano il passato, ma imparate a riconoscere il Cristo che vive in mezzo a noi».

CD musicali

Sacri Monti in Musica Devozione e folclore

Il Centro di Documentazione ha anche promosso la realizzazione di un CD antologico dal titolo *Sacri Monti in Musica. Devozione e folclore* (FolkClub Ethnosuoni 2006), il quale raccoglie musiche, canti e testi desunti dalla tradizione sacra e popolare dei Sacri Monti di Belmonte, Crea, Domodossola, Ghiffa, Oropa, Orta, Ossuccio, Varallo e Varese.

Il "gran teatro" montano dei Sacri Monti ha affascinato, nei secoli, pellegrini e turisti. Un racconto sacro che si rivela lungo il percorso devozionale cadenzato dalla successione delle cappelle, reso suggestivo dall'amenità dei luoghi, dal realismo degli episodi narrati. Sono le immagini che affollano il ricordo di questi luoghi. Ma anche i suoni: quelli della devozione, i canti e le musiche della celebrazione religiosa, e quelli allegri della festa per il raccolto, per la lieta ricorrenza familiare. Il CD raccoglie questi stati d'animo: un omaggio inconsueto ai Sacri Monti e alla gente che li ha costruiti.

Edizioni del Centro di Documentazione dei Sacri Monti, Calvari e Complessi devozionali europei

Atlante dei Sacri Monti, Calvari e Complessi devozionali europei

a cura di Amilcare Barbero
testi di Elzbieta Bilaska Wodecka, Martin Čičo, Ermanno De Biaggi, Michaela Kalinová, Maria González López, Enrico Massone, Gianni Pizzigoni, Francisco Singul Lorenzo, Juan José Justicia Segovia, István Szilágyi
in collaborazione con le Amministrazioni Pubbliche e Religiose dei Paesi oggetto dell'indagine
stampa: Istituto Geografico De Agostini, Novara 2001
edizione in italiano con testo a fronte in lingua originale (spagnolo, portoghese, francese, tedesco, olandese, polacco, slovacco, ungherese) e abstract in inglese.



L'Atlante dei Sacri Monti, Calvari e Complessi devozionali europei individua e descrive 1812 complessi devozionali sparsi in venti nazioni, e segna un passo decisivo nell'evoluzione del percorso di valorizzazione culturale di questi straordinari complessi monumentali. *L'Atlante* ha preso l'avvio nel 1994 come progetto coordinato fra i Sacri Monti e gli Assessorati alla Cultura e Parchi della Regione Piemonte per verificare, tramite un'inchiesta compiuta in gran parte d'Europa, quali fossero le strutture simili ai Sacri Monti piemontesi e lombardi. L'indagine, avviata nel 1995 con la spedizione di un questionario a oltre 2000 referenti istituzionali stranieri, è stata suddivisa in quattro aree di interesse: storica (cronologica, devozionale), artistica (materiali, tecniche), ambientale (vegetazionale, paesistica), gestionale (tutela, finanziamenti, fruizione). Particolare attenzione è stata posta alla configurazione topografica e urbanistica del luogo. Un lavoro di censimento così complesso e articolato non poteva avvenire se non con la collaborazione sostanziale, e non solo formale, di professionalità diverse e istituzioni differenti. La pubblicazione è costituita da una selezione delle risposte pervenute al Centro di Documentazione, nonché dalle rappresentazioni planimetriche e fotografiche di alcuni dei siti censiti. Assieme ai luoghi più noti, compaiono volutamente complessi minori per stimolare, da fronti diversi, la riflessione su problematiche comuni.



Carta dei Sacri Monti, Calvari e Complessi devozionali europei

a cura di Amilcare Barbero

con la collaborazione di Elżbieta Bilaska Wodecka, Martin Čičo, Paulina de Nijs, Francisco Singul Lorenzo, István Szilágyi.
 stampa: Istituto Geografico De Agostini, Novara 2001.

La carta geografica allegata al volume evidenzia 1812 complessi devozionali, individuati nel corso della ricerca, dei seguenti Paesi: Spagna (56), Portogallo (6), Francia (42) - Bretagna* (99), Olanda* (84), Belgio* (163), Lussemburgo* (20), Germania* (152), Svizzera (11), Italia (56), Austria* (301), Ungheria* (376), Repubblica Ceca* (107), Slovacchia* (97), Polonia* (76), Romania (42), Ucraina (4), Slovenia (19), Croazia (33), Jugoslavia (83). Per alcuni di essi, contrassegnati con l'asterisco e dal numero dei complessi segnalati, il censimento si può dire pressoché esaustivo.

In montibus Sanctis

a cura di Tullio Galliano

testi di Federico Fontana, Tullio Galliano, Chiara Minelli, Paolo Sorrenti

in collaborazione con il Politecnico di Torino (Scuola di Specializzazione in Storia, Analisi e Valutazione dei Beni Architettonici e Ambientali), la Regione Valle d'Aosta, la Provincia di Biella, il Comune di Biella, il Comune di Fontainemore, l'Amministrazione del Santuario di N.S. di Oropa, la Riserva Naturale del Mont Mars

stampa: Tipografia La Nuova Operaia, Casale Monferrato 2003.



Lo storico percorso processionale fra Fontainemore e Oropa è un concentrato di fede, devozione e tradizione, oggi reinterpretato alla luce di una maggiore sensibilità nei confronti del paesaggio in cui si svolge. Protagonista indiscusso dell'itinerario è il territorio montano, attraversato da migliaia di pellegrini che dopo una notte di cammino, superato il valico della Barma fra la valle del Lys e quella di Oropa, giungono al Santuario della Madonna Nera. Questo studio è dunque un invito a volgere lo sguardo sui paesaggi che ci circondano, un aiuto a scoprire e a riconoscere le tracce di uomini e storie che, seppur lontani nel tempo, rappresentano la sorgente della nostra attuale identità e contribuisce, inoltre, a rafforzare nelle popolazioni locali i sentimenti di comunità e di appartenenza.

Saggio storico sulla devozione alla Via Crucis Evocazione e rappresentazione degli episodi e dei luoghi della Passione di Cristo

a cura di Amilcare Barbero e padre Pasquale Magro

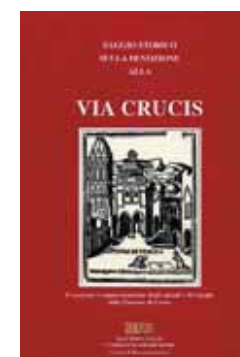
testi di Guido Gentile, Pasquale Magro, Amilcare Barbero
 traduzione dal francese di Paolo Pellizzari.

con una premessa di padre Giovanni Battistelli, custode di Terra Santa (Gerusalemme)

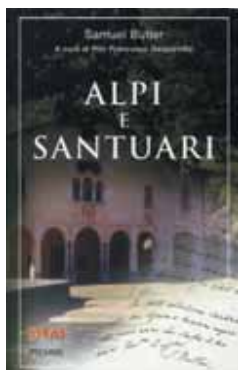
introduzione di padre Michele Piccirillo, Studium Biblicum Franciscanum (Gerusalemme)

in collaborazione con: il Centro di Documentazione francescana del Sacro Convento di San Francesco, Assisi

stampa: Tipografia La Nuova Operaia, Casale Monferrato 2004.



La mancanza di studi recenti sulla storia della devozione alla Via Crucis ha motivato la traduzione e la pubblicazione del saggio di padre Amédée (Teetaert) da Zedelgem, dal titolo *Aperçu historique sur la dévotion au chemin de la croix*, apparso nel 1949 sulla rivista "Collectanea Franciscana". Il testo di Amédée da Zedelgem tratta delle forme di devozione che, a partire dal Medioevo, si svilupparono attorno alla passione di Cristo per confluire poi nella pratica della Via Crucis. Pertanto, fra le «devozioni con influenza immediata sulla Via Crucis» ricorda i pellegrinaggi in Terra Santa, i monumenti dedicati alla commemorazione e all'imitazione dei luoghi santi, le serie di stazioni evocative del cammino della croce, i calvari ed i Sacri Monti. Oltre al saggio, tradotto dal francese per la prima volta, il volume contiene testi introduttivi appositamente realizzati, che ne attualizzano temi e contenuti.



Samuel Butler, *Alpi e santuari*

a cura di Pier Francesco Gasparetto
traduzione dall'inglese di Pier Francesco Gasparetto
introduzione di Luigi Zanzi
stampa: Piemme, Casale Monferrato 2004.

Apparso nel 1881, *Alps and Sanctuaries* è stato scritto con l'intento di rivelare il paesaggio «pre-alpino» dei Sacri Monti all'Inghilterra dell'epoca. L'Italia che l'autore descrive non è quella dei musei, delle cattedrali e delle pinacoteche, ma quella delle chiesette di montagna e delle cappelle che si snodano lungo le pendici dei Sacri Monti. All'interno di *Alpi e santuari*, in un percorso che si snoda dalla Sacra di San Michele al santuario di Oropa, dal Sacro Monte di Varese ad Arona e dal Sacro Monte di Varallo al santuario di Crea, Samuel Butler mette in luce la distintiva efficacia «realistica» dell'arte dei Sacri Monti, quale era stata interpretata, con esiti di altissima qualità, da grandi autori quali Gaudenzio Ferrari, Jean de Wespign detto il Tabachetti, e tanti altri. Al Butler si deve, in tempi moderni e incontestabilmente, la più incisiva azione internazionale di promozione e di studio dei Sacri Monti.

Pubblicazioni fresche di stampa

Sono appena uscite due nuove pubblicazioni edita dal Centro di Documentazione dei Sacri Monti, Calvari e Complessi devozionali europei: il numero speciale di "Atlas", dal titolo *Dalla raffigurazione alla realtà. Ad Similitudinem Sanctae Jerusalem. Resoconto di un viaggio in Terrasanta*, a cura di Guido Gentile, Enrico Massone, Paolo Pellizzari; il volume *Lo Itinerario de andare in Hyerusalem*, a cura di Pier Giorgio Longo.

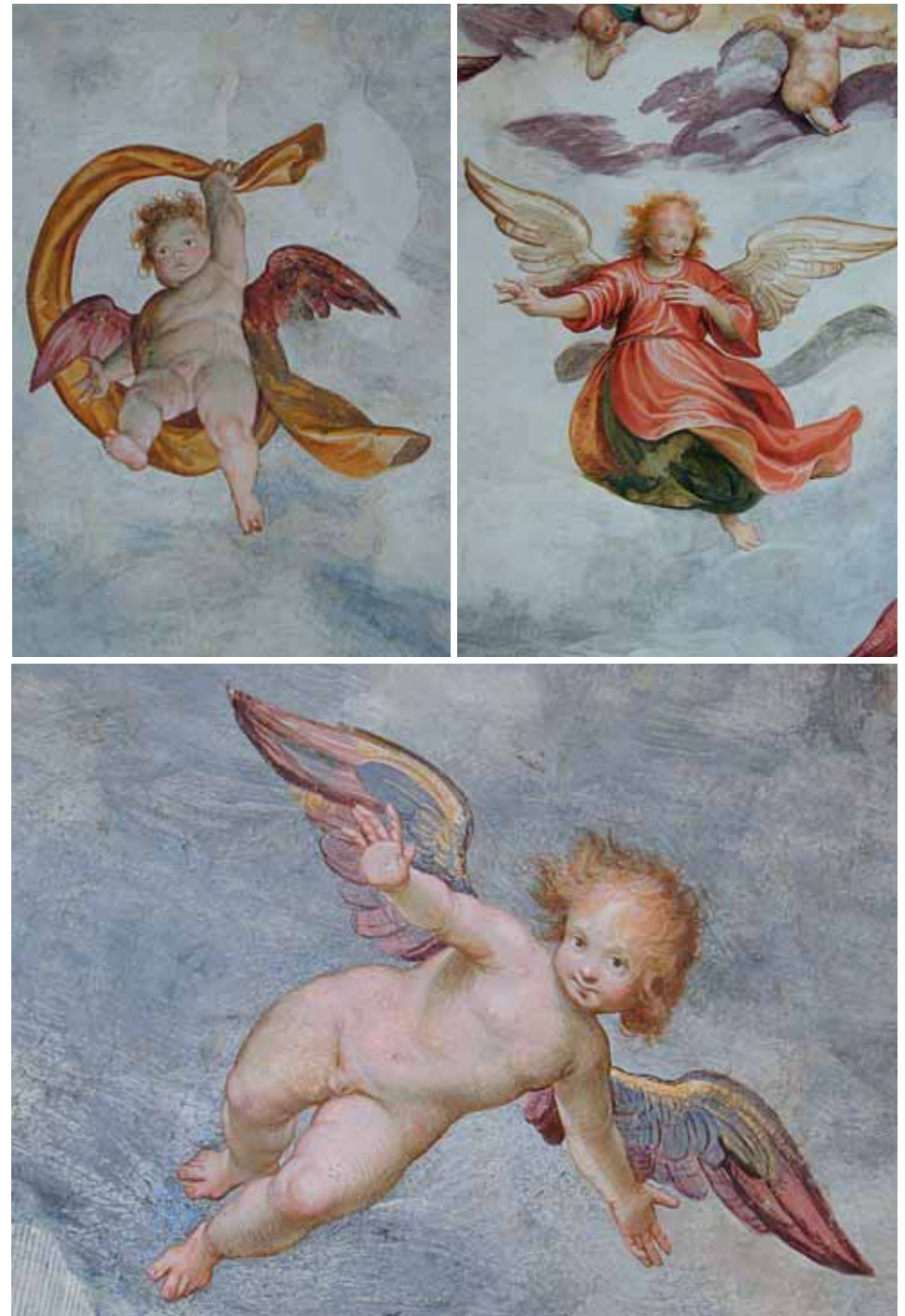


Il portale dei Sacri Monti europei

Il 30 giugno 2004, presso l'Aula Magna del Rettorato dell'Università di Torino, è stato presentato il portale dei Sacri Monti europei www.sacrimonti.net, realizzato a cura del Centro di Documentazione dei Sacri Monti, Calvari e Complessi devozionali europei, in collaborazione con ALICUBI (Torino). Sul portale della Regione Piemonte www.sacrimonti.net sono presenti tutte le manifestazioni inerenti i Sacri Monti (convegni, mostre, pubblicazioni). È inoltre consultabile la banca dati del Centro di Documentazione, frutto del lavoro di censimento e schedatura dei Complessi devozionali europei che sta portando avanti il Centro. Il portale contiene una quantità notevole di informazioni su questi straordinari complessi monumentali, tra cui una dettagliata guida europea, una curata sezione dedicata alla storia, e una particolareggiata bibliografia ordinata in undici aree linguistiche.









Domodossola

Gli interventi al Sacro Monte

Il Sacro Monte Calvario è stato istituito in area protetta regionale nel 1991. È quindi da poco più di quindici anni che la Regione è intervenuta in maniera decisiva per recuperare il patrimonio artistico e architettonico di questo luogo, che rischiava col tempo di perdersi irrimediabilmente.

Già diversi anni prima dell'istituzione della Riserva regionale Naturale Speciale, di fronte al degrado in cui versava il Sacro Monte, alcuni cittadini domesi si erano costituiti in un consorzio privato per il recupero delle cappelle della Via Crucis, facendosi promotori di alcuni interventi di restauro e del ripristino dei tetti in piode delle strutture architettoniche. Ancora oggi il loro prezioso apporto continua a supportare il lavoro della Riserva regionale in alcuni complessi interventi di restauro.

Il Restauro della cappella XIV

L'ultimo in ordine cronologico è l'intervento di restauro della cappella XIV della Via Crucis detta "Il Sepolcro", recentemente inaugurata, complesso intervento che ha riguardato il risanamento della struttura, il restauro del gruppo statuario composto dal Cristo e da due angeli (opera del Bussola), delle volte affrescate e del pavimento in mosaico.

Preliminarmente all'intervento di restauro delle statue e degli affreschi si è reso necessario intervenire sulla struttura architettonica della cappella, al fine di risanare le parti di edificio, interne ed esterne, danneggiate dall'umidità ambientale e di risalita, ridurre e controllare il tasso di umidità interno, impermeabilizzare e agevolare il convogliamento e smaltimento delle acque meteoriche nelle parti alte del manufatto edile.

Successivamente sono stati avviati i lavori di restauro del gruppo scultoreo che si presentava in pessime condizioni sia dal punto di vista della cromia pittorica, estremamente lacunosa e difettosa nell'adesione e occultata da numerosi strati di



Veduta del santuario.

Nell'insero fotografico alle pp. 181-191: cappella della *Deposizione dalla croce* (n. 13) (all'interno del santuario), sculture in terracotta di Dionigi Bussola (settimo decennio del XVII secolo); dipinti murali di Giovanni Sanpietro (1699).

La cappella
del *Sepolcro
di Cristo* (n. 14)
prima del restauro.



ridipintura, sia da quello del supporto in terracotta, evidentemente danneggiato a causa dell'elevata umidità relativa e di ascesa presente nella grotta e da rotture di carattere meccanico.

Da ultimo l'intervento si è rivolto al recupero delle volte affrescate, degli intonaci delle pareti e al restauro di alcune porzioni del pavimento in mosaico della cappella, che risultavano danneggiate, stante l'alterato microclima interno. La trasformazione subita dalla cappella è di un'evidenza straordinaria: le statue hanno riacquisito la loro espressività e la scena trasuda del senso della sua drammaticità con il corpo del Cristo ormai

La cappella
del *Sepolcro
di Cristo* (n. 14)
dopo il restauro.



privo di vita, con le ferite ancora aperte, mentre viene avvolto con infinita dolcezza nel sudario da due maestosi angeli posti ai lati. La cappella finora chiusa e pressoché sconosciuta è stata aperta al pubblico, ritornando a essere luogo di preghiera e di raccoglimento per i pellegrini, in particolare durante le celebrazioni pasquali della Via Crucis.

L'opera è stata realizzata grazie al contributo della Regione Piemonte, Settore gestione e controllo aree protette, al Consorzio privato per il restauro delle cappelle e all'Associazione ex allievi Collegio Rosmini.



La nuova strada di collegamento al Sacro Monte

È stato ultimato nell'anno 2005 il primo lotto lavori per la realizzazione di una nuova strada di collegamento al Sacro Monte. Tale opera, una volta completata, consentirà di svincolare dal passaggio di veicoli il tratto finale della Via Sacra, che oggi rappresenta l'unica via di accesso per i mezzi che devono raggiungere il convento dei padri rosminiani per assolvere alle quotidiane necessità (fornitori, operatori, padri residenti).

L'intervento consiste nella realizzazione di una breve strada (300 metri circa di sviluppo, 2,70 metri di larghezza massima per consentire il passaggio di un'autovettura) che, oltre a garantire un accesso più defilato al convento, consentirà anche all'ente di raggiungere alcune aree, la cui destinazione sarà a orto botanico, che oggi sono difficilmente raggiungibili con i mezzi meccanici per le operazioni di manutenzione del verde.

La nuova opera è realizzata interamente in pietra locale posata nel rispetto delle tradizioni del posto. Il risultato è un perfetto inserimento nel contesto ambientale circostante, oltre a una rivalutazione di un'area paesaggisticamente rilevante che offre altresì un interessante percorso di visita sotto le mura del castello di Mattarella.



Ristrutturazione edificio da adibire a museo storico-archeologico

È stata recentemente ultimata la ristrutturazione di un edificio assegnato all'ente di gestione del Sacro Monte in comodato d'uso, per trenta anni, da parte dei padri rosminiani, proprietari dell'immobile, per essere destinato a museo storico-archeologico. L'intervento rientra nel piano di finanziamenti comunitari Interreg 3 Italia-Svizzera a regia regionale, per un importo complessivo di euro 197 000. L'edificio oggetto dell'intervento è collocato nell'area sommitale del Sacro Monte ed è inserito tra la cappella del Paradiso e la torre dell'antico castello di Mattarella con le sue mura di cinta.

L'edificio ristrutturato accoglierà un piccolo museo finalizzato all'approfondimento della storia legata al Sacro Monte, attraverso l'esposizione di reperti archeologici rinvenuti sul colle di Mattarella, di epoca tardoromana e altomedioevale. Una sezione

del museo sarà anche dedicata all'esposizione di preziosi affreschi ossolani, provenienti da chiese e case della zona e salvati al degrado e alla decadenza, oggi custoditi dai padri rosminiani. Si tratta di dipinti che raffigurano scene e personaggi sacri risalenti al periodo che va dal XV alla prima metà del secolo XIX.

Un'altra sezione sarà invece organizzata per un approccio multimediale e consentirà in particolare alle nuove generazioni di avvicinarsi alla storia e all'archeologia locali attraverso le moderne tecniche informatiche, con metodi multisensoriali.

Restauro delle facciate del convento dei padri rosminiani

Nell'autunno del 2005 si è iniziato l'intervento di recupero della facciate. I lavori hanno riguardato un primo lotto, comprendente la parte dell'edificio dove è l'ingresso alla sala Bozzetti e alla sala Gaddo. Sulla facciata principale rivolta a ovest risaltano il medaglione di Antonio Rosmini, in marmo, e la targa dell'Unesco, in bronzo. L'intervento ha comportato opere preliminari di trattamento delle murature soggette a umidità di risalita, la realizzazione di un vespaio aerato per evitare futuri fenomeni di risalita di acqua dal terreno per capillarità. Successivamente si è proceduto al recupero degli intonaci, all'integrazione delle porzioni mancanti, alla tinteggiatura delle inferriate, alla pulitura delle cornici lapidee delle finestrate. Il risultato ha soddisfatto pienamente le attese e ci si augura di trovare le risorse per proseguire nei restanti lotti.

Iniziative culturali

Progetto "Le antiche pergamene dell'archivio del Sacro Monte Calvario"

Premessa: l'archivio del Sacro Monte. L'archivio del Sacro Monte, conservato nei locali del convento dei padri rosminiani, riflette fedelmente le vicende storiche del luogo, in relazione alla figura di Giovanni Matteo Capis (1617-1681), uno dei promotori e sagaci amministratori di quanto si veniva realizzando al Sacro Monte sulle orme del padre Giovanni, giureconsulto e storico ossolano. Le carte del Capis, che ricoprì numerose cari-



che pubbliche, costituiscono infatti il nucleo centrale e più importante dell'archivio del Calvario, soprattutto perché, come si usava, in esse confluirono anche atti pubblici e deliberazioni sia della parrocchia che del Comune di Domodossola.

Due altri fondi molto importanti sono confluiti nell'archivio del monte Calvario: il primo è costituito dalla documentazione inerente la fondazione dell'Istituto della Carità di Antonio Rosmini e l'amministrazione del Sacro Monte dal secolo XIX alla fine del Novecento, per opera dei vari rettori che si sono succeduti a ideale prosecuzione di quelli dei secoli XVI e XVII.

Il secondo, non direttamente legato al Sacro Monte, ma fonte insostituibile per la storia dell'Ossola, è costituito da un corpus di 313 pergamene provenienti in buona parte dal convento dei Frati minori di San Francesco a Domodossola, soppresso nel 1801, e per il resto dalla collegiata di Domodossola, da altre istituzioni ossolane e da privati. L'importanza di questo corpus è giustificata dal ruolo centrale che il convento di San Francesco rivestì per oltre 500 anni a Domodossola a partire dalla seconda metà del XIII secolo.

Contenuti del progetto. Il progetto è stato curato e gestito dall'ente di gestione del Sacro Monte, sotto la supervisione della Soprintendenza ai beni archivistici del Piemonte e della Valle d'Aosta. Reso possibile grazie ai contributi della Fondazione Cariplo e della Regione Piemonte, Settore gestione e controllo aree protette, si è sviluppato nelle seguenti fasi:

a. Riordinamento e classificazione dell'archivio. Nell'ambito del progetto lo storico archivista incaricato prof. Giovanni Moro ha provveduto a una prima sistemazione generale dell'archivio inserendo i documenti in un inventario sommario informatizzato, che sostanzialmente ricalca l'ordinamento di catalogazione applicato dai padri rosminiani. La parte centrale del progetto riguarda invece lo studio e la creazione dell'archivio informatico del fondo pergameneo, a tal fine il compito dello storico archivista è consistito nell'analisi di ogni documento e nella redazione per ognuno di esso di un regesto, attribuendo una nuova e univoca numerazione progressiva all'intero corpus, in base alla datazione dei documenti.

b. Predisposizione di una postazione informatica ad alta tecnologia per la creazione e per la successiva consultazione dell'archivio delle pergamene su computer. Tale postazione è stata collocata presso la sede dell'ente.

c. Acquisizione dei documenti in formato digitale ad alta risoluzione ed elaborazione delle immagini.

d. Elaborazione di un programma per la consultazione locale strutturato come *data base* di facile gestione e consultazione.

e. Inserimento nel programma di consultazione creato *ad hoc* delle immagini relative alle pergamene e del loro regesto, creando schede di consultazione per ciascuna pergamena di facile lettura e predisponendo maschere di ricerca che permettano forme di ricerca incrociate dei documenti in base ad argomento, datazione, luogo di stesura, notai estensori, parole contenute nel regesto...; inoltre in ogni scheda sono contenute le immagini di *preview* della pergamena, il particolare del tabellone e il collegamento al documento integrale in pdf ad alta risoluzione.

f. Predisposizione di un sito internet dedicato (www.archiviosmcalvario.it). Il sito vuole infatti essere il primo strumento per lo studioso di approccio alle pergamene con il quale individuare eventuali documenti di proprio interesse, che potrà poi consultare in alta risoluzione, previa richiesta scritta, presso la postazione predisposta negli uffici della Riserva.

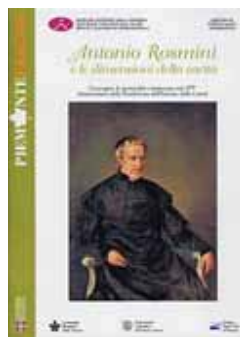
Il progetto, che si è concluso con un convegno tenutosi al Sacro Monte il 4 giugno 2005 e con la realizzazione di un catalogo illustrato, ha consentito di raggiungere una duplice finalità: da una parte la salvaguardia del documento cartaceo che con la consultazione diretta avrebbe rischiato di essere seriamente compromesso, dall'altro la creazione di un innovativo strumento di consultazione che consente la divulgazione presso gli studiosi, studenti e ricercatori di un prezioso archivio di documenti storici, fino a poco tempo fa del tutto sconosciuto.

I convegni su Antonio Rosmini

Dal 2002 l'ente di gestione in collaborazione con il Centro di spiritualità rosminiano del Sacro Monte organizza nel mese di settembre il convegno dedicato alla figura di Antonio Rosmini, il fondatore dell'Istituto della Carità dei padri rosminiani, nonché celebre filosofo e studioso in molti ambiti culturali. L'attenzione crescente riservata ad Antonio Rosmini, che, proprio al Sacro Monte Calvario fondò nel 1828 la Congregazione religiosa dei padri rosminiani, diffusa in tutto il mondo, testimonia l'attualità del suo pensiero, resa ancora più evidente dal



Antonio Rosmini ritratto da Francesco Hayez.



recente percorso avviato per la beatificazione. Lo scopo degli incontri culturali a cadenza annuale è proprio quello di indagare e conoscere gli infiniti aspetti del pensiero di Rosmini, grazie all'apporto prezioso di eminenti studiosi e personalità.

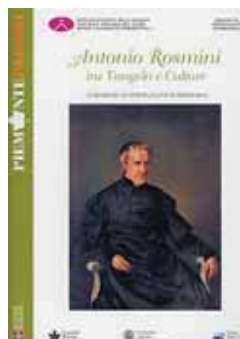
Nel 2002 il primo convegno rosminiano organizzato dall'ente di gestione del Sacro Monte ha riguardato in particolare la figura di Antonio Rosmini tra Vangelo e culture. Hanno contribuito docenti dell'Università Cattolica del Sacro Cuore oltre al direttore del Centro internazionale di studi rosminiani di Stresa, che hanno analizzato il ruolo importante svolto da Antonio Rosmini in un'epoca che tendeva a dichiararsi post cristiana, nel riaffermare la centralità del Vangelo, che è una fonte d'ispirazione per ogni tempo e per la società. La vera sapienza», scrive a don Pietro Orsi, è in quel piccolo e semplice libro che si chiama Vangelo».



Nel 2003 al centro del convegno è la definizione di carità secondo Antonio Rosmini. In particolare, grazie alla presenza di relatori del calibro del cardinale mons. Tarcisio Bertone e del vescovo di Acerra mons. Antonio Riboldi, sono state analizzate e discusse le tre dimensioni della carità secondo Rosmini: carità temporale, carità culturale e carità spirituale.



Nel 2004 il convegno affronta un tema di ampio respiro: l'Europa e la nuova Costituzione europea. Antonio Rosmini fu un grande “pensatore europeo”, papa Giovanni Paolo II lo additava tra i pensatori ai quali guardare per ritrovare esempi capaci di valorizzare la compresenza di fede e ragione nella ricerca della verità. L'occasione è quanto mai propizia per interrogarci sui valori sui quali poggia la nuova Europa e sulla visione che della stessa aveva già fornito all'epoca, percorrendo i tempi, il filosofo Rosmini, che sottolineava il ruolo del cristianesimo nella formazione della società europea e nel contempo richiamava gli stati sovrani alla tutela e salvaguardia delle radici cristiane, elemento unificante e fondante dell'Europa.



Nel 2005 il convegno è stato dedicato ad Antonio Rosmini, esempio di una santità intelligente. Brilla nella vita di Antonio Rosmini l'abbinamento felice delle due dimensioni proporzionate e bilanciate, sincronizzate. Egli aveva individuato il loro motore unico: la “carità” corporale, intellettuale, spirituale.

Da secoli col termine “carità” si indicava, riduttivamente, l'aiuto ai poveri, e poco più, come se le altre povertà fossero minori o se l'uomo soffrisse solo nella vita corporale. Amare il prossimo come se stessi invece comporta anche provvedere al

suo bene intellettuale e spirituale. Rosmini invita a “pensare in grande” e ad “amare in grande”, cioè tutto l'uomo, in tutte le sue dimensioni. Non è possibile un amore grande senza un'intelligenza grande. Coltivare l'intelligenza è un atto della carità cristiana.

L'ente ha realizzato per ogni convegno i relativi atti sotto forma di libretti che sono stati divulgati presso le biblioteche, scuole e associazioni diffuse a livello nazionale.

Il convegno sullo scultore Dionigi Bussola

Nel giugno 2004 l'ente ha realizzato un progetto culturale al quale pensava da tempo: un convegno sullo scultore Dionigi Bussola, un artista del Seicento che lavorò nei più importanti cantieri, oggi siti di importanza mondiale, tra Piemonte e Lombardia.

Fu infatti protostatuario della Fabbrica del Duomo e lavorò alla realizzazione di diversi gruppi statuari nei Sacri Monti piemontesi e lombardi, da Varallo a Varese a Orta e Domodossola, oltre alla certosa di Pavia e al Varallino di Galliate.

A Domodossola ha realizzato i più importanti gruppi statuari in terracotta, che si possono ammirare in particolare all'interno del santuario del SS. Crocifisso del Sacro Monte. Il convegno organizzato al Sacro Monte, sotto il patrocinio della Soprintendenza ai beni artistici del Piemonte, ha visto la partecipazione di qualificati rappresentanti delle realtà dei Sacri Monti di Domodossola, Varallo, Orta, Varese, oltre che di professori universitari e funzionari della Soprintendenza che, attraverso i loro interventi, hanno fatto conoscere e apprezzare le opere realizzate dallo scultore nei vari siti, mettendo in luce altresì gli intrecci e i legami tra gli stessi luoghi, i rapporti del Bussola con gli altri artisti e con le committenze, uno spaccato di vita con le sue modalità e le sue abitudini che ferveva intorno a quei cantieri, oggi siti d'arte tra i più interessanti del Piemonte e della Lombardia.

L'ideale completamento di questo convegno è stata la realizzazione della pubblicazione *Un artista del Seicento tra Piemonte e Lombardia. L'opera dello scultore Dionigi Bussola nei Sacri Monti* che rappresenta il primo strumento di analisi e conoscenza di uno scultore sul quale finora si era poco indagato, nonostante l'alta qualità delle opere realizzate.



Pubblicazioni

Guida del Sacro Monte Calvario

La guida illustrata del Sacro Monte Calvario, in 102 pagine, è stata pubblicata nel 2000. Il testo è del prof. don Tullio Bertamini, le fotografie sono di Carlo Pessina, la proprietà editoriale dei padri rosminiani. La Regione Piemonte ha dato un contributo per la stampa. Riprende la precedente guida, realizzata a seguito del 1° Convegno internazionale sui Sacri Monti, dell'aprile 1980 a Varallo (Estratto da "Oscellana", X, 2). Pur nella essenzialità, fornisce gli elementi sufficienti per la conoscenza del patrimonio spirituale, culturale, storico e artistico di questo complesso. L'omaggio alla sofferenza vittoriosa di Cristo e dell'umanità si imprime in profondità nel visitatore; più una meditata contemplazione che una fugace emozione. Il risultato è che frequentemente viene espresso dai visitatori il desiderio di ritornare, a volte anche il proposito di trascorrere un periodo di ritiro negli ambienti del Centro di Spiritualità Rosminiana.

Ristampa anastatica di *Domodossola e il Monte Calvario* di Pietro Prada

Nel 2001, a cura del Centro di Spiritualità Rosminiana, è stata ristampata la storia del Sacro Monte, curata dal rosminiano Pietro Prada nel 1897. Consta di 297 pagine, oltre 40 di documenti. L'opera è preziosa soprattutto per molte notizie attinte dall'Archivio del Sacro Monte e per la precisa descrizione diretta. Da questa ci accorgiamo di tutto ciò che anche in seguito è rimasto intatto, e, viceversa, di come intervenire per riportare alla situazione originaria qualche statua che era stata ridipinta o aveva subito modifiche nella prima metà del Novecento.

Pubblicazione congiunta con la Riserva degli *Atti dei convegni di spiritualità rosminiana* degli ultimi anni, in concomitanza con la festa della Santa Croce, il 14 settembre.

La cappella XIV del Santo Sepolcro

Il percorso del restauro e le analisi storiche condotte sulle origini di questa cappella sono state l'oggetto di interessanti relazioni da parte di studiosi ed esperti del settore che l'Ente, sotto la supervisione della Soprintendenza ai Beni Artistici del Piemonte, ha raccolto sotto forma di una pubblicazione dal titolo *La cappella XIV del Santo Sepolcro* stampata nel 2006.



Progetti e iniziative

Il progetto di realizzare un orto agro-botanico al Sacro Monte è un sogno nel cassetto che l'Ente sta cercando di trasformare in realtà presentando richieste di finanziamento nell'ambito di specifiche leggi regionali in materia. La scommessa è quella di creare un punto di attrattiva di natura didattica e scientifica presso il Sacro Monte, un orto innovativo e sperimentale dove troveranno collocazione gli antichi cultivar di piante locali, ormai quasi scomparse dalla pratica agricola.

Nel frattempo la ricerca scientifica, alla base del progetto di realizzazione dell'orto, ha dato luogo a un libro curato dall'agronomo Eraldo Antonini dal titolo *Piante, agricoltura e paesaggio agrario dell'Ossola*, edito da Grossi nei primi mesi del 2007, che rappresenta la prima pubblicazione sistematica in materia. Un volume che ripercorre la storia dell'agricoltura ossolana dal 1800 in avanti e presenta il frutto di ricerche sul campo con un dettagliato elenco dei cultivar locali.

L'Ente di gestione della Riserva Naturale Speciale del Sacro Monte Calvario è stato altresì beneficiario di un finanziamento comunitario Interreg II Italia-Svizzera grazie al quale ha potuto intervenire per la sistemazione di un'antica via escursionistica denominata Via Stockalper, nel tratto italiano. Il sentiero che si snoda su un itinerario a mezza costa attraversa antiche borgate rurali e fa tappa anche presso il Sacro Monte Calvario, ove per un certo periodo abitò il ricco commerciante del Vallese barone Stockalper, quando per le ingenti fortune accumulate con il commercio del sale attraverso il sentiero italo-svizzero da lui potenziato e reso celebre, fu esiliato in quel di Domodossola dai suoi compaesani di Briga, preoccupati dalle sue ingenti fortune e dal suo crescente potere politico. Nell'ambito del progetto di sistemazione del sentiero escursionistico l'Ente ha realizzato anche un libretto informativo del percorso che si è rivelato utile strumento per i tanti turisti che ogni anno percorrono questa via, ricca di antichi mulini e torchi.

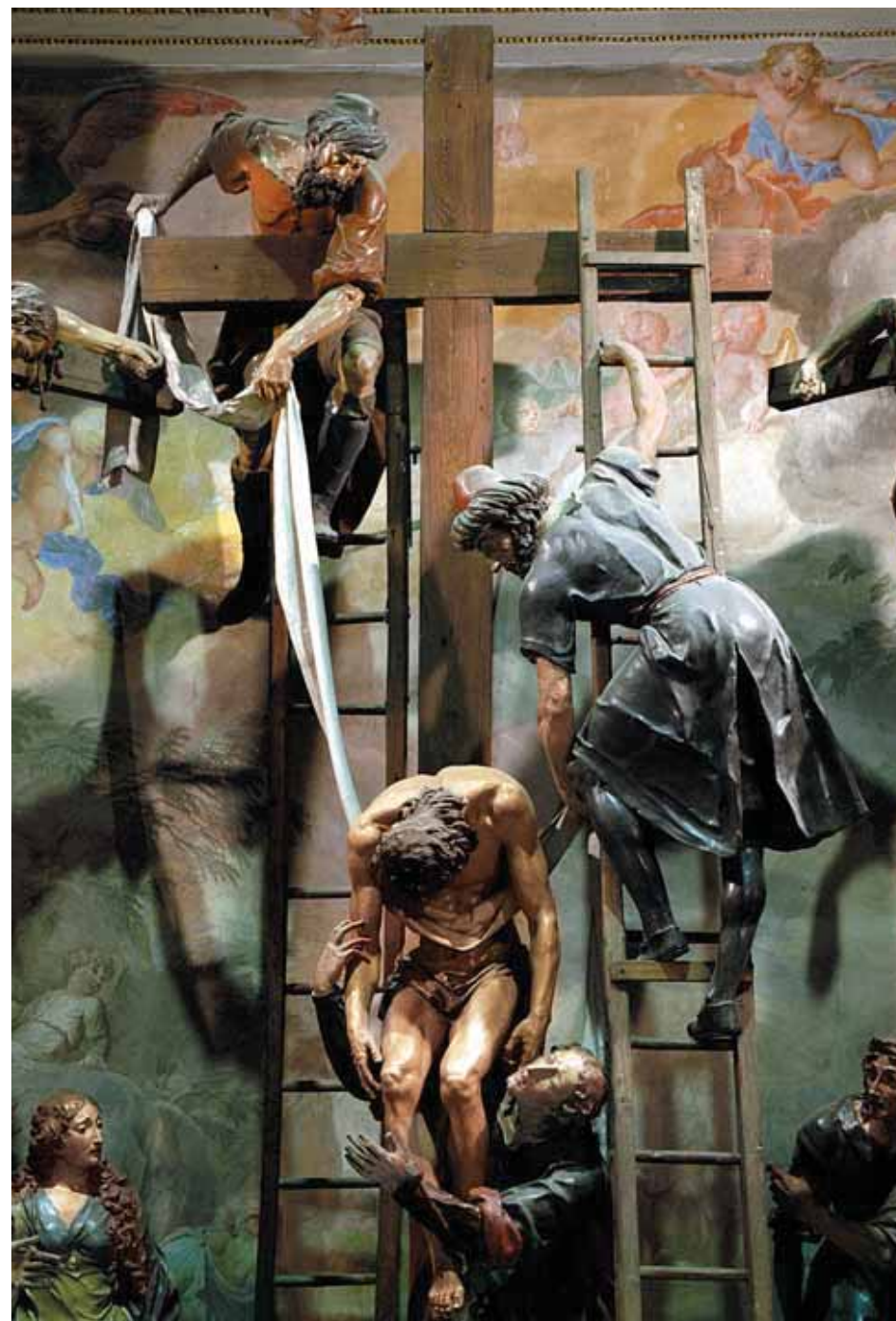
A completamento del libretto sono state realizzate schede didattiche destinate ai bambini delle scuole elementari e medie che con frequenza organizzano escursioni su questa via, per riscoprire le tradizioni e gli usi delle civiltà contadine che abitano le borgate disseminate lungo il percorso.

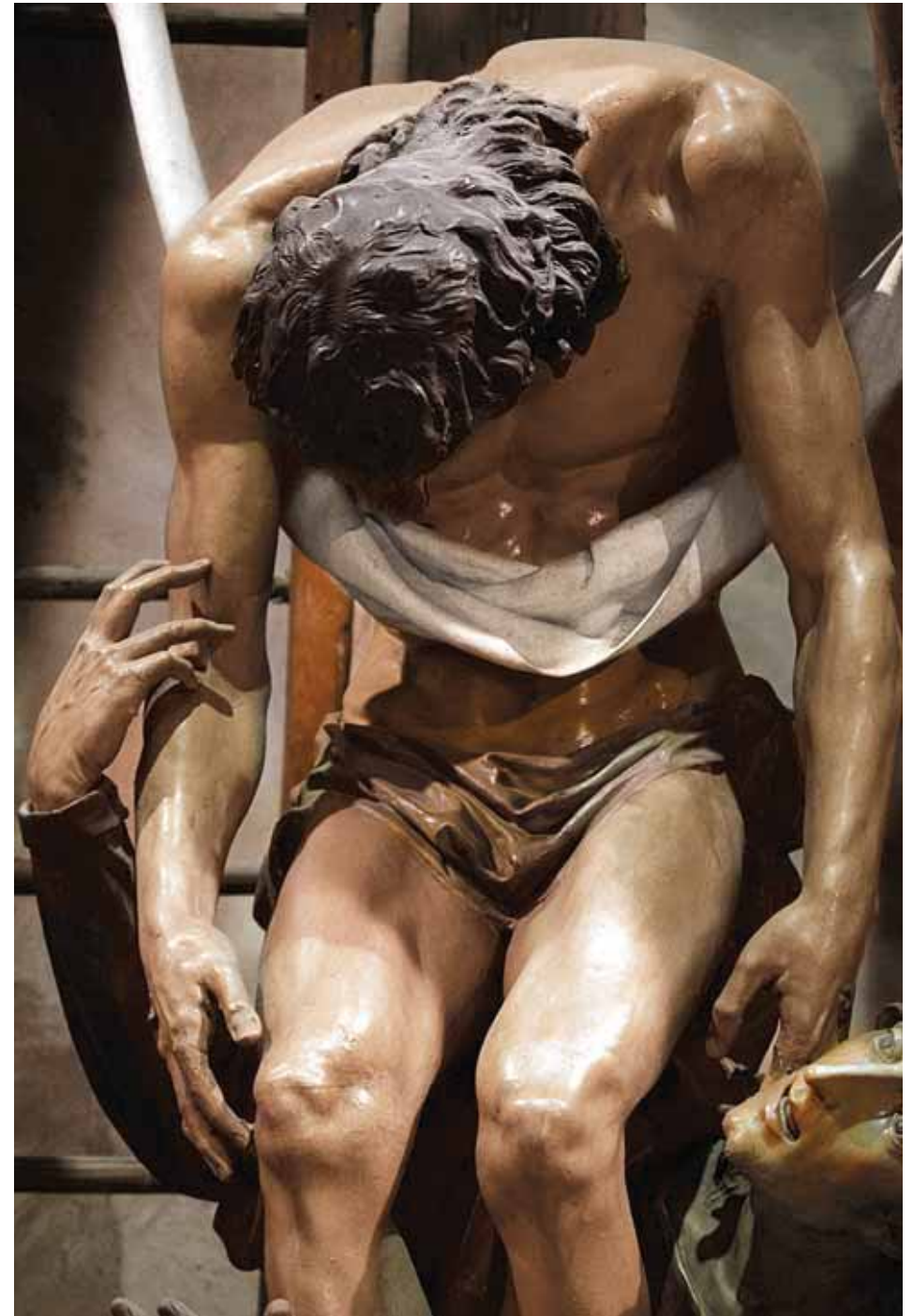
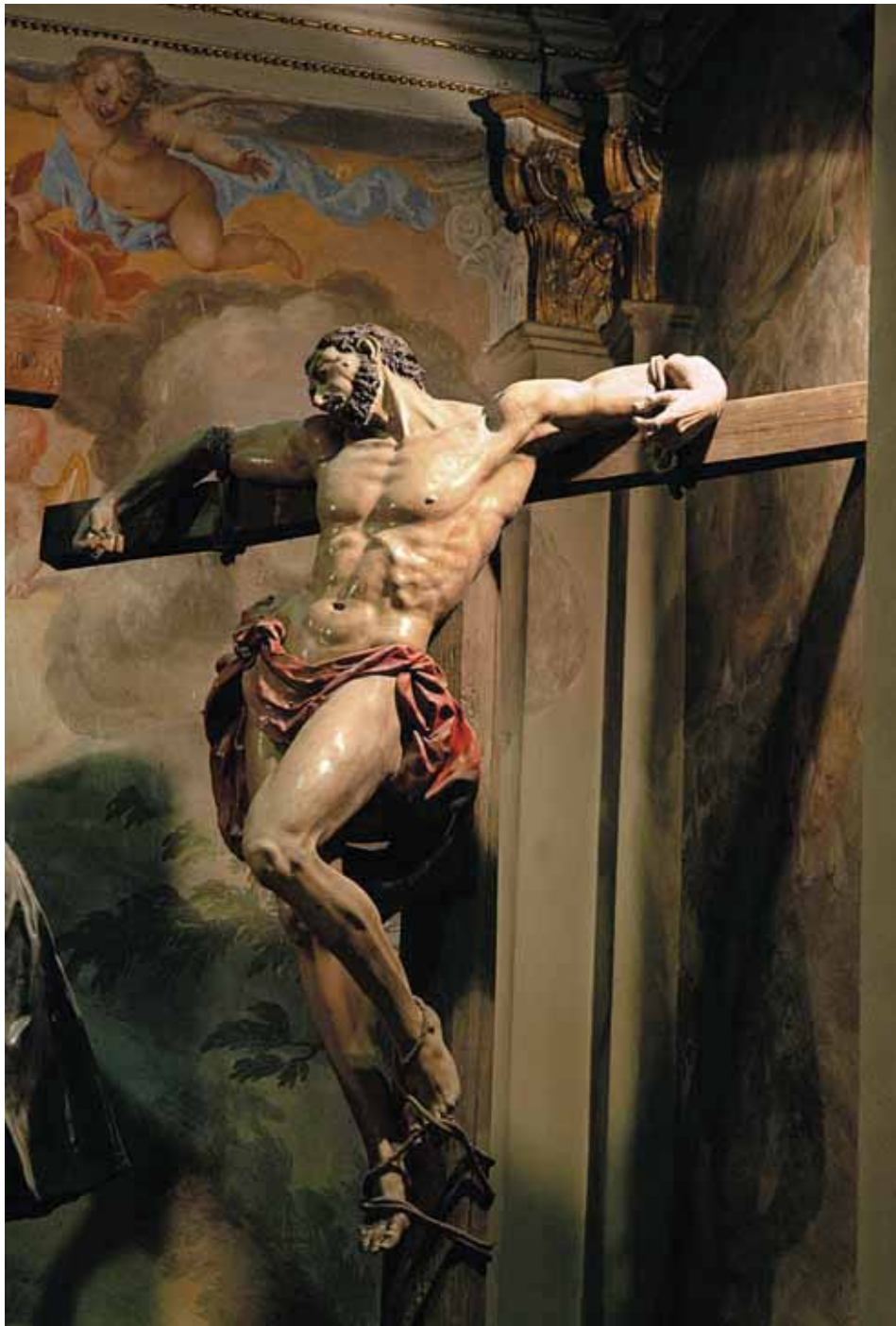


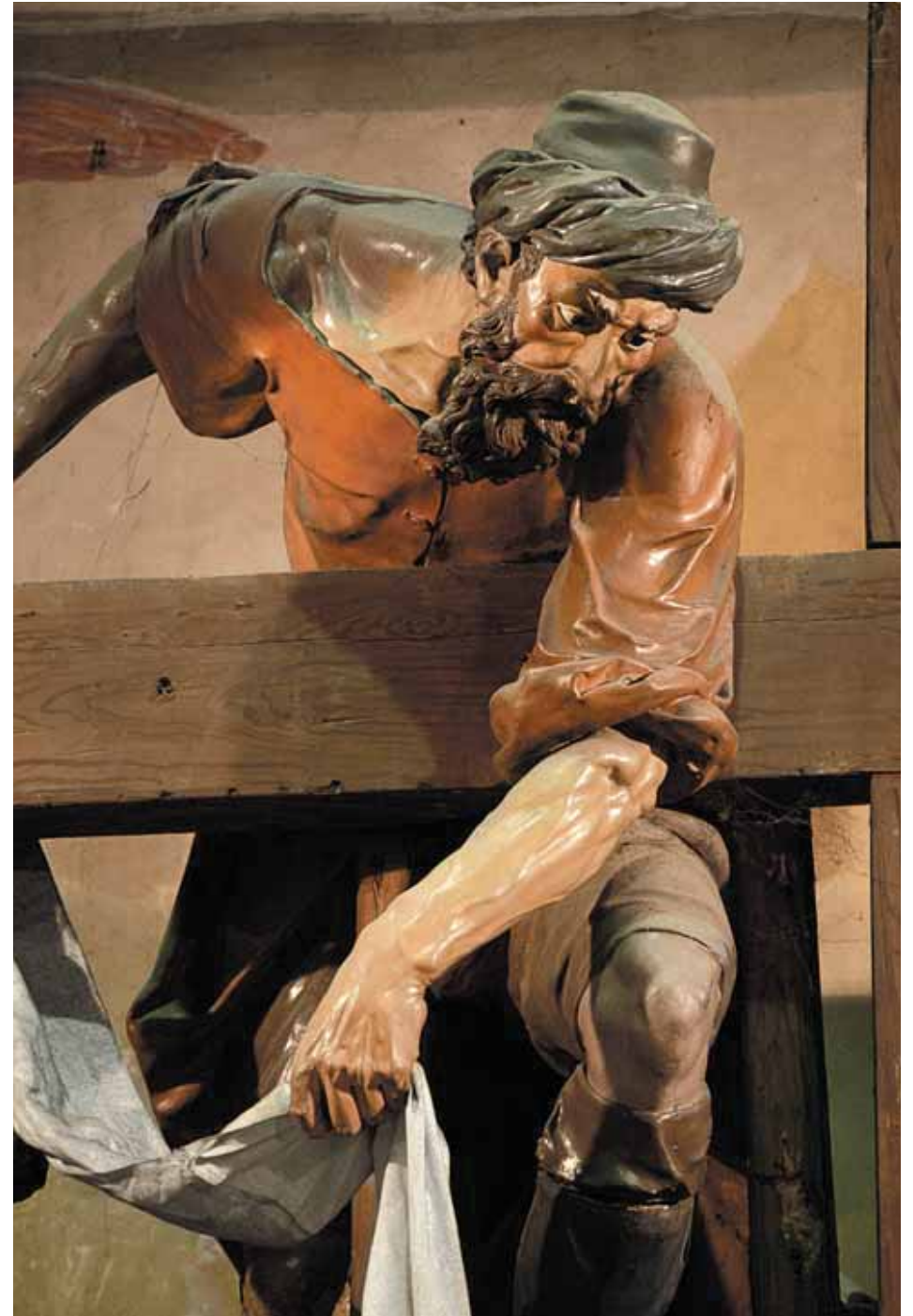


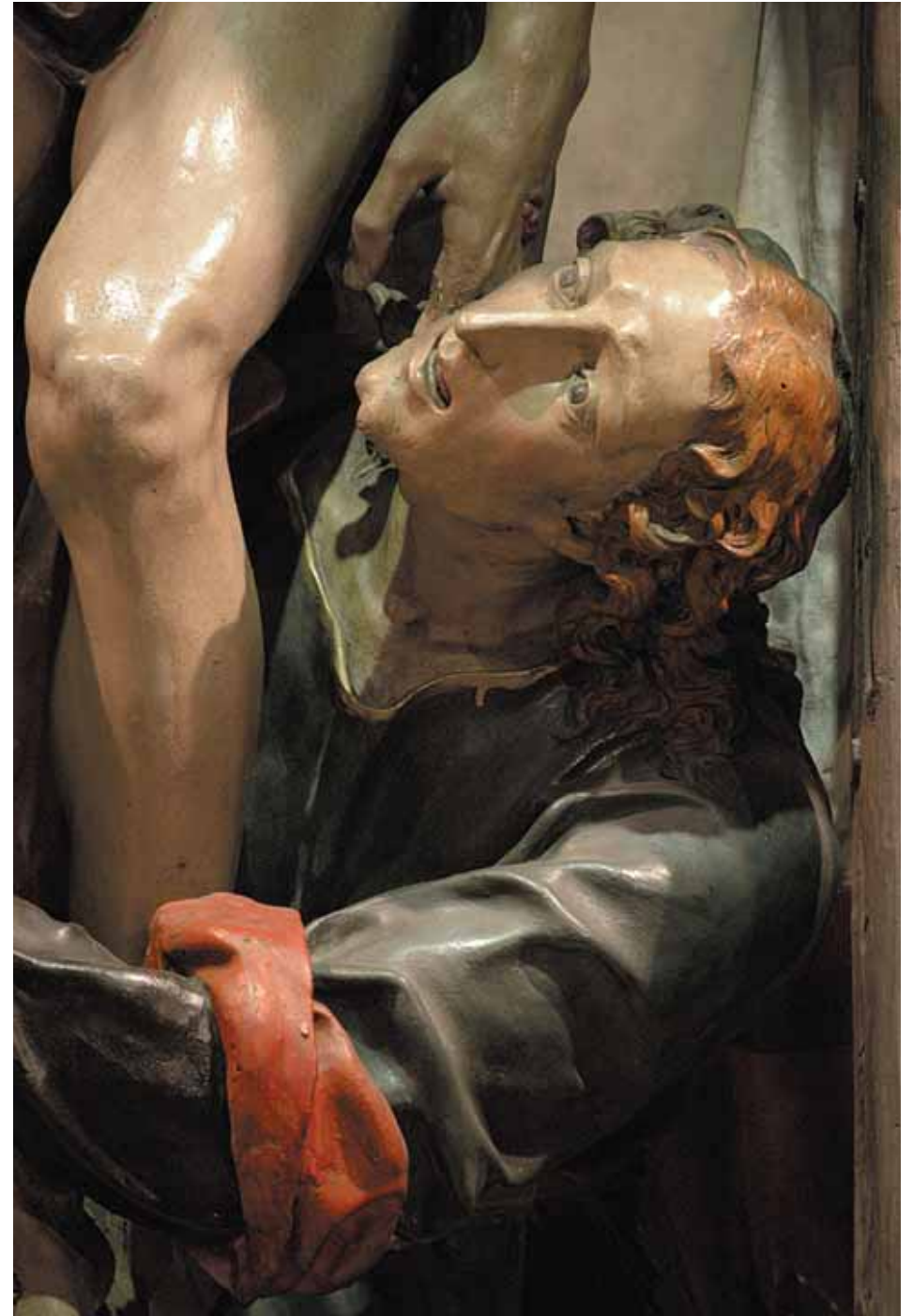
In collaborazione con la Lega Italiana per la protezione degli Uccelli è stata posizionata all'interno dell'area protetta della Riserva Naturale Speciale del Sacro Monte Calvario una stazione di ambientamento per rapaci notturni. In alcuni periodi dell'anno è così possibile vedere, oltre ad approfondirne lo studio e la conoscenza, esemplari di gufi, allocchi, civette, recuperati dalla Lipu e accolti per alcune settimane nella stazione di ambientamento del Calvario, prima della loro riabilitazione e immissione nel territorio naturale circostante.

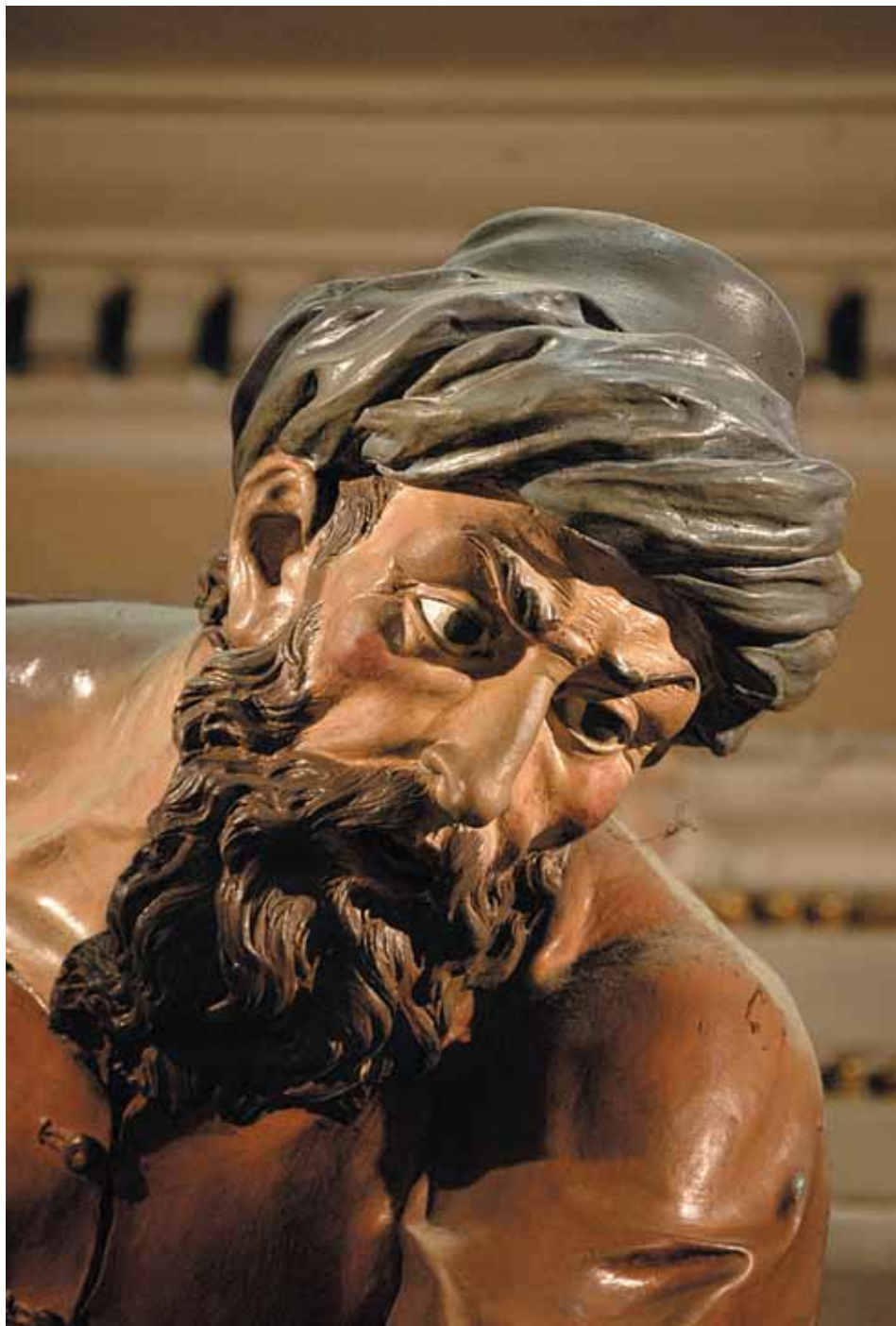
Testo redatto a cura dell'Ente di Gestione della Riserva Naturale Speciale del Sacro Monte Calvario di Domodossola













Ghiffa

Gli interventi al Sacro Monte

Lavori di restauro del paliotto dell'altare della SS. Trinità

A seguito del convegno su *Imitazione e bellezza – opere e tecniche dell'arredo sacro in scagliola* tenutosi nell'ottobre 2003 e delle preoccupazioni della Riserva sullo stato di conservazione del paliotto dell'altare della SS. Trinità, condivise dagli studiosi presenti, si è deciso di dare corso con urgenza e indifferibilità a lavori di restauro del paliotto stesso. Tali lavori si rendevano necessari per il degrado subito dalla scagliola in relazione sia a problemi di umidità di risalita capillare dalle fondamenta e dal pavimento, che alle condizioni termoigrometriche dell'ambiente, particolarmente incidenti sui pannelli addossati al supporto murario (mancanza di camera d'aria). I lavori di restauro, iniziati nel maggio 2005, sono stati eseguiti dalla ditta Mascheroni Agostino di Milano, con laboratorio in Biganzolo di Verbania, mentre la direzione delle opere di restauro è stata curata dalla Soprintendenza per il patrimonio storico, artistico e demotnoantropologico del Piemonte, dai funzionari di zona Rossana Vitiello e Marina Dell'Omo.

Ritrovamenti importanti effettuati in occasione dei lavori di restauro del paliotto dell'altare della SS. Trinità

Una porzione di affresco della rappresentazione della SS. Trinità

Lo stacco del grado del paliotto – parte superiore a coronamento dell'altare – ha portato alla luce l'originario proseguimento dell'affresco della SS. Trinità oltre lo sfondo ai piedi delle tre figure trinitarie. La parte celata dal grado faceva intravedere una raffigurazione centrale configurabile come un tabernacolo raffigurante un velo con sovrimpressa la parte superiore di una testa orna-



Santuario della SS. Trinità.
Nell'insero fotografico alle pp. 202-205: cappella di *Abramo* (n. 3),
sculture in malta rifinite in stucco di autore ignoto, XVIII secolo.

ta da un'aureola identica a quella posta sulla sommità di ciascuna delle tre figure della rappresentazione della SS. Trinità. Più di quanto descritto sopra, non era dato a vedere all'occhio umano, essendo il resto celato dalla muratura di sostegno del paliotto dell'altare. La rimozione del grado e la visione della piccola porzione della raffigurazione centrale sopradescritta faceva presumere l'esistenza di una continuità della scena affrescata da ignoto artista nell'antico oratorio, così come la presenza dell'originario altare in gesso con parti decorate in oro. La visione del mistero – forse un quarto volto del Santissimo – poteva essere svelata solo con la rimozione dei mattoni che coprivano con una linea retta l'affresco. La direzione dell'ente si attivava subito per concordare con la Soprintendenza per il patrimonio storico, artistico e demotnoantropologico per il Piemonte la rimozione della cortina muraria e le modalità operative dell'intervento. L'ente, acquisita la necessaria autorizzazione da parte della Soprintendenza, affidava i lavori di rimozione della cortina muraria e della pulitura della porzione di superficie affrescata da portare alla luce alla ditta Leonardoitalia restauri di Daniele Minioni di Verbania. L'intervento del restauratore è consistito in primo luogo nella cauta rimozione della mattonata e dell'intonaco presente alla base della superficie affrescata, eseguita mediante l'utilizzo di piccoli scalpelli e bisturi, quindi nell'applicazione di seppiolite mescolata ad acqua demineralizzata e a una leggera percentuale di carbonato d'ammonio al fine di ammorbidire la presenza di calce sul film pittorico, e infine nell'ulteriore rimozione della materia residua mediante l'utilizzo di bisturi. Il lungo e paziente lavoro ha fatto emergere quanto si auspicava di ritrovare: il proseguimento dell'affresco dell'altare originario dell'antichissimo oratorio. La porzione di affresco ritornata visibile mostra quello che doveva costituire il tabernacolo dell'altare: una Veronica con sovrimpreso un quarto volto di Cristo con la corona di spine. Agli studiosi e agli esperti spetta ora dare la giusta interpretazione dal punto di vista religioso e artistico della scoperta e ricollocare l'iconografia dell'affresco della SS. Trinità alla luce della presenza in un unico contesto scenico.

L'ente, alla luce di quanto sopra esposto e in relazione all'interesse scientifico che la scoperta suscita, ha organizzato, con la collaborazione dell'Istituto per la storia dell'arte Lombarda, l'importante convegno sul tema *L'iconografia della SS. Trinità nel Sacro Monte di Ghiffa: contesto e confronti*, tenutosi nello scorso mese di marzo.

La reliquia di santa Cristina

La SS. Trinità non si ferma a questo dono: la rimozione del paliotto e della pietra sacrale dell'altare ha portato alla luce, tra gusci di noci e nocchie – segno della presenza in passato di un piccolo ospite dei boschi – la reliquia di santa Cristina. La reliquia benedetta della santa – costituita da un frammento d'osso – attornata da una ghirlanda festonata colorata in azzurro con la scritta S. CRISTINA M., è inserita in un piccolo contenitore di legno con impressi sul retro sigilli in ceralacca. Dal letto degli avanzi di noci e nocchie sono apparse anche una serie di ampole in vetro di antica fattura che costituivano sicuramente il contesto sacro della nicchia ospitante la reliquia della santa. Lo studioso Franco Mondolfo, nella sua continua e attenta ricerca degli antichi scritti sulla storia e sulle origini del santuario della SS. Trinità, nel volume *Sacro Monte di Ghiffa – Arte e storia nella Riserva Naturale della SS. Trinità* (Ghiffa 2000, pp. 11-25) tratta delle varie reliquie in dote al Sacro Monte della SS. Trinità di Ghiffa. Lo storico trascrive nel volume stralci del testo manoscritto "Notizie storiche intorno a S. Maurizio e sue frazioni" del sacerdote Giuseppe De Cartis dell'anno 1841, riscritto poi dal fratello Ferdinando (documento conservato nell'Archivio storico parrocchiale di San Maurizio, composto da 28 pagine manoscritte). La notizia porta a esprimere una riflessione: che tale reliquia possa essere una tra quelle che il curato di Nebbiuno Antonio Borella fece come dono al santuario nell'anno 1808, ivi trasportate il giorno 26 giugno con solenne cerimonia accompagnata da grande festa di tutta la popolazione, annunciata all'alba con lo sparo di trenta colpi di cannone?



L'architettura senza barriere

La rete sentieristica per disabili si sviluppa per circa 400 metri all'interno dell'area monumentale per poi definirsi verso la località Cà del Bosco nella regione boscata della Riserva. In area monumentale lo sviluppo anulare consente di visitare le cappelle dell'Incoronata, di San Giovanni Battista, il porticato della Via Crucis e la cappella dell'Addolorata, oltre al santuario della SS. Trinità. Dal belvedere nei pressi del santuario, il disabile può godere dello stupendo panorama del lago Maggiore e della catena delle Prealpi lombarde. Dalla zona monumentale, attra-



versando l'area feste, è possibile dirigersi verso la pineta lungo un tratto con fondo in stabilizzato. La pavimentazione in area monumentale viceversa è di pregio, costituita da lastricato in pietra, con inserti aptici grigi, mentre è di colore giallo tenue nell'area retrostante (zona ristorante e servizi pubblici).

Sono state previste differenziazioni delle pavimentazioni in pietra locale per consentire un adeguato contrasto cromatico all'utenza ipovedente, in granito bianco del Montorfano per gli inserti aptici grigi e in serizzo di Antigorio di colore grigio scuro, per gli inserti aptici giallo sabbia. Parimenti per la salvaguardia del contesto le cordature in pietra sono derivate nella colorazione e nella quantità del materiale dalle pavimentazioni utilizzate. Le opere in prossimità del santuario sono state previste con materiale qualificati, pertanto le nuove pavimentazioni nelle tratte di intersezione fra il sentiero protetto e la viabilità funzionali al rallentamento dei veicoli e alla segnalazione sonora all'ipovedente e al fruitore cieco, sono state realizzate con un pavè di pietra locale ad alto impatto sonoro e ad accentuata ruvidezza, impiegando come materiale il cubetto di serizzo e nella tratta di zebature del passaggio pedonale adottando la posa alternata di lastra di granito bianco e serizzo grigio. Le fontanelle e le panchine sono in fusione di ghisa e materiali lignei di pregio: i mancorrenti analogamente sono in alcuni tratti in legno pretrattato, in altri punti in ferro con coloritura finale giallo tenue. L'area monumentale è dotata di servizi pubblici per disabili, nelle vicinanze del ristorante della SS. Trinità. I periodi migliori per la visita al Sacro Monte sono la primavera e l'autunno.

Iniziative culturali

Le giornate seminariali

L'ente Riserva Naturale Speciale del Sacro Monte di Ghiffa a iniziare dall'anno 2002 ha dato vita a momenti di approfondimento e di divulgazione in materie di particolare interesse della propria realtà istitutiva, che con il tempo sono state identificate come "giornate seminariali" intrattenute nel periodo autunnale e che hanno ad oggi esplorato i seguenti temi:

– *Confronto fra esperienze di restauro architettonico e artistico*: questo il tema della prima giornata seminariale svoltasi a Ghiffa in data 26 ottobre 2002 (*Confronto fra esperienze di*



restauro architettonico e artistico, atti della giornata seminariale, Ghiffa 2003). La giornata era incentrata su specifici aspetti del restauro architettonico e artistico con ampie e pertinenti discussioni circa le problematiche affrontate, i materiali utilizzati, le scelte filologiche, le scelte forzate, e il confronto con altre esperienze di Sacri Monti e altri beni tutelati.

– *Imitazione e Bellezza. Opere e tecniche dell'arredo sacro in scagliola*: giornata seminariale promossa in data 26 ottobre 2003 alla quale si è ritenuto di dedicare uno specifico spazio di approfondimento in armonia con il legame artistico di fondo che si intende dare a questa prima rassegna di interventi su questa rivista (*Imitazione e bellezza. Opere e tecniche dell'arredo sacro in scagliola*, atti della giornata seminariale, Ghiffa 2004).

– *Archeologia attorno al Monte Cargiogo*: argomento della giornata seminariale tenutasi a Ghiffa il 20 novembre 2004 (*Archeologia attorno al Monte Cargiogo*, atti della giornata seminariale, Ghiffa 2005). La giornata era dedicata all'archeologia del territorio del Verbano Cusio Ossola dalla preistoria (con l'esame dei massi coppellati che si trovano all'interno della Riserva), attraverso l'epoca romana (con i ritrovamenti delle necropoli nelle aree del Verbano), quindi il Medioevo con l'illustrazione della scoperta dell'antico oratorio presso la Trinità di Ghiffa.

– *I terrazzamenti e l'agricoltura tradizionale: la storia, il recupero e la valorizzazione*: tematica dell'incontro di studio tenutosi a Ghiffa presso il Centro di accoglienza della Riserva il giorno 12 novembre 2005 (*I terrazzamenti e l'agricoltura tradizionale: la storia, il recupero e la valorizzazione*, atti della giornata seminariale, Ghiffa 2006). Giornata dedicata alla riscoperta del mondo agricolo dei nostri avi, agli antichi terrazzamenti dove venivano coltivate la vite e altre piante autoctone da frutta, delle metodiche e delle realtà dell'area del Verbano Cusio Ossola con alcune significative esperienze in Piemonte e una panoramica anche a più larga scala.

Claudio Silvestri

La giornata seminariale

Imitazione e Bellezza. Opere e tecniche dell'arredo sacro in scagliola

Il 26 ottobre 2003 si è svolta presso la Riserva della SS. Trinità una giornata seminariale sul tema *Imitazione e Bellezza. Opere e tecniche dell'arredo sacro in scagliola*.





La scelta del tema da parte dell'ente è stata dettata dal desiderio di ricerca e di indagine sull'altare della SS. Trinità, con particolare riguardo per il paliotto in scagliola che adorna l'altare stesso. La tematica della giornata seminariale è stata poi allargata alla manualità della scagliola, ai maestri e alle antiche botteghe di tale specifica arte, alle simbologie presenti nelle diverse rappresentazioni sceniche, alla diffusione dell'arte della scagliola nel Piemonte, nell'Ossola e nel bacino del lago Maggiore.

Floriana Spalla, Angelo Marzi, Franco Mondolfo, Elfi Rùsch, Gian Vittorio Moro, Carlo Caramellino, Bruno Gandola, Enrica Ballare, Roberto Perdetti, Rossana Vitello, sono gli esperti e gli studiosi che hanno svolto specifici temi e approfondimenti della materia durante la giornata seminariale.

Nel corso del convegno un particolare risalto ha avuto lo studio e l'esame del paliotto dell'altare della SS. Trinità, costituito da manufatti in scagliola colorata, risalente al secolo XVIII. Il pannello centrale rappresenta figure di pellicani – simbolo dell'Eucaristia – sormontate dalla scritta *QUIA DILEXIT*, foglie, fiori e motivi decorati geometrici. I pannelli laterali sinistro e destro rappresentano decorativi geometrici e uccellini (cardellini); i tergali inferiore sinistro e destro vedono motivi geometrici e floreali dal lungo stelo; il grado rappresenta infine motivi geometrici del paliotto dell'altare della SS. Trinità del Sacro Monte.

Gli esperti dell'arte della scagliola presenti al convegno hanno ammirato il pregevole paliotto condividendo altresì le preoccupazioni della Riserva di dare corso con urgenza e indifferibilità a lavori di restauro del paliotto stesso.

Per non disperdere il prezioso contributo di esperienze e conoscenze dei vari relatori, come consuetudine dell'ente, l'Amministrazione ha programmato che allo svolgimento della giornata seminariale facesse seguito la raccolta degli atti dei relatori e la loro pubblicazione in apposito volume presentato al pubblico nell'anno 2004.

Loredana Racchelli

La rappresentazione trinitaria al Sacro Monte di Ghiffa

Fra le tematiche di studio e valorizzazione del Sacro Monte di Ghiffa, un aspetto particolarmente significativo è rappresentato

dall'affresco cinquecentesco della SS. Trinità che si trova presso l'altare barocco all'interno del santuario da cui prende il nome.

L'iconografia della SS. Trinità si rifà alla visione di Abramo sotto la quercia di Mambre, in cui gli si presentarono tre angeli ai quali egli preparò un banchetto e dai quali ebbe l'annuncio della sua prodigiosa paternità.

I padri della Chiesa, nel commentare questo avvenimento, videro in questa triplice presenza e nell'atto di venerazione di Abramo che riconobbe il messaggio divino un'anticipazione dell'annuncio del mistero trinitario, commentando «tres vidit et unum adoravit».

Stimolati da questa analogia trinitaria, alcuni artisti rappresentarono, come nel caso di Ghiffa, la SS. Trinità mediante tre personaggi uguali e distinti, separati in identiche posizioni e azioni, evidenziandone la perfetta uguaglianza.

Peraltro, quasi a compensare e integrare la rappresentazione trinitaria, riducendola alla forma canonica, presso la cappella di Abramo è plasticamente proposta la visione del patriarca che adora Dio rappresentato dai tre Angeli.

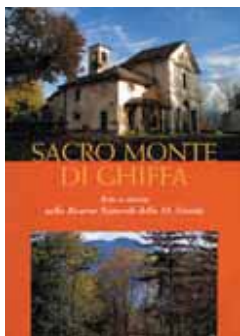
Claudio Silvestri

La fiera della SS. Trinità

Dal 1997 la fiera si svolge nel suggestivo scenario del Sacro Monte della SS. Trinità di Ghiffa recuperando una tradizione di incontro e di scambio radicata da quattro secoli nella memoria storica delle genti del luogo. Attorno al nucleo del Monte, focalizzato nell'immagine del Cristo Trinitario, raffigurato nell'affresco cinquecentesco all'interno del santuario, si sviluppò nei secoli un mistero legato al potere miracoloso che richiamava genti da ogni luogo: Attorno a esso si articolò un luogo in cui la devozione popolare era intensa e la stessa composizione architettonica consentiva il formarsi di spazi legati non solo alla fede, ma anche luogo di incontro, di ristoro e di popolari fiere e mercati. Con tale spirito viene oggi rilanciata questa antica tradizione.

Alle soglie del terzo millennio, la Riserva Naturale Speciale ha dato vita a una "vetrina mensile" – ogni terza domenica del mese, da giugno a settembre – di un gruppo qualificato (a invito e previa verifica qualitativa) di operatori che siano in grado di attrarre un pubblico di nicchia, interessato all'autentico recupero degli "antichi mestieri".





L'iniziativa trae una primaria motivazione dall'intento di far rivivere – seppur con peculiarità parzialmente differenti – le storiche “fiere” che si svolgevano periodicamente nei pressi dei Santuari e che hanno costituito la base del commercio a partire dal Medioevo; luoghi di scambio non solo di merci provenienti da paesi lontani ma anche di spettacolo, informazione e cultura.

La manifestazione, che ha conquistato l'affezionata partecipazione di oltre 10 000 visitatori l'anno, vede l'inserimento di momenti qualificati di intrattenimento programmati e pensati di volta in volta: rassegne teatrali ispirate a tematiche ambientali, manifestazioni musicali (musica tradizionale e folklore), giocolieri, forme di divinazione, presentazione di libri, ecc. in modo da offrire ai visitatori non solo il momento commerciale o dello scambio, ma anche intermezzi ludici e culturali.

Paolo Crosa Lenz

L'articolo di Paolo Crosa Lenz qui riportato è tratto da *Una Riserva Naturale per tutti - La fiera della SS. Trinità*, in *Sacro Monte di Ghiffa - Arte e storia nella Riserva Naturale della SS. Trinità*, Alberti, Verbania 2000, pp. 175-178.



La fiera della SS. Trinità: edizione del 2006

Anche l'estate del 2006 è stata animata, come di consueto, dalla tradizionale Fiera della SS. Trinità, che si svolge ogni terza domenica del mese, da giugno a settembre, con tematiche ed eventi sempre diversi e che festeggia quest'anno il decennale dell'istituzione.

Il 18 giugno la Fiera è stata inaugurata da una giornata dedicata allo sport e alla presentazione di associazioni e gruppi sportivi del territorio. Il tema era già stato proposto nel 2005 riscuotendo notevole interesse, anche se la giornata era stata penalizzata dal cattivo tempo che non aveva permesso di attuare gli spettacoli all'aperto.

Il 16 luglio è stato dedicato al tema “Libri e natura”, predisponendo stand delle pubblicazioni promosse dagli enti parco e di libri incentrati sui temi della natura e del territorio. È stato inoltre previsto il consueto spettacolo di intrattenimento per i bambini organizzato con il supporto della Provincia del Verbanio Cusio Ossola.

Il 20 agosto ha avuto luogo il tradizionale concerto offerto dalla Comunità montana Alto Verbano e una serie di eventi

dedicati al tema del fumetto: un tema insolito per il Sacro Monte, ma che già nel 2006 aveva attirato l'attenzione di adulti e bambini, grazie al percorso all'aperto con grandi sagome di personaggi dei fumetti ed i laboratori organizzati con la collaborazione dell'Associazione Carnevalspettacolo di Ghemme.

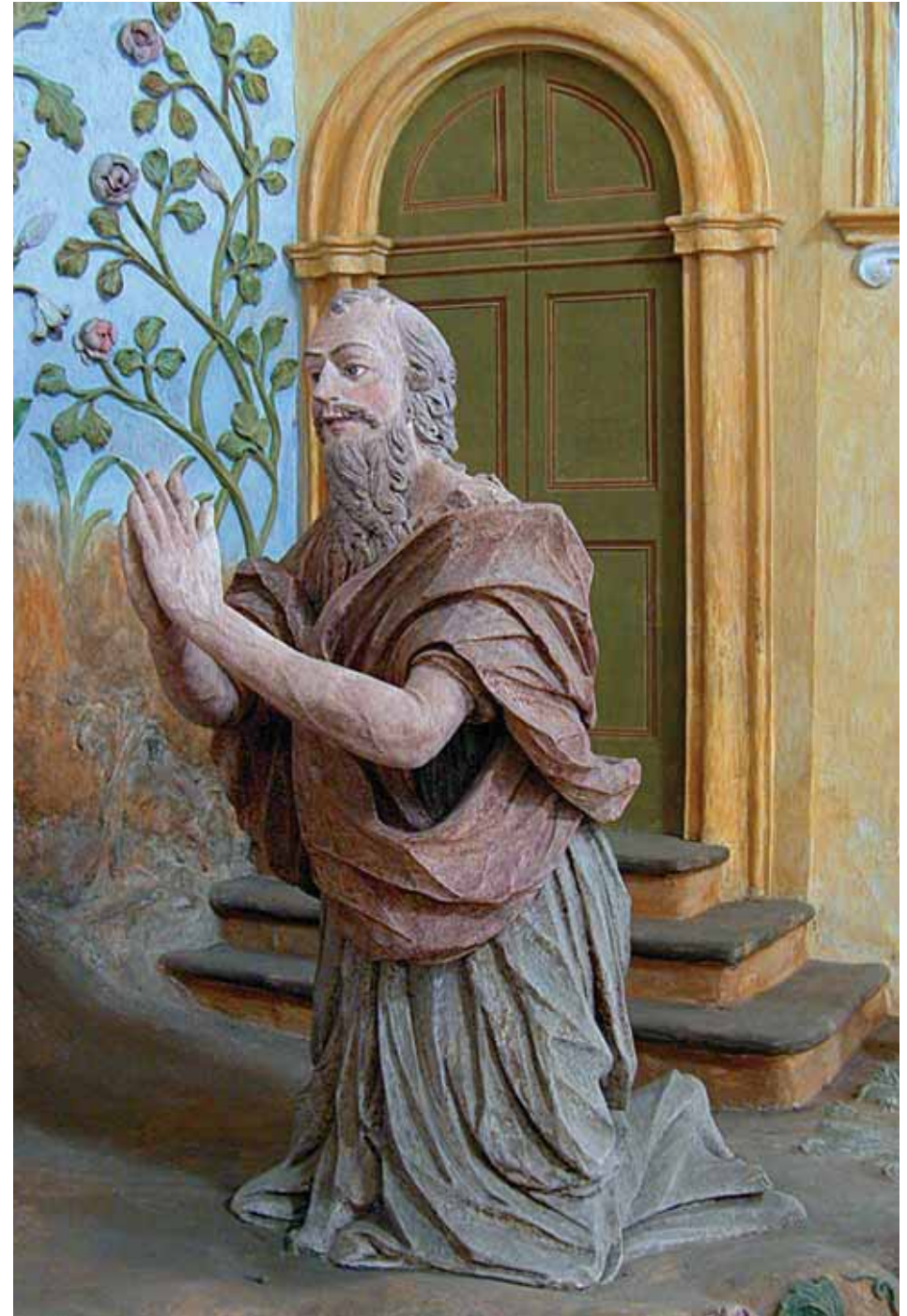
Infine domenica 17 settembre, a chiusura dell'edizione 2006 della Fiera della SS. Trinità, è stata organizzata una giornata dedicata a un'epoca storica del passato con personaggi in costume, spettacoli e iniziative a tema.

Anche nel 2007 è in corso di svolgimento la tradizionale fiera della SS. Trinità, la terza domenica di ogni mese da giugno a settembre.

Ufficio Promozione della Riserva

Testo redatto dall'Ente di gestione della Riserva Naturale Speciale del Sacro Monte di Ghiffa.





Oropa



L'istituzione della Riserva Naturale Speciale del Sacro Monte di Oropa, avvenuta con legge regionale n. 5 del 28 febbraio 2005, ha inserito il Sacro Monte all'interno del progetto regionale per la tutela, la conservazione, il restauro e la valorizzazione dei Sacri Monti del Piemonte.

L'istituzione della Riserva rappresenta una grande opportunità per la promozione del sito nell'ambito di iniziative coordinate che vedono protagonisti i Sacri Monti di Crea, Orta, Varallo, Ghiffa, Belmonte e Domodossola all'interno di un «paesaggio culturale territoriale» le cui peculiarità sono caratterizzate dal rapporto che si crea tra natura, arte e spiritualità.

L'impegno della Regione Piemonte in questa direzione, motivato dal recente inserimento del sito "Sacri Monti del Piemonte e della Lombardia" nella lista del patrimonio mondiale dell'Unesco, sottolinea l'eccezionale valore ambientale, storico e architettonico di un "paesaggio sacralizzato" che colloca la realtà biellese in un contesto di rilevanza europea.

L'azione di tutela che la Regione garantisce per la gestione dei Sacri Monti inseriti nel sistema delle aree protette pone i presupposti per sviluppare l'offerta turistica del santuario non solo nell'ambito culturale e religioso, ma anche naturalistico. L'istituzione della Riserva potrà incrementare le offerte ricreative del territorio, affiancando alle tradizionali norme di tutela gli strumenti che consentono di promuovere le risorse naturalistiche della Conca di Oropa che, con le sue ottocento specie floristiche, costituisce la suggestiva cornice ambientale e paesaggistica del Santuario e del Sacro Monte.

L'istituzione della Riserva si integra inoltre con il progetto di salvaguardia avviato dalla Regione Valle d'Aosta con l'istituzione della *Riserva Naturale Regionale del Monte Mars* avvenuta nel 1993, delineando la costituzione di un comprensorio alpino in cui potrà essere orientata una politica interregionale di conservazione e valorizzazione delle risorse ambientali e culturali locali: il sistema interesserà inoltre il contesto territoriale in cui si sviluppa la secolare processione che si svolge ogni cinque anni da Fontainemore a Oropa, rafforzando il legame storico e religioso che da secoli unisce le due vallate.

Scorcio di alcune cappelle.

Nell'insero fotografico alle pp. 220-227: cappella dello *Sposalizio della Vergine* (n. 6), sculture in terracotta di Giovanni d'Enrico e collaboratori (1633-1640) rimaneggiate da G. Pietro Auregio Termine all'inizio del XVIII secolo; dipinti murali di autore ignoto.

Tra le finalità della nuova Riserva, ci sono quelle di garantire i necessari interventi di ricostituzione degli habitat forestali, della flora e della fauna selvatiche e valorizzare la zootecnia e le attività agricole che utilizzano tecniche colturali a basso impatto ambientale. La continuità degli interventi di manutenzione e di valorizzazione del patrimonio artistico, architettonico e naturalistico della Riserva costituirà un'opportunità unica per la valorizzazione del territorio biellese, assicurandone, attraverso un utilizzo ecosostenibile delle risorse, la trasmissione alle generazioni future.

Restauro conservativo all'interno della basilica antica e messa a norma degli impianti

Il progetto di restauro degli interni della basilica antica ha avuto come scopo la riscoperta dell'impianto originale e la riproposizione delle caratteristiche architettoniche proprie dell'epoca di costruzione (XVII secolo) del manufatto storico.

La basilica antica presentava sia sulle pareti sia sulle volte un intonaco cementizio con tinta acrilica di colore nocciola risalente probabilmente alla metà del Novecento. La tinta acrilica, per la sua compattezza, rendeva le superfici prive di movimento e inoltre per le sue caratteristiche plastiche non permetteva la traspirabilità della muratura, creando quindi distacchi e macchie di muffa dell'intonaco interno. Per avvalorare ciò che visibilmente si apprendeva sono stati condotti, da ditta specializzata nel settore, saggi stratigrafici e analisi chimiche, sia sulle pareti sia sulla volta, che hanno dimostrato ciò che si supponeva (si rimanda all'esito dei saggi stratigrafici e delle analisi chimiche allegate di seguito). Si è ritenuto quindi essenziale la rimozione della tinta acrilica e del suo supporto cementizio e la riproposizione di tinte a calce, naturali, che permettono la traspirabilità delle murature.

Pulitura delle superfici

Successivamente al lavoro di allestimento del cantiere (che ha impegnato circa ventun giorni) si è dato inizio alla lavorazione di rimozione dell'intonaco cementizio e della tinta acrilica. Per velocizzare ed economizzare tale intervento, è stato utilizzato su tutte le superfici della basilica (1600 mq), con esclusione della volta della navata centrale, un nuovo metodo ormai collaudato sui manufatti storici, approvato dalle Soprintendenze



La volta della basilica antica prima dell'intervento.



La volta della basilica antica durante i lavori di restauro.

competenti hanno osservato preventivamente in un fabbricato del complesso della Venaria Reale a Torino.

Tale metodo denominato Jos-Sart è un macchinario che sfrutta il principio "aeroabrasivo". Un restauratore specializzato quindi, con l'ausilio di un compressore stradale, inietta sulla superficie da trattare una miscela pulitrice composta di acqua, aria e inerte con una pressione controllata (0,1-1 bar); grazie a uno speciale ugello tale sistema crea un vortice rotativo con alto potere di pulitura, senza però provocare fori o abrasioni

L'affiorare della decorazione sulla volta della navata centrale.



indesiderate. Sfruttando la capacità del sistema Jos di dosare il potere abrasivo, si è deciso di arrestare la rimozione dell'intonaco al primo strato di supporto a calce ritrovato. Questo poiché l'intervento di restauro aveva come scopo quello di riapplicare su tutte le superfici la tinta a calce che, per le sue caratteristiche chimiche, necessita di un supporto naturale.

Ritrovamento della decorazione ottocentesca

La rimozione dell'intonaco di cemento e della tinta acrilica ha messo in luce su uno spicchio di una volta a crociera della navata laterale sinistra (lato nord) una decorazione ottocentesca con bordi e fasce di colore albicocca e con figure monocromatiche color seppia.

Descialbo meccanico della volta della navata centrale

I saggi stratigrafici condotti sulla volta della navata centrale presentavano una colorazione di base colore azzurro cielo completamente differente dalle altre ritrovate e pertanto si è deciso estendere il campione a un'intera lunetta. Il saggio, realizzato unicamente con l'ausilio del bisturi e della martellina, ha mostrato ciò che era celato da centinaia di anni e cioè una decorazione con motivi floreali giallo-ocra sugli spigoli delle unghie su campo di colore azzurro intenso. Tale decorazione risale



probabilmente al periodo di costruzione della basilica ed è oggetto di studi da parte degli storici locali. Il ritrovamento della decorazione policroma a "mezzosecco" con lumeggiature oro zecchino ha impedito l'applicazione del metodo Jos-Sart sulla superficie della volta della navata centrale, che pertanto è stata descialbata meccanicamente con l'ausilio del bisturi e della martellina da personale specializzato nel settore.

La superficie ritrovata, che attualmente appare in parte evanescente a livello del film pittorico, è stata consolidata con silicato di etile diluito al 40%. L'applicazione di questo materiale naturale permette la riadesione corticale (superficiale) e impedisce un ulteriore degrado, mentre il restauro e la reintegrazione pittorica sono avvenuti in un secondo lotto di interventi che si è svolto nei primi mesi del 2006.

Ritrovamento delle finestre circolari della navata centrale

Le operazioni di spicconatura e pulitura dell'intonaco hanno fatto riemergere tre antiche finestre circolari collocate sopra il cornicione della navata centrale, sul lato sud. Gli oculi, tamponati in epoca recente con mattoni forati e successivamente intonacati e tinteggiati, presentavano ancora il telaio fisso, quello mobile e la grata di protezione in ferro. Pertanto le operazioni di restauro si sono limitate alla rimozione delle tampona-

Durante i lavori sono riemerse le antiche finestre circolari tamponate.

Nella pagina
a fianco, interno
della basilica antica.

ture, alla pulitura con spazzole di saggina e successiva smaltatura con colore ferro-micaceo delle parti metalliche e all'inserimento di un vetro opalino con retrostante illuminazione, atto a ridare l'antica sensazione di luminosità dall'esterno.

Operazioni finali del restauro

Il primo lotto di intervento, che si è svolto in soli cinque mesi, si è concluso con l'applicazione della velatura a calce su tutte le superfici a eccezione delle zone decorate. Dopo l'esito dei saggi stratigrafici e in accordo con l'Amministrazione, è stato scelto il colore grigio-azzurro, atto a riprodurre i colori originali del periodo di costruzione della basilica, di due toni più scuri per le pareti e meno intenso invece per le volte delle navate e delle cappelle laterali. Le cornici e i cornicioni sono stati trattati sempre con tinte a calce ma con colori neutri di tonalità bianco/grigio, per far risaltare la loro funzione di marcapiano.

Dopo una sospensione delle lavorazioni di circa quattro mesi, per permettere il normale svolgimento delle funzioni liturgiche durante il periodo estivo, il cantiere è ripreso con il II lotto comprendente il completamento della reintegrazione pittorica degli affreschi seicenteschi della volta della navata centrale e dell'unica decorazione ottocentesca ritrovata e lasciata a testimonianza di un'epoca storica. L'intervento pittorico, in questo caso, ha previsto la riequilibratura dei lacerti e delle lacune, la quale è stata eseguita con acquerelli da restauro. Le picchettature presenti, come normalmente riconosciuto dalle Soprintendenze, non sono state oggetto di ripristino di materia e pigmento, ma documentano l'*excursus vitae* dell'opera, salvo puntuali ripristini ove l'economia del risultato ha giustificato la stuccatura e l'integrazione cromatica.

Stefania Moretti, Stefano Aimone Prina

Progetto per la rifunionalizzazione del sagrato settecentesco e per la realizzazione di nuova area camper

L'idea progettuale nasce da una duplice necessità: da un lato riqualificare l'area del piazzale settecentesco e dall'altro creare uno spazio adeguato a ospitare i numerosi camper che affollano l'area del santuario antistante la basilica nuova.



Vista del cortile settecentesco prima dei lavori.



Il cantiere si è sviluppato in due aree ben distinte all'interno della proprietà del santuario di Oropa: nel primo cortile inferiore di epoca settecentesca e in prossimità del parcheggio Busancano e della vecchia stazione della funivia.

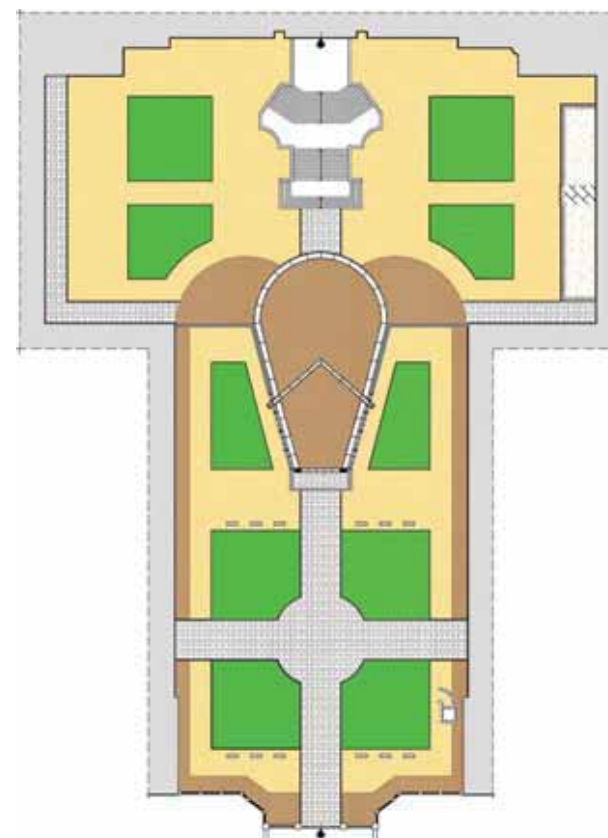
1. Sagrato settecentesco

Il cortile settecentesco si trova immediatamente al di là del cancello di ingresso al santuario. Si tratta di un cortile racchiuso tra gli imponenti corpi dei fabbricati costruiti durante il XVIII secolo al fine di ottenere nuovi rifugi e quindi maggiore ospitalità per i sempre più numerosi pellegrini che raggiungevano il santuario. Il progetto di rifacimento della pavimentazione del cortile prevede la realizzazione di:

- un camminamento centrale con un attraversamento perpendicolare a formare una croce greca, di larghezza 6 metri, realizzato in lastre di pietra verde Oropa;
- due marciapiedi laterali che costeggiano i fabbricati realizzati in acciottolato;
- sei grandi aiuole simmetriche rispetto al camminamento centrale;
- una rampa centrale con pavimentazione in acciottolato e nuova ringhiera con logo di Oropa (stella a sei punte);
- una nuova pavimentazione nella parte superiore del corti-



Rappresentazione virtuale del cortile a fine lavori. Sotto, disegno di progetto.



le con prosecuzione del camminamento in lastre di pietra di larghezza 6 metri fino allo scalone juvarriano;

- quattro grosse aiuole rettangolari simmetriche rispetto al camminamento centrale;
- la restante parte della pavimentazione sarà realizzata in terra naturale rullata e compattata con sovrastante ghiaia.

Si è posta particolare attenzione al sistema di raccolta delle acque meteoriche. E pertanto si è mantenuto l'antico cunicolo in mattoni come sistema di canalizzazione principale nel quale sono state fatte convogliare le nuove tubazioni.

2. Area per sosta camper

La zona oggetto di intervento è localizzata in prossimità del parcheggio Busancano e della vecchia stazione della funivia, cioè a ovest rispetto alla basilica nuova. L'area è sostanzialmente composta da tre zone ben distinte:

- la vecchia stazione della funivia, manufatto abbandonato e fatiscente che è stato oggetto di demolizione;
- il relativo parcheggio e l'area adiacente alla vecchia stazione, caratterizzato da una superficie pianeggiante dove è stato realizzato il nuovo blocco servizi igienici (fabbricato in pietra e legno secondo la tradizione del luogo);
- la zona boschiva che è stata oggetto di splateamenti e scavi atti a realizzare la nuova area camper costituita da due terrazamenti con pavimentazione in blocchi simil pietra e con muri di sostegno in pietra a secco di basso impatto ambientale. I due terrazamenti ospitano circa trenta camper e gli stalli sono dotati di predisposizione per corrente elettrica e illuminazione pubblica.

Stefania Moretti, Marcello Mazzia Piciot

Iniziative culturali

Borsa dei Percorsi Devozionali e Culturali L'anima dei Luoghi, l'Anima nei luoghi 23-26 giugno 2005

Il riconoscimento del sito "Sacri Monti del Piemonte e della Lombardia" nella lista del patrimonio mondiale dell'Unesco

impegna le amministrazioni interessate a una gestione attenta e consapevole dei valori e dei caratteri che ne garantiscono integrità, autenticità e originalità.

Si è così posto con urgenza l'avvio di una riflessione in termini operativi su come e quanto sia possibile trasformare le realtà devozionali piemontesi e nazionali in luoghi di riferimento e di visita non solo per i fedeli, a cui già sono noti, bensì aperti a tutti coloro che siano oggi desiderosi di intraprendere, attraverso lo strumento più antico e più efficace del viaggio, la scoperta dei luoghi della fede e della spiritualità.

La *Borsa dei Percorsi Devozionali e Culturali - L'anima dei Luoghi, l'Anima nei luoghi*, la cui prima edizione si è svolta presso il santuario e Sacro Monte di Oropa da giovedì 23 a domenica 26 giugno 2005, si propone di diventare un punto di riferimento biennale per tutti gli operatori interessati a questo particolare ambito dell'attività turistica, che muove ogni anno milioni di persone dirette verso siti celebri e meno celebri sparsi in tutto il mondo e incontra motivazioni allargate dalla fede profonda al più semplice desiderio di unire momenti di serenità interiore a occasioni di approfondimento culturale.

La prima edizione della Borsa, organizzata da Regione Piemonte – Settore Promozione Turistica e Settore Pianificazione Aree Protette, ATL del Biellese – Agenzia Turistica Locale e Santuario di Oropa, in collaborazione con Provincia e Comune di Biella, Comune di Varallo e altri enti, si è svolta sotto l'alto patronato del Presidente della Repubblica e ha beneficiato dei patrocini di Ministero per i Beni e le Attività Culturali, ENIT (Ente nazionale per il turismo) e TCI (Touring club italiano).

Il programma si è svolto tra numerose iniziative: la presentazione del volume *I Luoghi del Sacro. Guida ai Siti Devozionali e Culturali in Piemonte*, un *educational* per buyers ed espositori istituzionali e un concerto di musica barocca presso la chiesa di Santa Maria delle Grazie a Varallo Sesia; un importante *workshop* di incontro domanda/offerta ambientato nella monumentale galleria Sant'Eusebio del santuario di Oropa; infine la presentazione del documentario ufficiale sul santuario di Oropa. Da giovedì a domenica nei portici del santuario di Oropa è stata inoltre sempre visitabile una Fiera Espositori dedicata al tema. La Borsa di Oropa si è svolta in contemporanea con la sacra rappresentazione *Passione di Sordevolo*, esempio particolarmente significativo del rilievo religioso, storico,



sociale, artistico che possono assumere i percorsi di riscoperta delle manifestazioni della devozione popolare.

Più di 150 *tour operator* italiani, 43 *buyers* provenienti da 17 Paesi nel mondo, 46 enti espositori e un pubblico di circa 4000 presenze in quattro giorni costituiscono la testimonianza della potenzialità che questi luoghi hanno nel nuovo mercato del turismo. I dati del mercato turistico italiano confermano infatti da un lato la difficoltà di alcuni prodotti turistici del nostro paese, ma dall'altro la crescita del turismo culturale e di quello legato ai piccoli borghi.

Le quattro giornate di Oropa hanno consentito di accendere i riflettori sulle bellezze del Piemonte, sulla sua capacità di porsi quale meta privilegiata per un turismo attento a coniugare la spiritualità con le possibilità offerte dalle straordinarie valenze artistiche e naturalistiche della nostra Regione. Gli antichi chiostri del santuario di Oropa e le splendide ambientazioni dei Sacri Monti hanno quindi contribuito a confermare il Piemonte quale proposta di eccellenza per il turismo devozionale, culturale, storico-artistico. Enti turistici, Province e Regioni italiane, *tour operator* e *buyers* giunti da paesi anche molto lontani come il Giappone, la Russia o gli Stati Uniti hanno posto le basi per un fecondo scambio che dovrà continuare negli anni a venire. L'appuntamento con l'edizione 2007 della *Borsa dei Percorsi Devozionali e Culturali* intende consolidare il ruolo del sistema-Piemonte nella gestione e valorizzazione delle enormi potenzialità evidenziate nell'ambito di questo nuovo mercato del turismo.

Soddisfazione per la riuscita dell'iniziativa è stata espressa dall'assessore regionale al Turismo, Giuliana Manica. «Il santuario e Sacro Monte di Oropa e il Biellese con questa prima edizione della "Borsa" si sono candidati a divenire un fondamentale punto di riferimento per gli operatori nazionali e internazionali del turismo religioso, e non solo. Credo, infatti, che non sia troppo ambizioso pensare di rivolgersi a qualsiasi tipologia di turista proponendo un'offerta varia, attraverso dei pacchetti che sappiano legare i Sacri Monti e i siti devozionali al resto del territorio».

«Questa collaborazione – ha dichiarato l'assessore al turismo della Provincia di Biella, Giuseppe Graziola – tra Regione Piemonte, Provincia di Biella, ATL del Biellese e santuario di Oropa segna un modo nuovo di promuovere il turismo. Lo abbiamo detto presentando la campagna provinciale per il

rilancio del settore: c'è bisogno di partecipazione da parte dei cittadini e di sinergia da parte delle istituzioni. E, naturalmente, di eventi di grande richiamo. Infatti, abbiamo coinvolto anche l'Associazione dei Comuni italiani sulla via Francigena ospitandone l'assemblea annuale proprio durante la "Borsa".

La positiva esperienza della *Borsa dei Percorsi Devozionali e Culturali* vede questa iniziativa, nelle intenzioni della Regione, riproposta ogni due anni: il secondo appuntamento ha avuto luogo nel periodo tra il 21 e il 24 giugno 2007.









Orta

Iniziative culturali

Peregrinatio: a piedi dal Sacro Monte di Orta al Sacro Monte di Varallo

«... perché il vero significato del cammino non perda mai il suo valore... Situati in due vallate contigue il Sacro Monte di Orta e il Sacro Monte di Varallo sono da secoli meta di pellegrinaggi da parte dei fedeli provenienti da comunità distanti anche decine di chilometri; alcuni dei quali sono diventati delle consuetudini e si ripetono oramai da anni...»

Tra le più antiche vi era il pellegrinaggio che partiva da Orta per giungere al Sacro Monte di Varallo; lo troviamo descritto nel diario del notaio Olina, che narra dettagliatamente il pellegrinaggio del 1547 e l'incontro con i frati francescani di Varallo. Partecipavano a questo pellegrinaggio quasi tutti gli Ortesi che utilizzavano questo momento devozionale anche come opportunità di scambio; partivano infatti con molti prodotti locali che venivano barattati con prodotti di Varallo e della Valsesia.

La consuetudine di questo pellegrinaggio si interruppe nel 1939 e i fedeli che desideravano raggiungere il Sacro Monte di Varallo lo facevano in modo autonomo servendosi ormai dell'automobile, ma grazie all'iniziativa congiunta delle Riserve Naturali Speciali del Sacro Monte di Orta, e del Sacro Monte di Varallo, della Comunità Montana Cusio - Mottarone, del CAI di Varallo, del Comune di Civiasco, nell'anno 1999 questa itineranza devozionale è stata ripresa con il nome di Peregrinatio e da quel momento si è svolta tutti gli anni, il primo sabato del mese di giugno. Ripercorrendo i sentieri e le mulattiere che formavano la più importante via di comunicazione tra il Cusio e la Valsesia, il percorso, lungo una ventina di chilometri, attraversa boschi di faggi e castagni, luoghi ricchi di testimonianze storiche e religiose ben conservate. Sono i sentieri spesso percorsi da san Carlo Borromeo: il ricordo del suo passaggio è affidato alla targa posta nei pressi di una roccia piatta e levigata che la tradizione indica come il luogo in cui il cardinale era solito riposare. Oltre alle testimonianze storiche e religiose che si incontrano lungo il percorso, la Peregrinatio è



Cappella di *San Francesco che invia i primi discepoli a predicare* (n. 6).
Nell'insero fotografico alle pp. 236-245: cappella della *Nascita di san Francesco* (n. 1),
sculture in terracotta di Cristoforo Prestinari (1604-1607 ca.);
dipinti murali di Giacomo Filippo Monti (1612-1615 ca.).

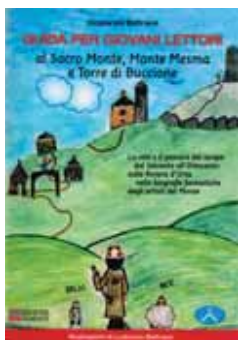


caratterizzata da alcuni momenti che aiutano a rivivere l'atmosfera degli antichi pellegrinaggi.

Alla partenza, prima della benedizione dei partecipanti, viene distribuito il Pane del Pellegrino, simbolo, come un tempo, di sostentamento per l'intera giornata, poi si effettua la discesa a Orta, l'attraversamento del lago sugli storici battellini e infine, lungo la salita verso il passo della Colma, brevi momenti di riflessione invitano alla meditazione.

Nell'ultimo tratto del percorso i pellegrini procedono intonando canti folkloristici e religiosi e dopo la Santa Messa celebrata nella basilica di Varallo, si procede alla premiazione dei partecipanti con caratteristici attestati di partecipazione.

Una giornata diversa dall'ormai veloce *routine* quotidiana, in cui il procedere con passo tranquillo e costante ci riporta a momenti lontani e dove il senso religioso, la fatica e l'allegria di tutti si fondono e rendono la Peregrinatio un'esperienza davvero unica.



COSTANZA BELTRAMI, *Guida per giovani lettori al Sacro Monte, Monte Mesma e Torre di Buccione*, illustrazioni di Ludovica Beltrami

Corredate da immagini fotografiche e da illustrazioni di Ludovica Beltrami

La guida si articola in una prima parte che raccoglie testi esplicativi relativi al percorso del Sacro Monte e alle sue cappelle, cui seguono giochi e quiz per verificare la conoscenza dei luoghi. Una seconda parte della trattazione dedicata al Sacro Monte raccoglie una serie di biografie fantastiche dei grandi artisti che sono stati attivi nell'edificazione del complesso sacro. Chiudono la guida i capitoli dedicati rispettivamente al Monte Mesma e alla Torre di Buccione. Il testo è stato curato da Costanza Beltrami che, con la freschezza dei suoi tredici anni, unita a curiosità, attenzione e passione ha studiato e raccontato le tre "Terre Alte" del lago d'Orta.

Traiamo alcune osservazioni dall'introduzione del libro, in cui la giovane autrice spiega i criteri che l'hanno guidata nel lavoro: «Nell'organizzare questo lavoro ho cercato di mettere in evidenza il punto di vista da cui veniva osservata l'opera da parte degli uomini e delle donne del Seicento e Settecento, chiaramente molto diverso da quello di oggi. In primo luogo va ricor-

dato che il Sacro Monte era meta di pellegrinaggio e non di semplice turismo, perché i visitatori di allora avevano una predisposizione spirituale a meravigliarsi e una fede che non aveva dubbi.

La semplicità d'animo, la disponibilità ad accettare quali riproposizioni fedeli di avvenimenti storici certamente accaduti gli episodi narrati nelle cappelle ne rendevano la visita un'esperienza ben differente da quella di chi lo vede oggi, animato da un interesse turistico o artistico.

Per questi motivi si è scelto di non limitarsi a una descrizione del monte: attraverso diversi racconti ho cercato di attribuire una reale identità alle statue o ai personaggi degli affreschi e di ricreare l'atmosfera, il modo di vivere e di pensare dei nostri progenitori seicenteschi.

Il secondo grande problema che mi sono posta durante la stesura del lavoro ha riguardato l'interrogativo su che cosa potessero fare le statue di notte.

[...] Seri e credibili testimoni hanno infatti riportato di avere visto, all'imbrunire, alcune statue, che non si aspettavano di essere viste, già in movimento. Potrebbe darsi quindi che una volta che i custodi abbiano chiuso le porte delle cappelle le statue si animino e inizino a stiracchiarsi...»

Uomini illustri del Sacro Monte di Orta

Il Sacro Monte di Orta ha vissuto l'anno 2006 con ricchezza di centenari e anniversari:

- ottavo centenario dell'inizio della conversione di san Francesco (1206-2006);
- primo centenario dell'incoronazione della Madre del Redentore (1906-2006);
- 450 anni dalla nascita di padre Cleto da Castelletto Ticino (1556-2006);
- 200 anni dalla morte di Gerolamo Gemelli (1806-2006);
- 100 anni dalla morte del canonico Giuseppe Poli (1906-2006).

Sabato 4 novembre, al Monte, con solenne celebrazione, nella chiesa dei Santi Nicolao e Francesco si è fatta memoria di tre illustri benefattori:

- un umile frate cappuccino, padre Cleto da Castelletto Ticino;
- un «simpaticissimo» ortese, il nobiluomo Gerolamo Gemelli;

– un «edificante e volitivo» canonico, don Giuseppe Poli.

Con questo intervento si intende presentare, pur in modo sintetico, tre schede dati per far conoscere, tra i tanti, tre illustri benefattori, che seppur in modo diverso, hanno lasciato una significativa impronta nella realizzazione del Sacro Monte di Orta.



Padre Cleto da Castelletto Ticino (1556-1619)

Ideatore-architetto della fabbrica del Sacro Monte di Orta

Le fonti principali dalle quali ricaviamo dati anagrafici e attività del nostro «Padre Ingegnero», sono il necrologio della Provincia Cappuccina di Milano, e la cronaca della stessa, tramandata da padre Salvatore da Rivolta e scritta negli anni 1618-1624. Dal necrologio:

L'anno poi del 1619 passò al Signore nel luogo di Cerro (Maggiore) alli XI di Febbraio il Padre fra Cleto da Castelletto predicatore, Inventore et Promotore delle cappelle della vita del N. Padre S. Francesco fabbricate nel monte di Orta vicino al nostro convento, con l'ajuto del signor Abbate Canobbio alla fabbrica delle quali fu dato principio l'anno 1591 havendo fatto il disegno di esse et del monastero il sudetto padre Cleto, et è stato quasi sempre Fabbricatore et Ingegnere della Provincia, zelante della santa Povertà e Padre humile et divoto, benigno e pacifico, di etade 63 anni et 43 di religione.



I Padri fabbricieri di una provincia francescana cappuccina, in quegli anni erano quattro, e venivano scelti dal padre provinciale per sovrintendere alla costruzione dei complessi conventuali; dalle varie fonti sappiamo che i padri fabbricieri spesso erano anche progettisti.

Dai dati in nostro possesso possiamo affermare che padre Cleto è nato a Castelletto Ticino nel 1556, ma non conosciamo né il nome di Battesimo né il cognome, in quanto i francescani entrando nell'ordine, cambiavano il nome e sostituivano il cognome con il luogo di nascita; consacrò con i voti la sua vita al Signore, nel 1576, a 20 anni di età e dopo 43 anni di vita religiosa, a 63 anni, lasciò questa terra per il cielo.

Come fabbricere collaborò per la fabbrica di molti complessi conventuali e per l'edificazione di diverse chiese cappuccine e non. Il primo progetto datato che noi conosciamo è quello del 1585 per la fabbrica del complesso conventuale e della chiesa di Romagnano Sesia; seguono: il convento di Varano Brianza (1590), della Concezione di Milano (1591), di Faido (1600), di Locarno (1602), di Ivrea (1605) e di Pallanza (1618).

In Diocesi di Novara, venne chiamato dal vescovo Bascapè a occuparsi delle chiese di: Quarona (1599), Fara Novarese (1600), Santa Maria della Gelata di Soriso (1602), Madonna del Popolo di Omegna (1602), Santa Cristina a Borgomanero (1613) e Santa Maria di Varallo Pombia.

Il venerabile Carlo Maria Bascapè, barnabita e vescovo di Novara dal 1593, conte e principe di Orta, già collaboratore di san Carlo Borromeo e suo fedele continuatore nell'opera della Riforma Cattolica, si interessò dei Sacri Monti di Varallo e di Orta. Per il nostro Sacro Monte, dove il Bascapè volle e finanziò la cappella III *Francesco che rinuncia ai beni di questo mondo*, nella quale si fece effigiare nel vescovo di Assisi, scelse come architetto e coordinatore della Fabbrica padre Cleto. Il cappuccino, che fu richiesto più volte dal vescovo di Novara ai superiori della provincia di Milano, era già presente al Monte nel 1590 per la posa della prima pietra del convento, certamente in quanto fabbricere della provincia milanese.

Negli anni 1591 e 1616 attuò il progetto e seguì la costruzione delle prime cappelle: il 27 ottobre 1591 ebbe luogo la posa della prima pietra per la realizzazione delle tre cappelle canobiane, attuali XVIII, XIX, XX.

La fiducia e la stima del Bascapè per padre Cleto, continuò anche col successore, il cardinale Ferdinando Taverna, come risulta dagli atti delle visite pastorali.

Padre Cleto, durante tutta la sua vita, non solo si attenne come architetto ai dettami della chiesa post-tridentina, ma condusse vita santa sino alla pia morte.

Nell'anno 2006, la comunità francescana ha promosso una tre giorni di studi (Castelletto Ticino - Orta, 2-4 giugno) per meglio conoscere padre Cleto, tra i migliori architetti novaresi del secolo XVII.

Nobile ortese Gerolamo Gemelli (1727-1806)

Fabbricere e benefattore della Fabbrica del Sacro Monte di Orta

Con lo pseudonimo di Didimo Patriofilo, questo «simpaticissimo» ortese ci ha lasciato una delle più interessanti guide del Sacro Monte *Il Sacro Monte d'Orta insegnato da Didimo Patriofilo* (1770). L'opera, uscita in otto edizioni, ultima quella di Varallo del 1886 – nell'archivio del convento se ne conservano alcune –, dopo oltre duecento anni, “regge la critica”.

Il testo originale, nel 2003, è stato donato alla biblioteca della Riserva del Sacro Monte, dalla nobildonna Maria Luigia Gemelli, amatissima sposa del fu Giovanni Gemelli, che molto si adoperò, come l'antenato Gerolamo, per il bene e la conservazione del monumento. La nobile famiglia Gemelli dal secolo XIV è sempre stata attiva e presente nella storia di Orta e nelle sue istituzioni, beneficò vari enti e fu saggia nell'amministrare i beni della comunità. Girolamo Gemelli fu sposo di Rosa Manzoni, zia paterna di Alessandro Manzoni, autore dell'immortale romanzo *I promessi sposi*, che fu sepolta nel cimitero al Sacro Monte, dove ancora è possibile vedere la lastra tombale che attende di essere collocata, dopo il restauro, in un luogo dignitoso e visibile: si è in attesa che la Soprintendenza indichi il luogo prescelto. Del Sacro Monte, il «Simpatico Ortese» fu fabbricere e molto probabilmente si deve attribuire a lui l'idea della costruzione della cappella Nuova o del Cantico delle Creature. Causa leggi eversive, la cappella non fu mai compiuta e negli anni 1980-1982 venne restaurata. Dopo alcuni lavori di messa a norma, come richiesto dalle attuali leggi, la cappella verrà riaperta al pubblico che, dalla balconata, potrà godere il bellissimo panorama delle colline che incoronano il lago. Lo spazio interno, su tre piani, verrà nuovamente adibito a spazio espositivo e sarà disponibile per incontri didattici. L'«incompiuta», forse non per caso, richiama significativamente il pellegrino e il turista, a quanto san Francesco, prima della morte, disse ai suoi frati: «Io ho fatto la mia parte, Dio vi insegna la vostra». Il nobile Gerolamo Gemelli, fabbricere e benefattore del Monte, che morì tra le braccia della Chiesa cattolica, rimane figura esemplare per tutti coloro che amano e fruiscono il Monte e ci sprona a ben operare, per conservare alle generazioni future questo patrimonio dell'Umanità.

Canonico Giuseppe Poli (1825-1906)

Generoso benefattore del Monte

Don Mario Perotti, presentando la ricerca fatta da Fiorella Mattioli Carcano e da Valerio Cirio *Il Canonico Giuseppe Poli e l'oratorio di San Rocco in Orta San Giulio* (2006), voluta da Angelo Poli, discendente del nostro canonico, riferisce che don Giuseppe Poli fu «un onesto servitore della chiesa Novarese». Nato a Orta nel 1825 – la famiglia proveniva da Lodi –, fu illustre, dotto, pio e generoso ecclesiastico; beneficiario della cappellania dei Santi Filippo e Giacomo nella parrocchiale di Orta

(1845), prefetto del collegio Gallarini di Novara, divenuto poi prefetto del collegio Mellerio di Domodossola, elogiato come «buonissimo ed edificante» dal Vescovo Gentile, fu chiamato a insegnare nel seminario dell'isola di San Giulio e dallo stesso Gentile fu ordinato sacerdote all'isola nel 1851. Durante la sua vita sacerdotale, ricoprì molti incarichi di responsabilità e prestigio e chiuse il suo servizio alla chiesa di Dio, in una semplice camera del seminario in Novara, il 14 giugno 1906, festa del Corpus Domini, mentre ricopriva la carica di canonico preposito del Capitolo della cattedrale. Tra i molti atti della sua generosità, è doveroso ricordare il dono dell'organo per la chiesa dei Santi Nicolao e Francesco, che ancora oggi solennizza le varie celebrazioni del santuario:



Progetto di un organo nuovo Espressivo di Tasti n. 58 da Do Grave a La Acuto

[...]

Descrizione dei registri:

1. Principale di 8 Piedi	Canne 58
2. Dulciana di 8 Piedi a gamba	Canne 58
3. Bordoncino di 4 Piedi	Canne 58
4. Voce Flebile dal Secondo Do	Canne 46
5. Corno Inglese di 8 Piedi	Canne 58
6. Ottava da 4 Piedi	Canne 58
7. DecimaQuinta di Timbro Dolcissimo	Canne 58
8. Ripieno di 4 File	Canne 232
9. Tremolo	
Nella pedaliera	
10. Contrabbasso di 16 piedi	Canne 29
[...]	

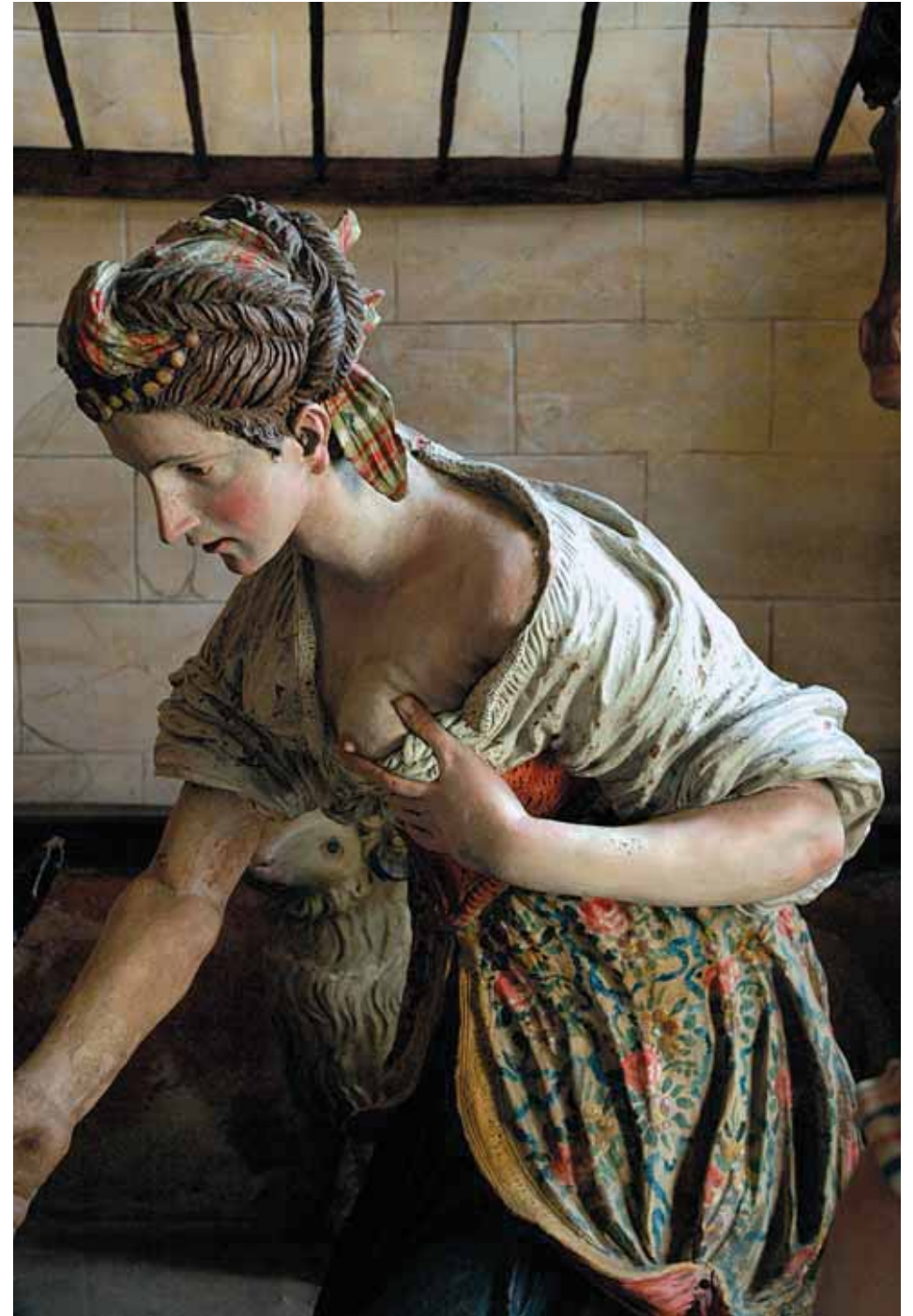
£ 2000 per tutto il lavoro secondo il progetto presentato più la cassa che resta a carico Signor Carlo Scolari, che accetta. Si scambieranno le firme entro dicembre [1901].- Pagamento £ 1500 dopo il collaudo £ 500 dopo tre anni di garanzia

Questo progetto, presentato dal Signor Carlo Scolari da Bolzano per la costruzione di un organo nella Chiesa di San Nicolao sul Sacro Monte di Orta viene accettato dal Rev.mo Can. Poli alle seguenti condizioni: [...] Questa privata convenzione, con tutte le condizioni viene accettata dalle due parti contraenti, che qui si sottoscrivono. – Novara 24 Dicembre 1901. Scolari Carlo
C.co Giuseppe Poli

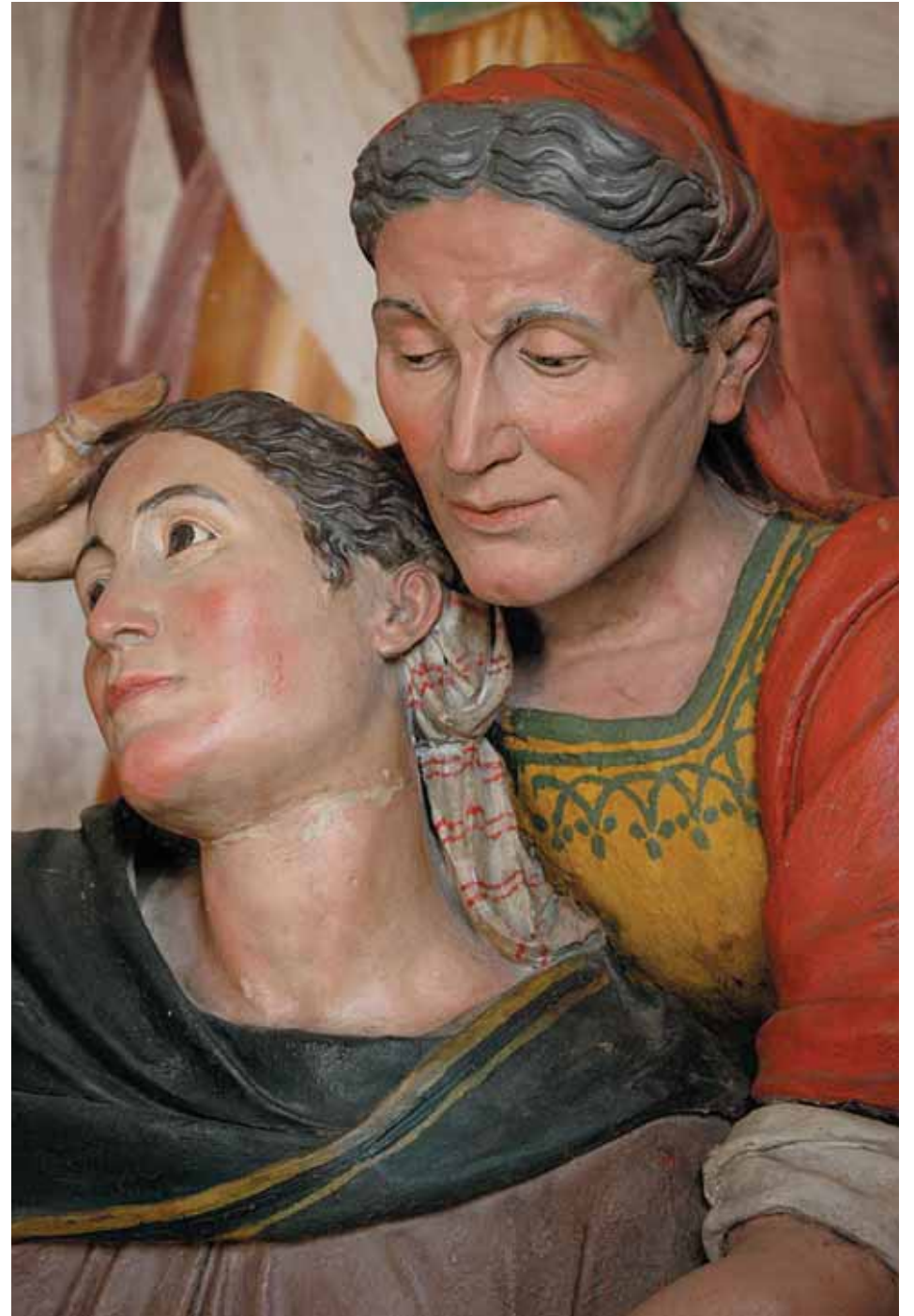
Padre Angelo Manzini

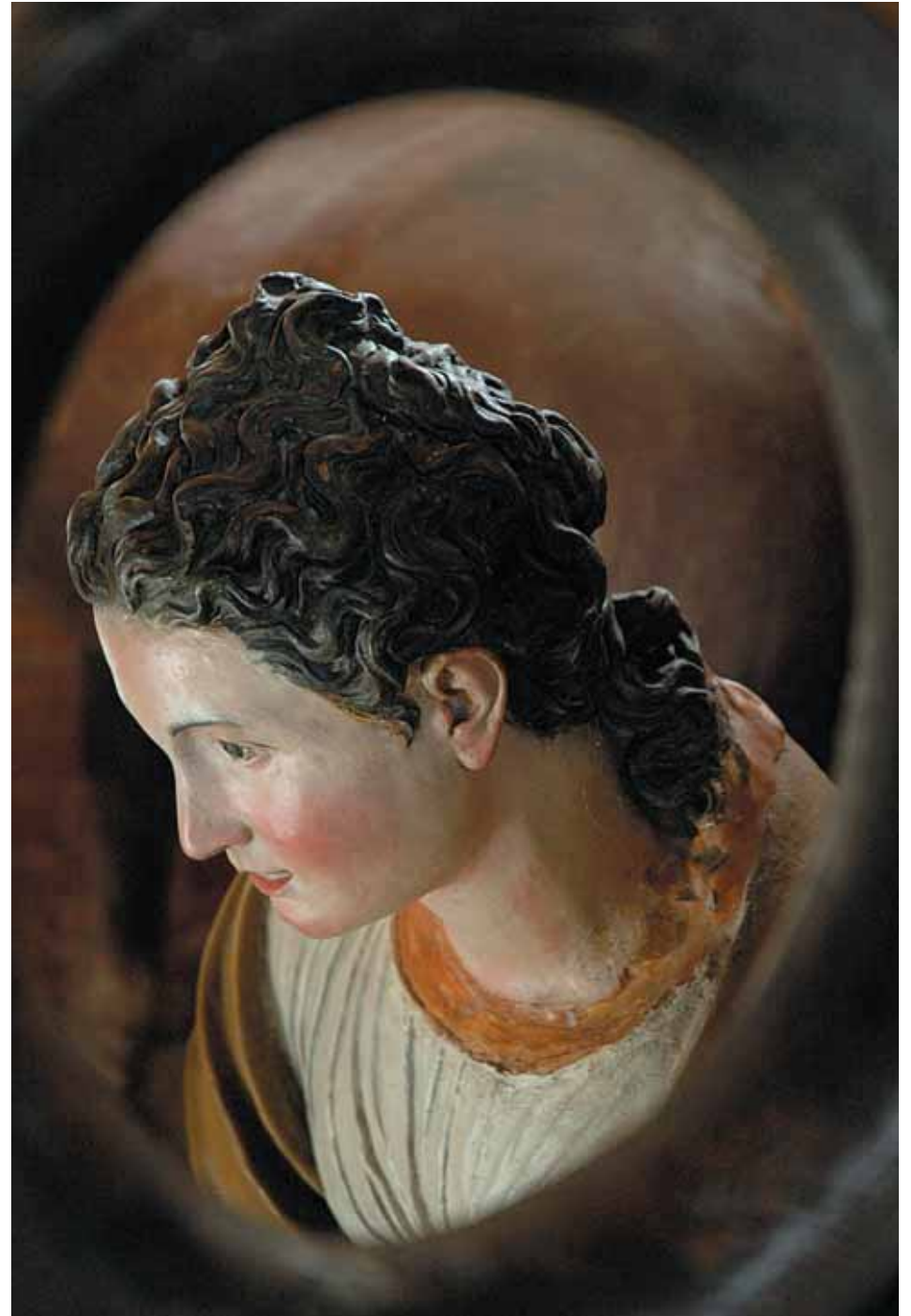
Testo redatto a cura dell'Ente di gestione della Riserva Naturale Speciale del Sacro Monte di Orta.











Ossuccio

Daniele Pescarmona



Il santuario e le 14 cappelle del Sacro Monte sono erette lungo la strada che sale dall'abitato di Ossuccio (a quota 280 m) all'alpeggio in montagna (a quota 417,5 m). Sono di pertinenza ecclesiastica le singole cappelle e la maggiore strada di accesso alla chiesa. Il terreno circostante non è stato infatti unificato in un'unica proprietà, diversamente da come si riscontra negli altri Sacri Monti, rendendo difficilissima la gestione conservativa delle stesse cappelle. La Regione Piemonte ha istituito, in riferimento ai Sacri Monti di Varallo, Orta, Crea e Ghiffa, appositi enti parchi, per gestire con piani regolatori l'area paesaggistica presa in considerazione. Il terreno su cui insistono le cappelle di Ossuccio è invece suddiviso in varie proprietà private e in esso sorgono diverse case di abitazione. Una proprietà ha inglobato nel proprio cortile l'ingresso della cripta della VII cappella. A ridosso della V cappella è posizionato il serbatoio dell'acquedotto. Si rende pertanto necessario che si attuino provvedimenti atti a evitare che sia messa ancor più in pericolo l'integrità dell'insieme delle cappelle e ne siano danneggiate la prospettiva e le condizioni di ambiente e di decoro. Essenziale per la positiva conservazione dell'intero patrimonio storico-artistico del Sacro Monte, comprendente altresì la strada acciottolata d'accesso al santuario, è poter disporre di un'avveduta e costante attività di controllo e di manutenzione del terreno che ha relazione con le condizioni fisiche di salvaguardia del bene culturale. È necessario, ad esempio, controllare il libero deflusso delle acque piovane, impedire il franare di parti delle mura di contenimento della strada e della collina ed evitare il deposito all'esterno del perimetro delle cappelle di pietre e di foglie. Senza questa attività preventiva di manutenzione del paesaggio è compromesso ogni progetto di intervento di restauro su specifiche cappelle.

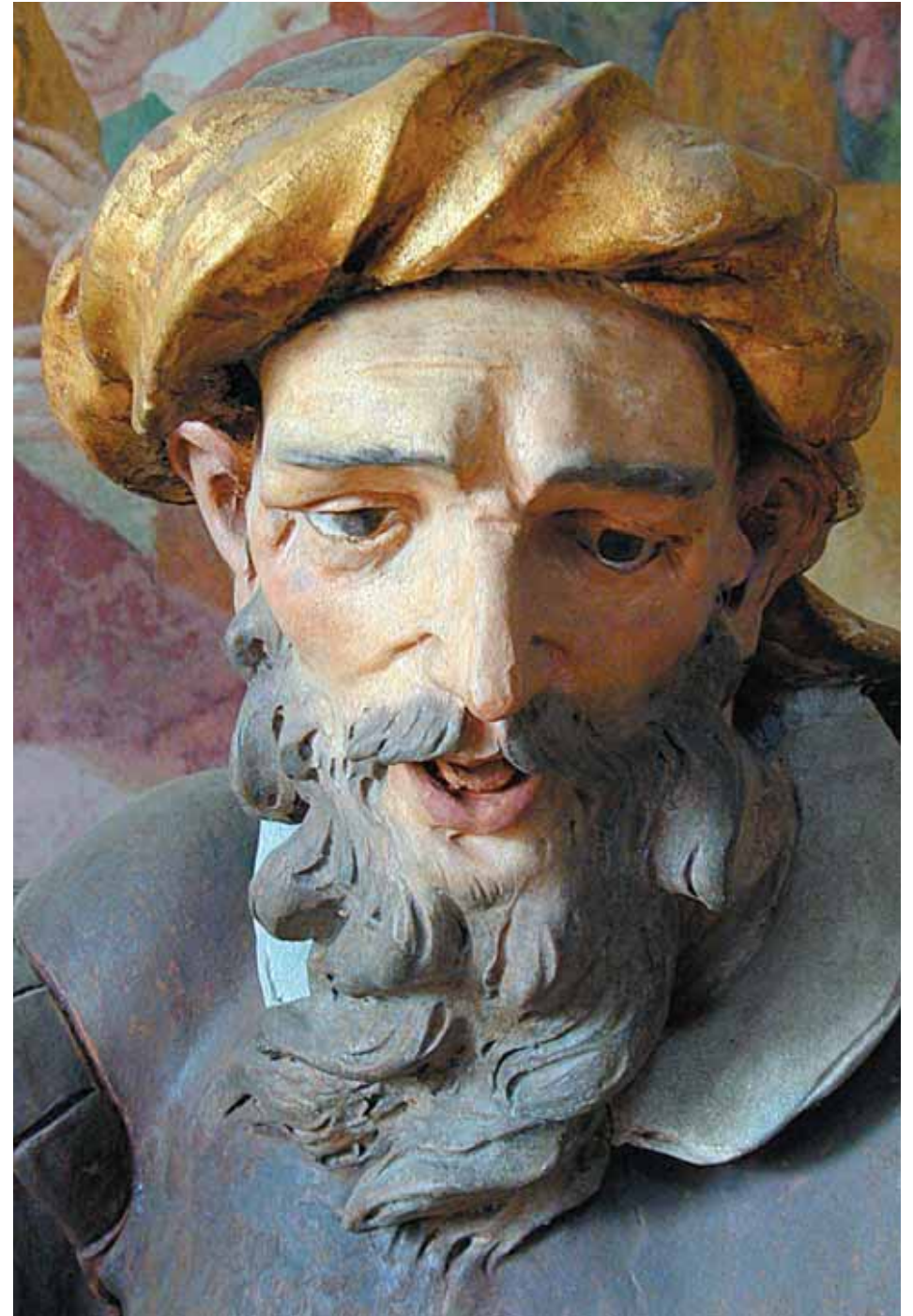
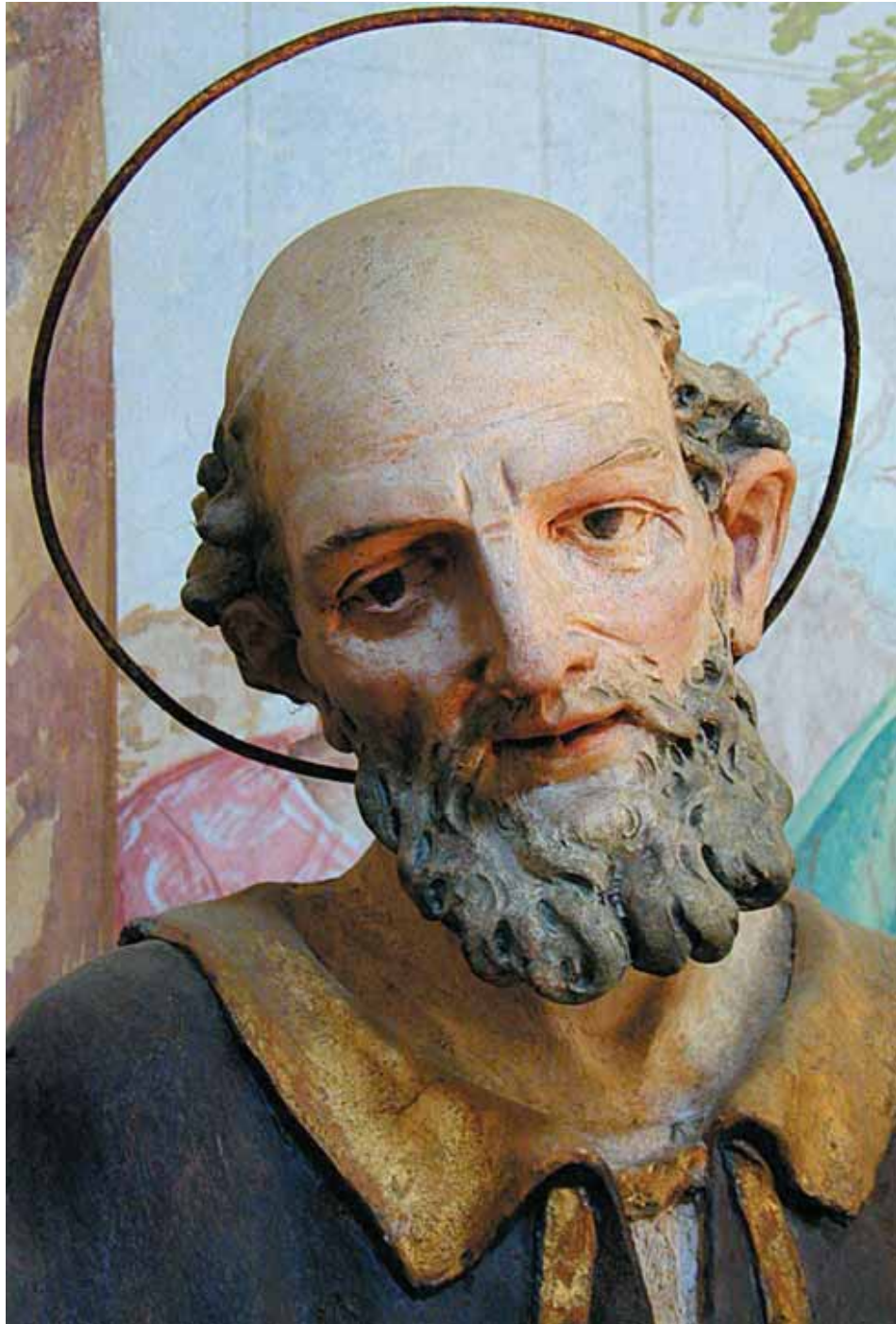
Si ringrazia l'architetto Mario Di Salvo, direttore del comitato scientifico della Fondazione Carlo Leone e Mariena Montandon, per avere acconsentito alla riproduzione del testo [in *Il restauro della prima cappella del Sacro Monte di Ossuccio*, quaderni 1, Fondazione Carlo Leone e Mariena Montandon, Lipomo (Como) 2004] e per la riproduzione della foto di p. 246 [in *Il restauro della seconda cappella del Sacro Monte di Ossuccio*, quaderni 3, Fondazione Carlo Leone e Mariena Montandon, Lipomo (Como) 2007]

Cappella della *Visitazione* (n. 2).

Nell'insero fotografico alle pp. 248-263: cappella della *Disputa al Tempio* (n. 5), sculture in terracotta di Agostino Silva e collaboratori (1688), dipinti murali di varie fasi tra fine XVII e XIX secolo di autori ignoti.

















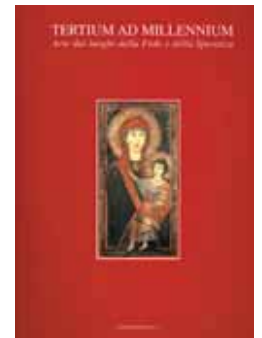
Varallo



Le mostre

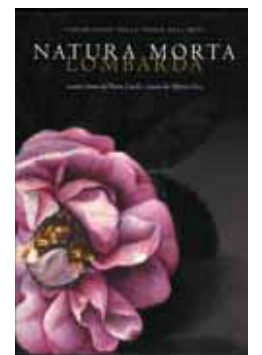
Tertium ad millennium. Arte e luoghi della Fede e della Speranza

La Riserva Naturale Speciale del Sacro Monte di Varallo ha partecipato alla mostra dal titolo *Tertium ad Millennium Arte e luoghi della Fede e della Speranza* tenutasi a Roma, al Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, l'estate del 1996, nel contesto della preparazione del Giubileo del 2000. La mostra, la XV edizione dell'iniziativa organizzata dal Ministero per i Beni Culturali e Ambientali insieme al Centro Europeo per il Turismo cultura e spettacolo, era incentrata sul tema del pellegrinaggio religioso nella storia, dai santuari italici e romani ai santuari della cristianità. Nel novero dei santuari cristiani, dedicati a Cristo e alla croce, al culto dei santi, alla Madonna, all'Arcangelo Michele, ampio spazio è stato dedicato al Sacro Monte di Varallo. Nel catalogo della mostra intitolato *Tertium ad Millennium. Arte dai luoghi della fede e della speranza*, una breve introduzione sul fenomeno storico e religioso dei Sacri Monti ha costituito la premessa ad un approfondimento sul Sacro Monte di Varallo, il più antico, modello per gli altri Sacri Monti piemontesi e lombardi.



Natura morta Lombarda

Il Sacro Monte di Varallo ha preso parte, presentando alcune opere, all'esposizione dedicata alla natura morta lombarda tenutasi a Palazzo Reale a Milano tra la fine del 1999 e il 2000. Il percorso dell'esposizione illustrava il tema della natura morta, una produzione figurativa considerata a torto originaria dei Paesi Bassi, ma i cui primi esemplari appartengono alla cultura artistica lombarda. Le sale di Palazzo Reale hanno così ospitato disegni, dipinti su tavola e su tela e sculture, dalle prime opere con piatti di frutta di Fede Galizia e Panfilo Nuvolone alle nature morte con vasi di fiori alle composizioni con cacciagione, pesci, vivande o



Veduta del Sacro Monte.

Nell'insero fotografico alle pp. 277-291: cappella della *Condanna di Cristo* (n. 35), sculture in terracotta di Giovanni d'Enrico (1614-1617); dipinti murali di Pierfrancesco Mazzucchelli detto il Morazzone (1610-1616).

strumenti musicali lombarde. In questo contesto sono state esposte alcune opere un po' inconsuete nella trattazione di questo tema, i piatti di frutta in terracotta dipinta di Giovanni d'Enrico (1615 circa), che corredarono la mensa della cappella dell'Ultima Cena del Sacro Monte di Varallo nel suo allestimento seicentesco. Si tratta di alcune alzate di frutta con fichi, pesche, pere, e di un piatto con una fetta di formaggio realizzati dallo statuario del Sacro Monte. Dalla tavola della cappella sono state portate in mostra anche altre vivande della stessa provenienza, ma più tarde, come i piatti con il gambero di fiume, le trote e le uova sode.

Il catalogo della mostra, a cura di Flavio Caroli, dal titolo *Natura morta lombarda* illustra con una serie di saggi il tema di ricerca illustrato e documenta, con fotografie a colori e schede, tutte le opere esposte.



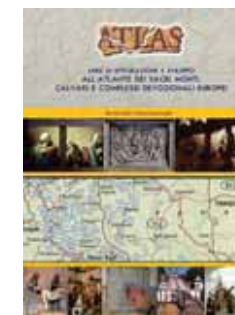
Tanzio da Varallo. Realismo fervore e contemplazione in un pittore del Seicento

La mostra curata da Marco Bona Castelloltti, tenutasi nella primavera del 2000 a Palazzo Reale a Milano ha proposto, dopo quarantun anni dalla precedente esposizione, all'attenzione del pubblico e degli studiosi, la figura del pittore Tanzio da Varallo. Originario di Alagna in Valsesia, l'artista si è formato nel variegato clima culturale del Sacro Monte di Varallo di fine Cinquecento. Recatosi a Roma, e poi in Abruzzo e Campania, in occasione del Giubileo del 1600, ha completato così la sua formazione venendo anche a contatto con opere di Caravaggio. Oggi è annoverato fra i protagonisti della cultura artistica lombarda di primo Seicento esponenti della cultura caravaggesca. La mostra ha esposto numerose opere provenienti dalla Pinacoteca di Varallo, fra cui le due tele con i David, un cospicuo nucleo di disegni e il gruppo in terracotta della *Pietà* di Giovanni d'Enrico realizzato per il Battistero di Novara. Il Sacro Monte di Varallo ha prestato per l'occasione il busto di San Carlo di Giovanni d'Enrico e i piatti di frutta in terracotta dipinta dello stesso autore. Il catalogo della mostra dal titolo *Tanzio da Varallo. Realismo fervore e contemplazione in un pittore del Seicento* comprende un capitolo dedicato all'attività di Tanzio al Sacro Monte di Varallo e le schede e illustrazioni delle tre cappelle in cui egli ha operato, Cristo condotto per la prima volta davanti a Pilato, Pilato che si lava le mani e Cristo al tribunale di Erode.

I convegni

Linee di integrazione e sviluppo all'Atlante dei Sacri Monti, Calvari e complessi devozionali in Europa

Nel 1996 si è tenuto a Varallo il primo Seminario Internazionale dei Sacri Monti, Calvari e complessi devozionali in Europa organizzato insieme dagli enti di gestione dei Sacri Monti di Varallo e di Crea. Il convegno ha visto un'ampia partecipazione di rappresentanti di Sacri Monti e complessi devozionali stranieri, dall'Austria alla Francia, all'Olanda, alla Spagna e ai paesi dell'Est e ha consentito di aggiungere un importante tappello nella conoscenza del fenomeno su scala europea (si rimanda sull'argomento alla descrizione dell'iniziativa nelle pagine dedicate al Sacro Monte di Crea).

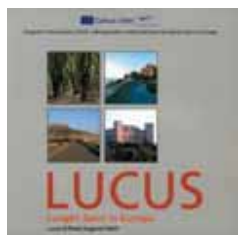


Andare per santuari. Giornate di studio per operatori del turismo religioso.

Due giornate di studio, nei mesi di ottobre e novembre 2004, organizzate dal vescovo di Aosta, si sono svolte a Torino per stimolare una riflessione sul connubio tra turismo religioso e fruizione delle opere d'arte presenti nelle chiese e nei santuari. L'iniziativa ha visto presenti alcuni studiosi e storici del pellegrinaggio, dei santuari (esaminati sotto il profilo storico, architettonico, devozionale, ma anche come beni culturali) alcuni esperti di iconografia sacra, studiosi, esperti e rappresentanti di importanti luoghi di arte e di fede, esponenti del mondo religioso. In questo ambito è stato illustrato il Sacro Monte di Varallo, singolare luogo che assomma in sé un'importanza artistica e religiosa la cui conservazione richiede cure particolari e il costante rispetto delle sue due anime.

Gli atti delle due giornate sono stati pubblicati nel volume *Andare per santuari. Atti delle giornate di studio per operatori del turismo religioso*, a cura di Giorgio Cracco e Paolo Cozzo, edito a Torino nel 2006.





Lucus. Luoghi sacri in Europa

Il Sacro Monte di Varallo è stato illustrato, insieme agli altri Sacri Monti piemontesi, anche al convegno tenutosi a Spoleto nel 2005 organizzato dalla città di Spoleto con l'Università La Sapienza di Roma nell'ambito del progetto *Lucus- Salvaguardia e valorizzazione dei boschi sacri in Europa* riconosciuto dalla Commissione europea nel Programma Cultura 2000 e finalizzato all'individuazione di misure di tutela e strumenti di gestione specifici comuni ad altri luoghi sacri d'Europa. Il progetto ha visto la partecipazione dell'Associazione Nazionale dei Centri Storico-Artistici, dell'Ecole d'Architecture de Toulouse, della Escuela Tecnica Superior de Arquitectura della Universidad de Valladolid e dell'Università di Malta e ha visto confrontarsi esperienze di gestione come quella del Cammino di Santiago di Compostela in Spagna, di Mont Saint Michel in Francia, di Buskett a Malta e dei Sacri Monti piemontesi istituiti in area protetta. Gli atti del convegno sono pubblicati nel volume *Lucus. Luoghi sacri in Europa*, a cura di Paola Eugenia Falini, Spoleto s.d. [ma 2005].

Pubblicazioni



Elena De Filippis, *Il restauro della cappella gaudenziana della Crocifissione*, Varallo 2003.

La pubblicazione illustra, in forma discorsiva, i recenti restauri della cappella della Crocifissione di Gaudenzio Ferrari al Sacro Monte di Varallo realizzati dall'Istituto Centrale per il restauro del Ministero per i Beni Culturali.

Gaudenzio Ferrari. La cappella della Crocifissione, a cura di Elena De Filippis, Allemandi, Torino 2006.

Il volume illustra la cinquecentesca cappella della crocifissione di Gaudenzio Ferrari, il maggior artista del Rinascimento piemontese, letta da diverse angolazioni: storico-artistiche, dell'esame della fortuna critica, della produzione delle guide storiche, religiosa, devozionale, e illustra inoltre i restauri recenti. Contiene contributi di Giovanni Romano, Rossana Sacchi, Paolo Venturoli, Pier Giorgio Longo, Guido Gentile, Elena De Filippis, Anna Colombo, Massimiliano Caldera e Carla Falcone, Maria Stella Spampinato, Maria Pia Micheli, Lidia Risotto, Carla d'Angelo e

Antonella Merzagora, Maria Pia Nugari e Ada Roccardi, Maurizio Coladonato, Roberto Rinaldi, Angela Bizzarro e Alessandro Tilia, Gianluca Regoli, Annika Martensson, Ilaria Scacchetti, Anna Spoltore, Marita Cristina Tomassetti, Susanne von Bulow, Valentina White, Ippolito Massari.

Un ampio album fotografico documenta puntualmente la decorazione pittorica e le statue in terracotta policroma della cappella dopo il restauro realizzato dall'Istituto Centrale per il Restauro.



Collaborazioni con università

Numerose sono state negli anni passati le occasioni di collaborazione della Riserva Naturale Speciale del Sacro Monte di Varallo con le Università, per lo studio del Sacro Monte.

Nell'anno 2006 la Riserva ha partecipato all'organizzazione e alle lezioni del seminario di una settimana, ospitato al Sacro Monte, del corso di laurea specialistica in Scienza dei Beni Culturali della facoltà di Lettere e filosofia dell'Università degli studi di Milano.

Nel mese di marzo 2007 la Riserva ha partecipato all'organizzazione e alle lezioni del seminario di tre giorni che si è tenuto al Sacro Monte e a Vercelli del corso di laurea specialistica in Beni culturali, dell'Università degli Studi del Piemonte orientale.

Una ricerca comune è stata condotta dalla Riserva insieme al Politecnico di Torino, facoltà di Ingegneria, per lo studio della composizione e caratteristiche tecniche degli intonaci storici del Sacro Monte di Varallo la cui prima tappa, relativa al complesso del Calvario, è stata resa nota da un recente articolo: *Analisi degli intonaci della cappella del Calvario al Sacro Monte di Varallo*, in "Arkos", VI (2005), 12, pp. 38-43. La ricerca è ancora in corso.

Weekend d'arte a Varallo

La consapevolezza dell'alta qualità dell'arte del Sacro Monte e della sua centralità nella storia dell'arte lombarda in alcuni periodi cruciali e la scelta di rinnovati contatti con il mondo universitario hanno guidato l'organizzazione di una serie di conferenze estive e visite guidate dal titolo *Week end d'arte a*

Varallo, avviate nel 2003 e continuate nei tre anni successivi. Fine dell'iniziativa è stato portare a Varallo l'aggiornamento di prima mano sulle nuove ricerche nel campo della storia dell'arte lombarda inerenti il Sacro Monte coinvolgendo docenti, ricercatori e studiosi.

Il week end è stato articolato in una conferenza tenuta dal relatore il sabato pomeriggio (al Sacro Monte o nella chiesa della Madonna delle Grazie) e una visita guidata sul territorio o al Sacro Monte collegata ai temi della conferenza. Si sono affrontati nei quattro anni di incontri temi legati a momenti culturali e tecniche differenti: dalla prima scultura lignea del Sacro Monte a Gaudenzio Ferrari, a Fermo Stella allievo e collaboratore di Gaudenzio, ai tramezzi francescani dipinti, a Tanzio da Varallo, a Morazzone, al paesaggio nelle raffigurazioni delle cappelle del Sacro Monte, ai diversi momenti della statuaria del Sacro Monte del Settecento, all'architettura eclettica in Valsesia e al Sacro Monte, a Testori a Varallo, ai recenti restauri al Sacro Monte. La conferenza di esordio della fortunata serie è stata tenuta da Giovanni Romano, professore di storia moderna all'Università degli Studi di Torino sul tema: "Pregare con le immagini".

Le visite guidate hanno consentito di conoscere opere d'arte presenti al Sacro Monte e sul territorio (la Madonna delle Grazie e la chiesa della Madonna di Loreto a Roccapietra), oltre che di vedere illustrati recenti cantieri di restauro a Varallo e di focalizzare l'attenzione su alcuni nuclei tematici della Pinacoteca.

Memorabile e di estremo interesse per la qualità e la novità delle informazioni fornite è stata la visita guidata dall'architetto e professoressa Vera Comoli Mandracci sull'architettura eclettica a Varallo e a Borgosesia.

Stefano Aietti

Week end d'arte a Varallo 2003

sabato 23 settembre ore 14 – Varallo, chiesa della Madonna delle Grazie
Pregare con le immagini

Giovanni Romano, docente di storia dell'arte moderna, Università degli Studi di Torino, già Soprintendente per i Beni Artistici e Storici del Piemonte

sabato 4 ottobre ore 17 – Varallo, Sacro Monte, albergo Sacro Monte



Testori e l'arte valsesiana

Giovanni Agosti, docente di storia dell'arte moderna, Università Statale di Milano

domenica 5 ottobre ore 11 – Roccapietra, chiesa della Madonna di Loreto
Visita guidata alla chiesa della Madonna di Loreto, a cura di Giovanni Agosti

sabato 11 ottobre ore 16,30 – Varallo, Sacro Monte, sala cappella dell'albergo Casa del Pellegrino

Tanzio a Varallo

Francesco Frangi, docente di storia dell'arte moderna, Università di Pavia, sede di Cremona

sabato 11 ottobre ore 18 – Varallo, Pinacoteca

Visita guidata alle opere di Tanzio, a cura di Francesco Frangi

domenica 12 ottobre ore 10,30 – Varallo, Sacro Monte

Visita guidata alle cappelle del Sacro Monte decorate da Tanzio, a cura di Francesco Frangi

sabato 25 ottobre ore 17 – Varallo, Sacro Monte, sala cappella dell'albergo Casa del Pellegrino

La prima scultura lignea al Sacro Monte

Paolo Venturoli, Soprintendente per i Beni Artistici e Storici della Basilicata, già direttore tecnico alla Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici del Piemonte

domenica 26 ottobre ore 10,30 – Varallo, Pinacoteca

Illustrazione del gruppo ligneo della *Pietra dell'Unzione* proveniente dal Sacro Monte, a cura di Paolo Venturoli

Week end d'arte a Varallo 2004

sabato 28 agosto ore 21 – Varallo, chiesa della Madonna delle Grazie

L'immagine del Sacro Monte dalle origini al Novecento

Vera Comoli, preside della II facoltà di Architettura del Politecnico di Torino

domenica 29 agosto ore 10 – Varallo, giardino di villa Durio (municipio)

Visita guidata ad alcune architetture eclettiche e liberty in Valsesia, a cura di Vera Comoli

sabato 11 settembre ore 21 – Varallo, chiesa della Madonna delle Grazie

Il percorso artistico di Pierfrancesco Mazzucchelli detto il Morazzone

Jacopo Stoppa, autore del volume *Il Morazzone*, Milano 2003

domenica 12 settembre ore 10 – Varallo, Sacro Monte, cappella della *Salita al Calvario* (n. 36)

Visita guidata alle cappelle del Sacro Monte dipinte dal Morazzone, a cura di Jacopo Stoppa



domenica 12 settembre ore 11,15 – Pinacoteca di Varallo
Illustrazione dei disegni preparatori del Morazzone per la decorazione delle cappelle del Sacro Monte, a cura di Jacopo Stoppa

sabato 25 settembre ore 21 – Varallo, chiesa della Madonna delle Grazie
Il Sacro Monte e il contesto paesaggistico nelle guide e nei resoconti di viaggio
Alessandro Morandotti, storico dell'arte

domenica 26 settembre ore 10,30 – Varallo, Sacro Monte
Visita guidata ad alcune cappelle del Sacro Monte decorate con accesa sensibilità per l'indagine della natura, alla fine del Cinquecento, a cura di Alessandro Morandotti

sabato 2 ottobre ore 17 – Varallo, Sacro Monte, sala cappella albergo Casa del Pellegrino
Da Varallo alla capitale. La maturità di Gaudenzio nei territori dello Stato di Milano
Rossana Sacchi, ricercatore, Università degli Studi di Milano

domenica 3 ottobre ore 10 – Varallo, Sacro Monte, complesso di Betlemme
Illustrazione della cappella dell'Arrivo dei Magi, a cura di Rossana Sacchi

sabato 2 ottobre ore 21 – Varallo, Teatro civico
Maddalene (da Giotto a Bacon) di Giovanni Testori
Spettacolo teatrale a cura del "Teatro di Dioniso", diretto da Walter Malosti con Walter Malosti, Michela Cescon, Andrea Pecelli

Week end d'arte a Varallo 2005

sabato 24 settembre ore 17 – Varallo, Sacro Monte, sala cappella albergo Sacro Monte
Scultura settecentesca al Sacro Monte: il caso di Carlo Tantardini (Genova, Torino, Roma e Varallo)
Giuseppe Dardanella, docente di storia dell'arte moderna all'Università degli Studi di Torino

domenica 25 settembre ore 10,30 – Campertogno, parrocchiale
Sperimentazioni di architettura nel Piemonte tra Sei e Settecento: il modello ligneo e la chiesa parrocchiale di Campertogno
a cura di Giuseppe Dardanella

sabato 1° ottobre ore 17 – Varallo, Sacro Monte, sala convegni Casina d'Adda
Giovanni Battista Bernero, scultore piemontese del Settecento al Sacro Monte
Michela di Macco, docente di museologia, critica artistica e del restauro all'Università degli Studi di Torino

sabato 8 ottobre ore 17 – Varallo, Sacro Monte, sala cappella albergo Casa del Pellegrino
Le statue dipinte di Giovan Angelo Del Maino e Gaudenzio Ferrari. Tradizione e maniera moderna nella Lombardia del Cinquecento



Marco Albertario, storico dell'arte, conservatore dell'Accademia Tadini, Lovere (Bergamo)

domenica 9 ottobre ore 10,30 – Varallo, chiesa della Madonna delle Grazie
Decorazioni a grottesche e statue dipinte. Giovan Angelo del Maino e Gaudenzio Ferrari. Visita alla cappella di *Santa Margherita* decorata da Gaudenzio, a cura di Marco Albertario

sabato 15 ottobre ore 17 – Varallo, Sacro Monte, sala cappella albergo Casa del Pellegrino
Cinque cantieri di restauro al Sacro Monte (la statua lignea di Cristo nel Sepolcro, le sculture di Giovanni d'Enrico nella cappella di Cristo condotto la prima volta davanti a Pilato, le colossali sculture in rame di Gaudenzio e del Beato Caimi, la facciata decorata della cappella dei Magi, la monumentale fontana di Giovanni Albertoni all'ingresso del Sacro Monte); seguirà una visita guidata ai cantieri di restauro
Massimiliano Caldera, storico dell'arte, funzionario presso la Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici e Demoantropologici del Piemonte, Elena De Filippis, storico dell'arte, direttore del Sacro Monte

Week end d'arte a Varallo 2006

Sabato 19 agosto ore 17 – Varallo, Sacro Monte, sala cappella albergo Casa del Pellegrino
Il Vangelo per immagini: Gaudenzio Ferrari e i tramezzi dipinti francescani
Roberto Cara, Chiara Prevosti, Claudia Torriani, Università degli Studi di Milano

domenica 20 agosto ore 10,30 – Varallo, chiesa della Madonna delle Grazie
Visita guidata alla parete dipinta da Gaudenzio Ferrari, a cura di Roberto Cara, Chiara Prevosti, Claudia Torriani

sabato 26 agosto ore 17 – Varallo, Sacro Monte, sala cappella albergo Casa del Pellegrino
Fermo Stella da Caravaggio, un pittore del rinascimento padano nella bottega di Gaudenzio Ferrari
Simone Facchinetti, conservatore del Museo Adriano Bernareggi di Bergamo

sabato 16 settembre ore 17 – Varallo, Sacro Monte, sala cappella albergo Casa del Pellegrino
La cappella della Crocifissione di Gaudenzio Ferrari, autorevole modello per gli artisti che operano al Sacro Monte, Morazzone, Tanzio, Gianoli
Elena De Filippis, storico dell'arte, direttore della Riserva Naturale Speciale del Sacro Monte di Varallo

sabato 16 settembre ore 21,30 – Varallo, Sacro Monte
Visita notturna al Sacro Monte di Varallo, organizzata dall'associazione Giovanni Testori con la Riserva Naturale Speciale del Sacro Monte di Varallo, a cura di Giovanni Agosti



domenica 17 settembre ore 10,30 – Varallo, Sacro Monte, piazza della Basilica

Cenni sul Sacro Monte delle origini (dal sepolcro alla cappella di *San Francesco*) e illustrazione della pala delle *Stigmate di san Francesco* di Gaudenzio Ferrari, conservata presso la Pinacoteca di Varallo, a cura di Elena De Filippis, Carla Falcone e Massimiliano Caldera

Sacro Monte di Varallo: uno sguardo dal mondo

Un'attività della Riserva mirata a favorire la divulgazione e promozione della conoscenza del Sacro Monte è la collaborazione per la realizzazione di articoli, volumi d'arte, pubblicazioni scientifiche, tesi di laurea, filmati e documentari. Giungono, ormai di consuetudine, numerose richieste per fotografare o filmare le scene sacre rappresentate nelle cappelle e la Riserva ne favorisce la realizzazione contemperando, naturalmente, l'esigenza della massima divulgazione del luogo con la conservazione del fragile e inestimabile patrimonio.

In questi anni è stata portata avanti una lunga serie di iniziative che hanno sicuramente contribuito a far conoscere e ammirare sempre più il Gran Teatro Montano, ben oltre i confini della valle, nel vasto mondo della cultura e dell'arte nazionale e internazionale.

Filmati

In questi ultimi anni si è registrato un crescente interesse per la Nuova Gerusalemme varallese da parte delle emittenti televisive straniere. Quasi tutte le TV di stato dei paesi dell'Europa centrale hanno trasmesso filmati sulle bellezze del Sacro Monte di Varallo. Oltremania l'anglosassone BBC ha girato ben due documentari. Il Giappone ha poi un legame quasi affettivo con Varallo. La NHK, la televisione di stato nipponica, infatti, puntualmente, invia le sue *troupe* a caccia di immagini. Il gradito risultato è che sono stati realizzati numerosi programmi televisivi, documentari e dvd.

Anno	Nazione	Rete televisiva	Finalità delle riprese:
1996	Francia	France 3	Documentario d'arte
1997	Giappone	NHK Japan	Riprese televisive per TV di stato
1998	Germania	Bayerischer Rundfunk	Riprese televisive per TV di stato
1999	Svizzera	RTSI	Programma televisivo e produzione videocassette da vendersi al pubblico
1999	Inghilterra	BBC	Riprese per TV di stato per il programma <i>Seeing Salvation</i>
2000	Ungheria	MTV Hungarian Television	Trasmissione culturale per la tv pubblica ungherese
2000	Svizzera	Caritas Ticino	Riprese per lavoro di promozione a carattere ecclesiale in occasione della Pasqua del 2000
2000	Germania	Focus Film Frankfurt/Saarlandischer Rundfunk	Documentario sulla cultura e l'arte con il titolo <i>Reisewege Oberitalien: Piemont</i>
2001	Giappone	NHK Japan	Programma <i>Il Museo dei tuoi sogni: 100 capolavori dell'arte italiana</i>
2001	Giappone	NHK Japan	Riprese per la messa in onda sulla tv giapponese
2002	Inghilterra	Channel 5	Programma <i>Easter in art-crucifixion programme</i>
2003	Svizzera	RTSI	Filmati per itinerari Interreg
2003	Inghilterra	BBC	Riprese per documentario <i>Art Safari</i>
2004	Giappone	NHK Japan	Documentario
2004	Polonia	MTV	Riprese per la televisione polacca
2005	Spagna	TVE	Riprese per programmi culturali
2006	Romania	TV di stato	Documentario
2006	Giappone	NHK Japan	Documentario per la TV di stato e realizzazione di un dvd

Naturalmente anche le televisioni nazionali spesso richiedono di filmare il Sacro Monte. La piazza della Basilica ha fatto quindi da palcoscenico a trasmissioni molto seguite e messe in onda da Rai, Mediaset e canali satellitari che hanno consentito al Sacro Monte di "entrare" nelle case delle famiglie italiane. Così come le carrellate sulle scene racchiuse nelle cappelle e gli *zoom* sulla gestualità delle sculture hanno sicuramente contribuito ad accrescere l'interesse per il luogo:

Anno	Riprese effettuate da	Finalità delle riprese
1998	Rai 1	Programma <i>Linea Verde</i>
1998	Rai 2	Programma <i>Made in Italy</i>
1999	Rai 3	Programma <i>Art'E'</i>
2000	Rai 3	Documentario per la Provincia Autonoma di Bolzano
2001	Rai 3	Programma <i>Italie</i>
2001	Rai 2	Programma <i>In Famiglia</i>
2001	Stream Tv	Documentario sui viaggi religiosi
2002	Rai 1	Programma <i>Linea Bianca</i>
2002	Canale 5	Film <i>Ladro di Sogni 2</i>
2002	Teleunica (Lecco)	Documentario dal titolo <i>Le montagne e il sacro</i> della serie "Arcobaleno, dal Monviso alla Piramide"
2003	Rai 3	Servizio sui Sacri Monti all'interno del TG3 Piemonte
2003	Marco Polo	"Pillole" redazionali
2003	Cfn	Servizio sul Sacro Monte di Varallo
2003	Rete 4	Programma <i>La Domenica del Villaggio</i>
2004	Marco Polo	Documentario <i>Il Pianeta Verde</i>
2004	Rai 3	Programma <i>Ambiente Italia</i>
2004	Rai 3	Programma <i>Cominciamo Bene Estate</i>
2004	Italia 7 Gold	Filmato sul Sacro Monte
2005	Rai 2	Programma <i>Venerdì Segreto</i>
2005	Media Time Service	Programma <i>Camper Time</i>
2006	Rai 1	Programma <i>A Sua Immagine</i>
2006	Rai Sat	Programma <i>Gambero Rosso - Sapori e Dintorni</i>
2006	La 7	Rubrica <i>Girovagando</i>
2006	Rai 1	Programma <i>Italia che vai</i>

Monica Vescia

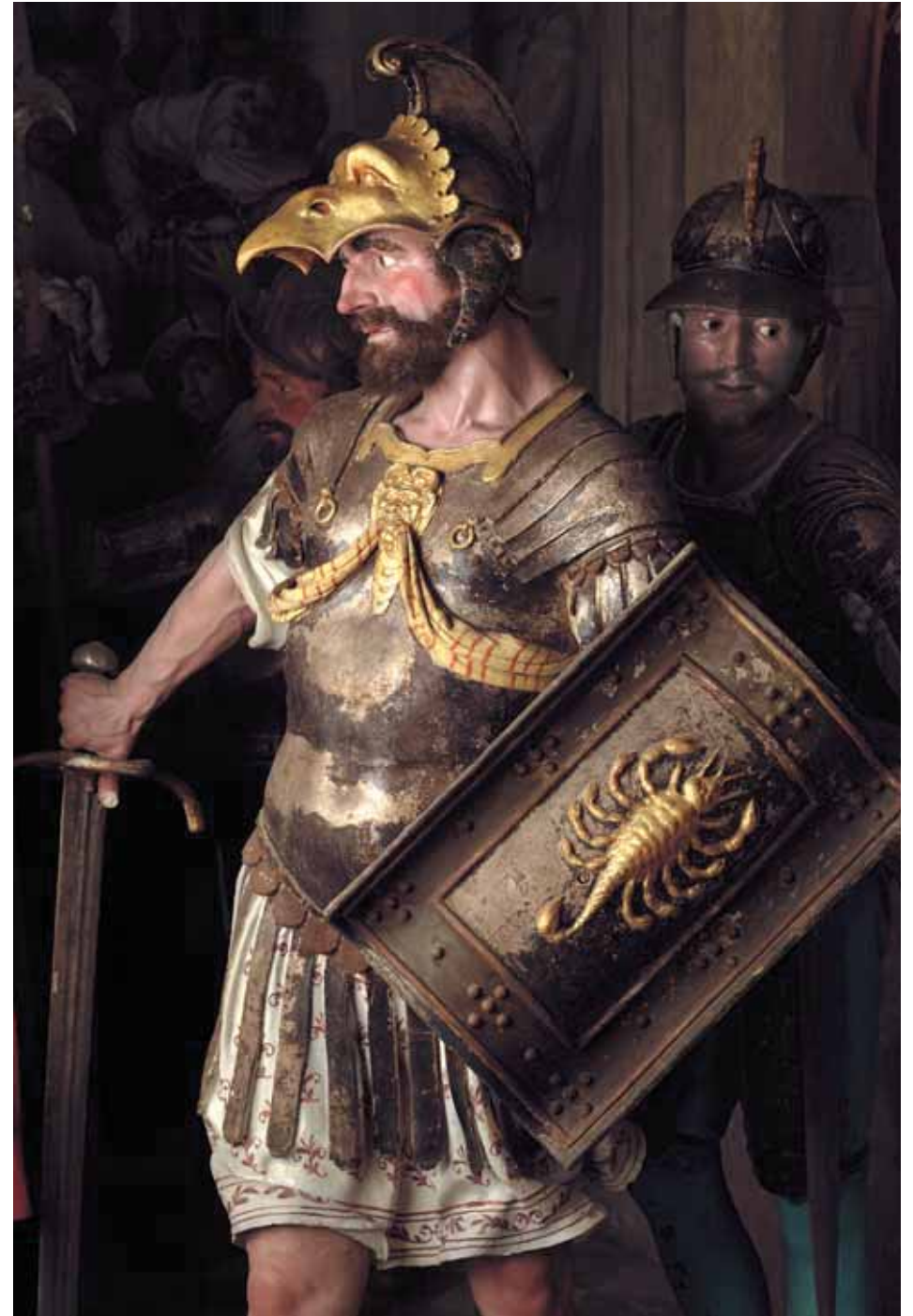
















Varese

Lura Severgini

Iniziative culturali

Nell'estate del 2006 si sono svolte al Sacro Monte di Varese solenni manifestazioni per la celebrazione del quattrocentenario dell'origine del Sacro Monte di Varese (1604-2007). Le iniziative oggetto dell'impegnativo programma hanno visto la cooperazione di enti diversi: la Fondazione Paolo VI per il Sacro Monte, il Comune di Varese, la Provincia di Varese, la Regione Lombardia, l'Università degli Studi dell'Insubria e il Consorzio di Gestione del Parco Regionale Campo dei Fiori.

Titolo del progetto culturale è stato: *Il Sacro Monte sopra Varese eccellenza e identità di un territorio. I titoli delle pietre, la devozione della storia, teatro, musica e percorsi.*

Il ventaglio delle manifestazioni ha incluso concerti musicali, di musica antica e barocca, oltre che spettacoli teatrali, su temi di devozione e adatti al contesto, una mostra, itinerari didattici sul territorio (naturalistici e artistici) e di riscoperta degli antichi sapori.

Hanno aperto l'importante serie di iniziative in giugno alcuni concerti e uno spettacolo teatrale nelle chiese e località del circondario. In luglio, nello spazio scenografico della via sacra, fra la IV e la V cappella è stata proposta una rappresentazione di teatro sacro medioevale di Jacopone da Todi, dal titolo *Amor che sì m'hai frito* per la regia di Fabio Battistini. In agosto e in settembre il Sacro Monte e il santuario di Santa Maria del Monte hanno ospitato alcuni concerti di musica antica e barocca. Ancora per la regia di Fabio Battistini lo spettacolo *Simone chiamato Pietro* nella piazzetta della canonica di San Vittore. Il santuario in settembre ha ospitato alcuni altri concerti. Il 30 settembre si è inaugurato un percorso didattico culturale nei vicoli di Santa Maria del Borgo collegato a una mostra sui lapicidi medioevali Domenico e Lanfranco da Ligurno, attivi tra Santa Maria del Monte e Voltorre.

Il 29 settembre al Museo Baroffio e del Santuario ha avuto luogo una conferenza di Luigi Zanzi su Ambrogio, vescovo di



Cappella della *Disputa di Cicco Dottori* (n. 5).

Nell'insero fotografico alle pp. 295-301: cappella dell'*Annunciazione* (n. 1),
sculture in terracotta di Cristoforo Prestinari (1610).

Milano, padre dell'Insubria Ambrosiana, regione d'Europa. Il 6 e 7 ottobre ancora uno spettacolo di teatro, *Ambrogio l'atleta di Cristo*, ospitato nel santuario, seguito, nel mese di ottobre, da un ciclo di concerti d'organo. Questa ampia carrellata di proposte ha incluso anche un ciclo di visite guidate alle cappelle e al borgo su itinerari d'arte offerto dal Comune di Varese.

Un percorso a tappe sui sapori e le bellezze del Sacro Monte ha unito l'apprezzamento estetico al piacere del gusto. Infine un ciclo di visite didattico-emozionali guidate dagli studenti-attori del liceo Sacro Monte ha consentito il coinvolgimento anche degli studenti delle scuole superiori. A chiusura del ciclo, nei mesi di ottobre e novembre, itinerari gastronomici alla scoperta delle ricette e dei sapori della tavola del Seicento e visite naturalistiche alla scoperta della flora e fauna della via sacra hanno salutato il folto e interessato pubblico delle manifestazioni.











Studi



Da Varallo alla capitale. La maturità di Gaudenzio*

Rossana Sacchi

Lasciata Varallo probabilmente intorno al 1526, Gaudenzio trascorse un ventennio di intensissima attività che lo portò infine a insediarsi nella capitale del ducato sforzesco, Milano, dove arrivò a occupare una posizione preminente, ormai ben focalizzata.

Varallo ha un'ubicazione che le ha garantito un rapporto privilegiato e stretto con Milano e con la corte sforzesca, confermato dalle relazioni intrattenute da padre Bernardino Caimi con Ludovico il Moro, che aveva più volte manifestato la volontà di visitare di persona il Sacro Monte. Il rapporto privilegiato si mantenne anche negli anni successivi, durante le dominazioni francesi: molti dei maggiorenti e dei governatori francesi della Lombardia si recarono in pellegrinaggio a Varallo.

Come introduzione agli ultimi vent'anni del maturo Gaudenzio (era nato intorno al 1475-80), si possono considerare due o tre documenti poco noti: rivelano l'interesse prestato nei confronti del Sacro Monte di Varallo dall'ultimo duca di Milano, Francesco II Sforza, il secondogenito di Ludovico il Moro, un uomo che ha avuto una vita sciagurata e breve (nato nel 1495, morì nel 1535). Quando, nel 1529, Francesco II fu restaurato al potere, evidenziò subito la volontà di recarsi a Varallo. Era un duca per caso perché suo fratello, Massimiliano Sforza, nel 1515 aveva rinunciato al trono cedendo alle lusinghe di Francesco I di Valois ed era andato esule in Francia. Francesco II fu sul trono con interruzioni solo tra il 1522 e il 1525 e poi di nuovo tra il 1529 e il 1535: all'epoca della faticosa ripresa di controllo sullo stato del 1529, progettò immediatamente un pellegrinaggio al Sacro Monte di Varallo, che compì l'anno successivo.

Si trattò di un pellegrinaggio di una sola giornata di cui lui stesso diede conto in una lettera del 4 settembre 1530 indirizzata da Fontaneto al suo luogotenente a Milano, Alessandro Bentivoglio, un figlio esule dell'ex-signore di Bologna (anche Francesco II aveva trascorso la maggior parte della sua vita in esilio tra Innsbruck e Trento), secondo la quale il giorno successivo si sarebbe recato «ad Varale alla devozione, qual visitata faremo quanto più celere ritorno verso Vigevano per accingersi ad satisfazione dell'altro viaggio in satisfazione del voto nostro».

Il 5 settembre del 1530 Francesco II, l'ultimo duca di Milano, fu quindi a Varallo per sciogliere un voto connesso evidentemente con la restituzione dello stato di Milano agli Sforza. L'altro voto che Francesco II aveva pronunciato era

quello di andare a Loreto, ma a tale trasferta dovette rinunciare a causa delle intemperie dell'autunno del 1530: il duca sostituì il pellegrinaggio alla Santa Casa con un viaggio di stato a Venezia, cui attribuì un significato politico, non religioso. Quando Francesco II trascorse la sua giornata a Varallo entrò di certo in contatto con le opere fresche di Gaudenzio, quelle più straordinarie, che vanno dal complesso di Betlemme alla cappella della Crocifissione fino a quella dei Magi (avalliamo per la conclusione o per il nucleo principale dei lavori della cappella della Crocifissione una data intorno al 1520, immaginando quella dei Magi come eseguita successivamente). Le opere di Gaudenzio visibili allora al Monte erano più di quelle conservate fino ai nostri giorni: c'erano per esempio la cupola della vecchia chiesa, che sorgeva al posto dell'albergo del Pellegrino ed è stata demolita alla fine del Settecento, e la cappella Scarognini, ubicata appena fuori del Santo Sepolcro. Si potrebbe addirittura fantasticare che Francesco II abbia incrociato Gaudenzio al momento della sua visita: nel 1821 il Bordiga, nella sua precoce monografia sul grande artista valesiano, scrisse infatti che proprio nel 1530 Fermo Stella e il giovane Bernardino Lanino sarebbero stati a Varallo per terminare gli ultimi angeli della cupola della chiesa vecchia. Questo sarebbe però romanzare, non fare una vera storia dell'arte: Bordiga è stato uno storico meritevole per l'epoca in cui scrisse, ma è improbabile nel riferire su certe datazioni.

Il duca di Milano non si accontentò di essere venuto di persona a Varallo: quattro anni dopo spinse al Sacro Monte anche sua moglie, la giovanissima Cristina di Danimarca. Era tormentato dal problema della successione: era infatti l'ultimo Sforza. Nel 1533 ottenne dall'imperatore Carlo V, che controllava strettamente lo stato di Milano, il permesso di sposarsi con sua nipote, Cristina di Danimarca. Quando si maritò, nel 1534, Cristina era una ragazzina di 12 anni che, dalla corte di Bruxelles dove viveva con la zia, la sorella di Carlo V, venne catapultata a Milano per sposare un trentacinquenne gottoso, gobbo e affetto da tantissimi problemi. La ragazzina era troppo acerba, il matrimonio non venne consumato e la discendenza non arrivò: il duca, che si trovava di fronte a quella estranea rampolla degli Asburgo, ritenne almeno di doverla educare all'italiana. Lei aveva ricevuto un'istruzione nordica, interessante ma non conforme alle regole delle corti d'Italia. Il duca organizzò per la moglie Cristina due viaggi estivi di formazione nello stato di Milano: uno si svolse nell'estate del 1534, quando la ragazza – accompagnata da vecchi dignitari sforzeschi che la seguirono e tra l'altro le insegnano l'italiano (parlava solo francese e fiammingo) – fu inviata in giro per i principali feudi lombardi, e uno si avviò nell'avanzata estate del 1535, arrivando a toccare anche Varallo. Il duca però non la seguì: detestava Milano con tutte le sue forze e amava invece rintanarsi da solo nella quiete di Vigevano, la città rinascimentale rifondata da suo padre. Secondo il duca, l'educazione all'italiana doveva comprendere la visita ai principali santuari della Lombardia, soprattutto a quelli più legati agli Sforza, come Varese e Varallo.

Fu così che nel settembre del 1535, agli sgoccioli del tempo della dinastia sforzesca (Francesco II morirà il 1° novembre del 1535), la malferma salute del duca

sembrò finalmente migliorare e si decise di dare il via al viaggio della giovane duchessa che partì con un dignitario sforzesco già servitore di Ludovico il Moro, Benedetto Da Corte, un vecchio marpione delle corti settentrionali, che accompagnò questa Cristina proveniente dalla Danimarca fino a Fontaneto. Il 10 settembre 1535 il conte Vitaliano Visconti, con la famiglia, accolse il seguito ducale proprio a Fontaneto, che diventò il punto di partenza per la salita verso Varallo, raggiunta l'11 settembre sotto il solleone e dopo un cammino «longo et fastidioso». Le accoglienze valesiane furono condite da ricche imbandigioni di pesci del Sesia. Il cortigiano Da Corte poté riferire al duca che «habiamo visitato tutti quelli devoti lochi di alto non senza grand parte di nostri lacrimosa»: l'educazione di Cristina, che era diventata un'educazione anche religiosa e visiva, doveva passare per Varallo. La corrispondenza ufficiale sul viaggio di Cristina rende conto in maniera molto scarsa sugli avvenimenti, tuttavia ci informa che poi il tempo cambiò e che gran rovesci di pioggia accompagnarono il rientro del corteo ducale a Briona, dove i Tornielli aspettavano Cristina. Ma il vecchio dignitario annota pure che la duchessa, salita a dorso di mula perché il tragitto in lettiga sarebbe stato pericoloso sulle erte strade del tempo, non aveva voluto portare alcuna *scrimaglia* sopra sul volto e che di conseguenza il suo «delicato viso» aveva patito e «fu tutto heri et ogi rossetta come uno gamberetto» per un'insolazione. È questo un dettaglio assolutamente umano del viaggio di una dodicenne/tredicenne sbalottata in giro per la Lombardia e portata a Varallo come tappa fondamentale della sua formazione. Proprio in Valsesia, non lontano da Campertogno, nella località che si chiama Quare, è sopravvissuto sulla parete di una casa l'unico stemma inquartato congiunto di Francesco II e di Cristina di Danimarca ancora conservato. Vi si legge da una parte «Francisci Sfortie Mediolanensis», e «Christierna» dall'altra. In un lasso di tempo brevissimo, che va dal maggio del '34, quando Francesco II e Cristina si sposarono, al novembre del '35, quando Francesco II morì, lo stemma congiunto venne naturalmente affrescato in molti luoghi del ducato, ma è stato cancellato ovunque: si è conservato soltanto questo valesiano che mi pare un buon viatico per iniziare davvero il nostro percorso.

Francesco II si tenne sempre bene informato sul Sacro Monte: sappiamo per esempio che quando la mistica bresciana Angela Merici venne a Varallo nel 1532 e vi soggiornò in preghiera, sulla via del ritorno verso Brescia si fermò presso il duca per raggiungerlo sul complesso francescano.

Recuperiamo a questo punto due citazioni che aiuteranno a capire meglio gli ultimi vent'anni di Gaudenzio. L'una è la definizione di Gaudenzio stesso data da Giovanni Paolo Lomazzo, un pittore che pubblicò i suoi trattati nel 1584 e nel 1590 e che aveva avuto l'avventura di andare a bottega da giovane a Milano presso Giovanni Battista Della Cerva, l'ultimo socio-collaboratore di Gaudenzio. Lomazzo, che nutrì sempre una reale venerazione per il Ferrari, scrisse che Gaudenzio «fu pittore, plasticatore, architetto, ottico, filosofo naturale e poeta,

suonatore di lira e di liuto». Noi tendiamo a considerare Gaudenzio soltanto come pittore e plastificatore, ma questa successione di definizioni lomazziane dà conto di una personalità dai multiformi interessi, che trova paralleli con la cultura leonardesca; Gaudenzio fu quindi pittore, plastificatore e architetto, ottico e filosofo naturale, cioè fu interessato alle regole della prospettiva e del dipingere in chiaroscuro; fu poeta – ma noi non sappiamo nulla di questa sua attività – oltre che suonatore di lira e di liuto: e i tanti strumenti musicali affrescati nella cupola del santuario di Saronno confermano l'asserzione, sia pure in via indiretta.

Gaudenzio, nato nella provincia, fu quindi un personaggio dal profilo non provinciale. E qui introduciamo la seconda citazione utile per capirlo fino in fondo: Gianni Romano ha scritto nel 1982 che Gaudenzio era un artista dalla cultura «più ampia e autorevolmente dominata di quanto non si creda». Si tratta di una questione importante: Gaudenzio visse tessendo un costante rapporto tra la nativa Valsesia e Milano, tra Vercelli e Milano, tra la Valsesia e Novara aggiornandosi continuamente, spesso aggiornandosi all'anno. Fu presto in grado di emanciparsi dall'attivissima bottega, che soltanto adesso stiamo incominciando a capire, degli Scotto – nella quale si era formato – per scegliere al di fuori di essa referenti autorevoli come Perugino e Bramantino, Leonardo e Raffaello, filtrato magari attraverso Cesare da Sesto. Questa cultura «ampia e autorevolmente dominata» va tenuta presente per capire Gaudenzio anche nelle manifestazioni che sembrano avere risvolti più “popolari” o più devozionali rispetto ad altri.

Fino al 1520 Gaudenzio lavorò in Valsesia, a Vercelli, ad Arona e a Novara ma poi i documenti messi in successione attestano viaggi verso luoghi che non sono quelli di una geografia così contigua. Gaudenzio incominciò a frequentare la Valtellina: si spostò verso Morbegno, dove fu chiamato a compiere un'impresa complessa come la doratura e la pittura della bellissima ancona lignea che Giovanni Angelo Del Maino, il massimo intagliatore della Lombardia del tempo, aveva appena realizzato per la chiesa di San Lorenzo. Con estrema cura e con rara perizia, in varie campagne (più o meno tra il 1521 e il 1526), Gaudenzio – insieme con il caravagginio Fermo Stella – ne dipinse i vari pezzi. Se si guarda per esempio la formella della *Pentecoste*, si riscontrano ancora oggi una doratura e una policromia stese con una cura quasi maniacale e ci si imbatte in piccole grottesche indimenticabili. Le stesse qualità ritornano anche nella formella raffigurante lo *Sposalizio della Vergine*, in cui la grandissima minuzia risalta su un intaglio eccelso che soltanto negli ultimi trent'anni – da quando data la rivalutazione critica della scultura lignea lombarda – abbiamo incominciato a riconoscere e ad apprezzare appieno (vedi fig. 17 del saggio di M. Albertario, in questo volume).

Vale la pena di considerare anche altre commissioni latamente di area valtellinese che coinvolgono Gaudenzio negli anni venti, come per esempio le ante dell'ancona di sant'Abbondio del duomo di Como (di nuovo un'opera realizzata da Giovanni Angelo Del Maino) per la quale il valesiano realizzò due scomparti affiancandosi a Bernardino Luini, che ricevette un'analoga commissione. I due

grandi artisti lombardi del tempo non interagirono tra loro, si affiancarono e basta. Certo è che Gaudenzio realizzò per Como un capolavoro come la *Fuga in Egitto*, il cui punto di partenza è lo scomparto di eguale soggetto affrescato entro il 1513 sulla parete di Santa Maria delle Grazie di Varallo: qui si riconoscono la felicità e la facilità espressiva dell'artista, capace di impaginare la scena sacra con un racconto ricco e dettagliato che non trascura comunque mai i dettagli umani. È impressionante: qualunque lettura si conduca sull'opera gaudenziana, l'aggettivo “umano” ricorre sempre; è difficile non soffermarsi su episodi come quello del Bambino distratto dal fanciullo che lo sta facendo giocherellare con la mela mentre intorno gli angeli accompagnano festosamente il viaggio. Gli angeli, che seguono l'artista valesiano dall'incunabolo della sua attività al Sacro Monte di Varallo fino ai dipinti milanesi, sono una costante della sua opera, e sono sempre necessari, affabili, vitali e mai stucchevoli. Gaudenzio sa sempre congiungere una perizia straordinaria che chiameremo artigianale di altissimo livello (appresa presso gli Scotto, frequentando il cantiere del duomo di Milano e poi incrementata in proprio) con una capacità di spiccare il volo nel mettere a fuoco alcuni particolari di qualità umana e poetica assolutamente unici.

Dagli anni venti il Ferrari allargò la sfera della sua attività verso Como e Morbegno ed eseguì anche i bei polittici valesiani per San Gaudenzio di Varallo o per San Silano di Borgosesia e la cappella dei Magi del Sacro Monte, ma ben presto di fronte a lui si spalancò la strada di Vercelli, carica di promesse e di stimoli. All'inizio del 1528, abbandonata Varallo, l'artista risulta già stabilmente impegnato a Vercelli, dove aveva lavorato saltuariamente pure in precedenza (nel 1508 e probabilmente anche prima). L'attività vercellese si scala, diciamo, tra il 1528 e il 1534: sei anni che rappresentano una bella parentesi per il valesiano, chiamato in città dalle principali famiglie del luogo. Vercelli non era una città facile perché vi si trovavano tante botteghe ben avviate di artisti, ma Gaudenzio si era preparato il terreno da tempo attuando alleanze strategiche con queste stesse botteghe, ormai disposte ad accettarne l'ingresso in città. Tra le altre, spiccava qui l'attiva bottega dei Giovenone, una famiglia di origine novarese ormai ben radicata sul territorio sabauda: fin dal 1521 Giuseppe Giovenone il Vecchio (figlio dell'intagliatore Amadeo e fratello del pittore Gerolamo), che aveva già terminato il proprio apprendistato artistico in famiglia, era stato accolto in bottega da Gaudenzio per affinarvi l'arte della pittura e della doratura delle ancone; sia pure con qualche interruzione, è probabile che Giuseppe abbia continuato a frequentare la bottega del maestro valesiano fino alla sua morte, avvenuta a Milano nel 1546.

Ma Gaudenzio si era preparato il terreno vercellese coltivandovi anche accorte relazioni personali, tanto che non sorprende il fatto che un membro autorevolissimo della società locale, Giovanangelo Corradi di Lignana, lo abbia incaricato di dipingere la grande pala d'altare per la chiesa di San Cristoforo della stessa Vercelli, dove suo figlio era preposito (si tratta della pala degli Aranci, così denominata per via della vegetazione illuminata dai frutti dorati – in realtà pomi – posta

sullo sfondo). La pala venne ben pagata, 150 scudi, e alla consegna, nel 1530, fu subito seguita dalla commissione di affrescare per conto dei medesimi committenti le due cappelle principali della chiesa, della Maddalena e della Vergine. La pala di san Cristoforo, unitaria e di dimensioni clamorose, è un'opera moderna e complessa, in cui la sacra conversazione, la Madonna con il Bambino e il coro angelico risultano quasi compressi: Gaudenzio si dimostra aggiornato e si confronta qui forse per la prima volta con il nuovo linguaggio internazionale che propende per il gigantismo magniloquente, ma sa dominarlo bene lasciando comunque spazio alla sua felicità espressiva e poetica.

Naturalmente Vercelli era una città sabauda, una città travagliata di frontiera, ma le famiglie locali coltivavano rapporti stretti con l'*entourage* asburgico di Carlo V: i Corradi di Lignana per esempio erano parenti del gran cancelliere Mercurino Arborio da Gattinara, ministro plenipotenziario, diciamo così, di Carlo V. Quindi fu a Vercelli che si sancì il gradimento delle *élites* filospagnole e filoasburgiche nei confronti di Gaudenzio, garantendo un successo importante per capire gli sviluppi della carriera dell'artista negli anni successivi.

La cappella della Maddalena – che seguì la pala degli Aranci – fu una festa di colori e di storie, in cui Gaudenzio espresse la sua ricca vena narrativa che trova corrispondenti contemporanei solo con l'attività di Lorenzo Lotto in area bergamasca (nell'oratorio Suardi di Trescore e in San Michele al Pozzo Bianco): a Vercelli la grande facondia del valesiano si coniugò, come sempre, con una rara umanità e con la solita qualità della stesura pittorica che il tempo non ha quasi alterato. Alcuni episodi della narrazione della vita della Maddalena sono oggi famosi perché per fortuna, e per fortuna degli studenti, compaiono riprodotti in un volume della collana "I maestri del colore" dedicato a Gaudenzio. Gaudenzio è un artista un po' negletto dal punto di vista della pubblicistica a diffusione popolare; esistono due monografie illustrate scientifiche pubblicate negli anni sessanta (di Luigi Mallè e di Vittorio Viale), ma sono fuori mercato e per fortuna c'è ancora in circolazione il fascicolo della collana sopra citata (che ogni tanto all'università si vede "perfino" in mano agli studenti), che contribuisce a diffondere meglio la fama del valesiano.

Nella cappella della Maddalena Gaudenzio affrescò, tra l'altro, una grande *Crocifissione*, in cui pose la santa ai piedi di una lunghissima croce, restituendole la posizione centrale elusa invece, per motivi ancora non perfettamente chiariti, nella cappella del Calvario del Sacro Monte di Varallo. La lunga croce crea uno stacco netto tra la fascia alta dove si svolge il dramma di Cristo e il festone di folla disposto in basso, qualificato da tantissimi episodi accostati gli uni agli altri fino a comprendere il figlio del committente inginocchiato nel punto topico, lo sguardo naturalmente rivolto al Cristo: il preposito si trova proprio accanto al punto dello svenimento così drammatico e così umano della Vergine. Come sempre nelle rappresentazioni gaudenziane, questo è un Cristo del Prezioso Sangue, in cui il sangue eucaristico che stilla dalle ferite è raccolto nei calici dagli angeli.

Nonostante lo svolgimento turbinoso, Gaudenzio rimane molto chiaro, non si fa soverchiare dalla foga narrativa: se il tempo non si fosse accanito contro la cappella dei Magi del Sacro Monte di Varallo, soprattutto contro la parte affrescata, queste pareti troverebbero sicuri punti di corrispondenza con quelle del corteo varallese, cronologicamente abbastanza vicine, nonostante la massiccia presenza degli aiuti attivi al Monte. Quando si guarda la cappella dei Magi, che presenta un problema di conservazione degli affreschi così evidente, bisognerebbe cercare di leggerla con una cromia simile a quella degli affreschi vercellesi che la seguono e che impaginano lo stesso gioco dei cavalli e dei personaggi.

Terminata la cappella della Maddalena, Gaudenzio attaccò quella della Vita della Vergine (1532-34) in cui affrescò anche la *Natività della Vergine* stessa, un tema che gli era caro. L'episodio, che presenta un'iconografia domestica muliebre affettuosa e intima, era congeniale alle sue corde: sant'Anna è a letto e viene nutrita dall'ancella che le porta da mangiare e da bere mentre le nutrici in primo piano stanno versando l'acqua nel bagnetto perché presto laveranno Maria, appena nata. La scena si svolge in un interno nel quale si inserisce con naturalezza una canefora (una portatrice di cesto) che è una sorta di personaggio complementare che poi troverà un diverso sviluppo manieristico, più forzato, nella narrazione milanese della pala di eguale soggetto già nella cappella Trivulzio di Santa Maria della Pace, poi Contini Bonacossi e ora a Brera. Nell'*Annunciazione* e nell'*Adorazione del Bambino* si nota la massiccia presenza degli angeli che, come già visto, accompagna sempre Gaudenzio. Il culmine della cappella è naturalmente la scena dell'*Assunzione della Vergine*, bellissima per i giochi dei bianchi e per la varietà dei putti diversamente atteggiati: confermano la capacità di Gaudenzio di guardarsi intorno e di raccontare le storie con una libertà espressiva che non riuscirà più a mantenere negli anni successivi, quando l'artista saprà aggiornarsi radicalmente, ma la libertà e la facilità ancora evidenti a Vercelli non lo toccheranno più perché dovrà fare i conti con un tipo di committenza e di ambiente più paludati e conformisti. La presenza gaudenziana a Vercelli è importante perché la città in questi anni era ancora dominata dalle figure dei vescovi Ferrero che tra l'altro mantenevano diretti contatti con gli Sforza. Anche Agostino Ferrero, il vescovo di Vercelli, intrattenne rapporti, almeno epistolari, con Francesco II; bisogna ricordare che l'ultima corrispondenza sforzesca si è conservata in modo lacunoso e disperso, per cui alcuni passaggi vanno ricostruiti per via ipotetica, in mancanza di documenti diretti. Però ora sappiamo che ogni volta che a Francesco II mancavano unità per la cantoria del duomo di Vigevano, scriveva a Vercelli e Agostino Ferrero gli inviava i giovani cantori degli Innocenti per le liturgie più importanti (Vercelli è vicinissima a Vigevano): nel carteggio Gaudenzio non compare direttamente, ma possiamo plausibilmente immaginare che Francesco II sia stato tenuto bene informato sulla sua attività. Il soggiorno vercellese spalancò definitivamente le porte di Milano al valesiano.

Se guardiamo l'*Adorazione del Bambino con vescovo*, una bella tavola ora al John and Mable Ringling Museum di Sarasota in Florida, vediamo un'opera di

Gaudenzio eseguita intorno alla metà degli anni trenta probabilmente per un committente vercellese la cui identità è ignota; Edoardo Villata ha ipotizzato recentemente che il personaggio possa essere proprio un Ferrero: sarebbe bello, e l'identificazione farebbe quadrare il cerchio, ma per ora l'ipotesi non trova conferme.

Questo felice, maturo Gaudenzio degli anni vercellesi è il Gaudenzio che entra in contatto con l'ultimo duca di Milano. I documenti rivelano oggi che si trattò di contatti più stretti rispetto a quelli finora immaginati. Come già anticipato, Francesco II non indirizzò i propri sforzi sull'abbellimento di Milano, ma si diede la missione di completare la ricostruzione di Vigevano, la città che suo padre, Ludovico Sforza, aveva rifondato e dotato dello straordinario castello nel quale avevano lavorato Bramante e Leonardo, e che ancora oggi vanta una delle più belle piazze d'Italia. Per completare il disegno della piazza e per seguire un'inclinazione religiosa più profonda di quella che informò gli altri duchi padani del tempo (come secondogenito era stato inizialmente destinato alla carriera cardinalizia al pari di suo zio Ascanio Sforza), Francesco II decise di risistemare e poi di ricostruire il duomo, verso il quale concentrò i segni della sua benevolenza. Dovette però combattere con due problemi concreti: non aveva denaro né ebbe il tempo per dare corpo ai propri progetti. Il tempo di questo duca, che inizia nel 1530 (con la legittimazione accordatagli da Carlo V in occasione dell'incoronazione di Bologna) e termina il 1° novembre del 1535, quando la morte lo colse a soli 40 anni, fu un tempo troppo corto perché il grande progetto di riallestimento moderno del duomo trovasse anche solo parziale realizzazione.

Oggi nella piazza di Vigevano si incontrano il magistrale *Forum* degli Sforza e la facciata barocca del duomo (una sorta di quinta teatrale fittizia elevata per mimetizzare un po' i resti asimmetrici dell'incompiuta costruzione cinquecentesca), ma non si trova traccia evidente delle imprese di Francesco II, a meno di mettersi a cercarle nel Tesoro del duomo o tra le superstiti pale custodite al suo interno.

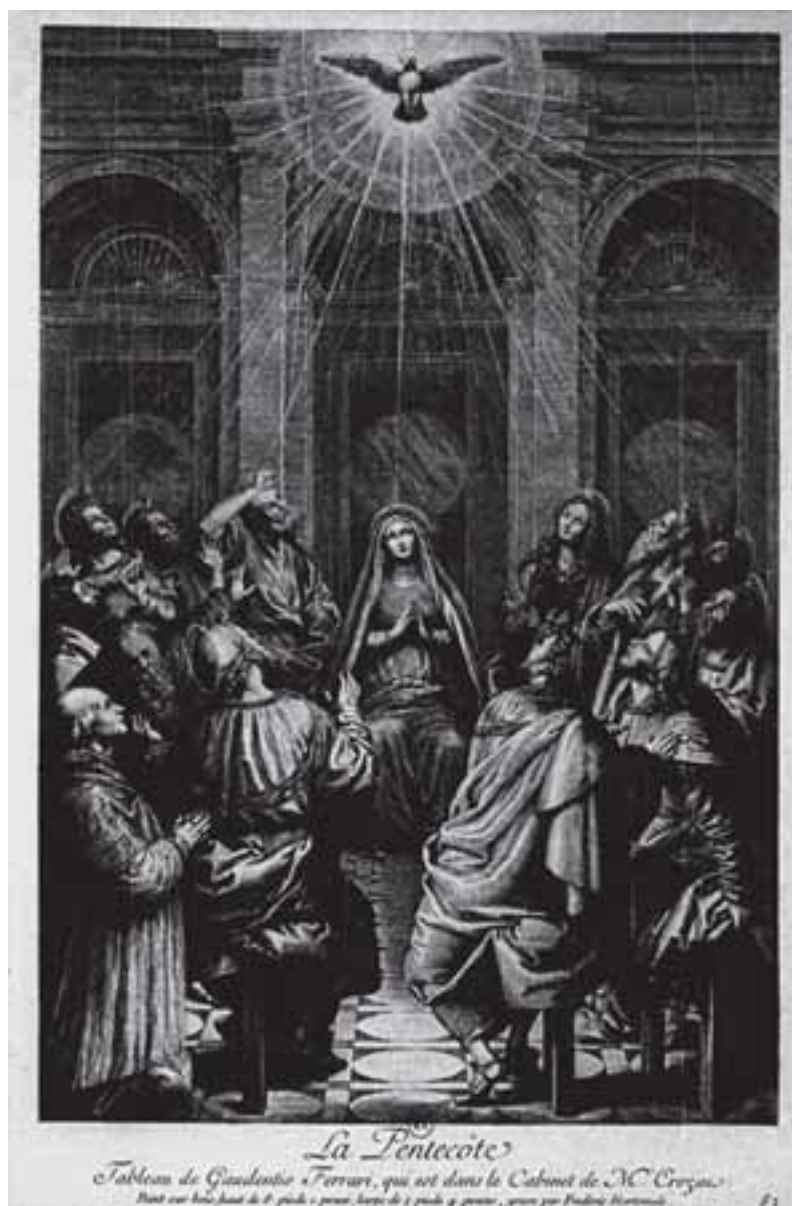
Il nuovo duomo sforzesco (consacrato a Sant'Ambrogio) avrebbe dovuto – nelle intenzioni di Francesco II – avere una struttura architettonica simile al modello ligneo del duomo stesso ancora conservato in loco (molto manipolato nell'Ottocento e nel Novecento) e avrebbe dovuto contenere una serie di pale dipinte da artisti settentrionali non toccati, se non tangenzialmente, dai compromessi col manierismo di ascendenza tosco-romana allora imperante. Il sogno di Francesco II non fu coronato dal successo: il duca morì quando i nuovi muri perimetrali erano appena stati eretti, le coperture mancavano e all'interno pioveva addirittura copiosamente. Francesco II non investì quasi denaro in una politica sontuaria di corte (non ci si deve immaginare il castello vigevanese come le residenze di Federico Gonzaga a Mantova o di Alfonso d'Este e dei suoi figli a Ferrara), ma convogliò le sue esigue risorse soprattutto su questo duomo e sui tesori da riporre delle sue sagrestie.

Per rinnovare l'arredo pittorico del "suo" duomo, il duca si rivolse soprattutto a Gaudenzio, che impegnò sul finire del 1532, nel 1533 e ancora un po' nel 1534

secondo modalità che soltanto adesso iniziano a definirsi chiaramente. Inizialmente il Ferrari fu incaricato dal duca di affrescare la cappella maggiore del duomo, rinnovata in fretta e furia, ma poi l'iniziativa dovette essere sospesa in quanto si decise di ricostruire integralmente l'edificio secondo parametri moderni (l'impianto generale era molto antico). Sempre per conto del duca, Gaudenzio dovette forse dipingere una pala dedicata a santa Caterina per la sagrestia superiore del duomo (destinata a ospitare il tesoro donato dallo Sforza alla cattedrale), una pala di cui oggi non sussiste più traccia, mentre per la sagrestia inferiore eseguì di certo una tavola raffigurante la *Pentecoste* (fig. 1), poi portata in Francia alla metà del XVII secolo e infine smarrita, ma nota grazie a una fedele incisione settecentesca. Francesco II, di natura schiva, non si fece raffigurare tra gli apostoli e la Vergine visitati dallo Spirito Santo, ma richiese a Gaudenzio di raffigurare sulla pala il ritratto del vescovo di Vigevano, Galeazzo Petra, un suo fedelissimo (conosciamo bene le fattezze di Francesco II grazie alle copie di un ritratto di Tiziano e alla descrizione datane dal Lomazzo: aveva un gran barbone nero ed era molto corpulento, mentre il committente inginocchiato rivela una fisionomia diversa). La *Pentecoste* era una tavola di grandi dimensioni, probabilmente giocata su raffinati effetti luministici ancora citati da Giovanni Paolo Lomazzo: furono tanti gli artisti del Cinquecento e del Seicento lombardo che andarono a studiare dal vero le opere di Gaudenzio. A Vigevano Gaudenzio iniziò a diventare un artista importante non solo per i suoi contemporanei – per esempio un pittore come il lodigiano Callisto Piazza reagì subito alla presenza in zona del Ferrari –, ma innescò anche una miccia lenta, diciamo così, che in realtà esploderà bene dalla fine del Cinquecento in poi, facendo sentire i suoi effetti fino quasi alla metà del Seicento. Gaudenzio infatti è uno dei pochi artisti del primo Cinquecento lombardo che susciterà l'interesse, quasi ininterrotto, dei pittori delle generazioni successive fino ad arrivare al Morazzone, al Cerano e ai loro seguaci ed epigoni.

Non sappiamo nulla della pala di Santa Caterina e abbiamo solo un'incisione per illustrare la *Pentecoste*: è un vero peccato che si sia perduta anche la terza impresa vigevanese certa di Gaudenzio, l'ancona lignea realizzata per la confraternita del Santissimo Sacramento che aveva sede nello stesso duomo, un'opera intagliata e dipinta dalla struttura articolata. Non è ancora perfettamente chiaro se Gaudenzio abbia in questo caso solo riadattato un'ancona realizzata dalla bottega dei De Donati all'inizio del secolo o se abbia coordinato l'allestimento di un nuovo, monumentale complesso che ruotava intorno a tre statue lignee recanti al centro il *Redentore*: la commissione fu comunque ispirata dal duca, cui stava a cuore il rinnovamento generale delle cattedrale.

Mentre lavorava per il duca a Vigevano, Gaudenzio risiedeva ancora a Vercelli, dove portò a termine diverse commissioni sbrigando nel contempo numerosi impegni assunti a Casale Monferrato (era un artista internazionale che sconfinava dalla Lombardia sforzesca alla Savoia al marchesato casalese). Ma ben presto il patrocinio ducale gli aprì nuovi orizzonti. Bisogna ricordare che all'inizio degli



anni trenta erano morti i due grandi protagonisti della pittura milanese del primo Cinquecento: Bramantino era scomparso nel 1530 e Bernardino Luini era mancato nel 1532; la piazza milanese era libera. Fu sicuramente con il beneplacito ducale che Gaudenzio venne chiamato nel 1534 a fornire il modello per affrescare la cupola di un altro importante santuario lombardo del tempo, quello di Santa Maria dei Miracoli di Saronno, dove già avevano lavorato Bernardino Luini e il milanese Cesare Magni, appena scomparso, autore anche di una *Crocifissione* per il duomo di Vigevano (1531). Gaudenzio, un esperto nella regia di grandi orchestrazioni devozionali, come dimostra ovviamente il caso di Varallo, venne chiamato a realizzare un'opera in cui entravano di nuovo in gioco la pittura e la scultura policroma: nella cupola si dovevano infatti mettere in scena il tripudio angelico (affrescato) che accoglieva la statua lignea della Vergine Assunta diretta verso un grande Padre Eterno centrale (a rilievo), mentre nelle nicchie del tamburo una serie di sculture raffiguranti gli apostoli assisteva alla scena.

Gaudenzio si presentò ai fabbricieri di Saronno con una prova grafica dimostrativa (ancora conservata alla Graphische Sammlungen di Monaco di Baviera) in cui immaginò una partizione dello spazio a spicchi animati da angeli suonatori variati e potenti che gli valse giustamente l'appalto immediato del lavoro. In corso d'opera eliminò poi la partizione optando per la creazione di uno spazio unitario, circolare, in cui collocò il coro degli angeli: sotto la cupola di Saronno quella definizione di Lomazzo secondo cui l'artista sarebbe stato «suonatore di lira e di liuto» diventa davvero plausibile, e se non possiamo sentire Gaudenzio suonare possiamo almeno vedere tangibilmente il valore che attribuiva alla musica.

La grande cupola del santuario di Santa Maria dei Miracoli di Saronno non è fotografabile nell'insieme, come la cappella della *Crocifissione* del Sacro Monte di Varallo: la compenetrazione di scultura e pittura con lo spazio fisico, atmosferico, va esperita direttamente, sul posto, mentre le riproduzioni servono solo per documentare bene i dettagli, per isolarli. Al centro del grande vano della cupola Gaudenzio fece collocare la scultura lignea raffigurante Dio Padre circondato da un gioco di raggi e di luce (il disegno era del valesiano, la realizzazione della bottega milanese dei Da Corbetta), poi allargò il cerchio inserendovi dei putti vivaci e infine pose la banda variegata ma ordinata degli angeli musicisti. Il tripudio è ricchissimo di dettagli e di particolari che in molti si sono esercitati a osservare, ingaggiando una gara tra storici dell'arte, musicologi e iconografi musicali. Gli strumenti sono rappresentati alla perfezione. Gaudenzio non improvvisa ma si vale di un approccio scientifico diretto che fa sì che qui siano stati riconosciuti strumenti altrimenti noti solo attraverso le descrizioni letterarie: sono strumenti perfettamente suonati, cioè, informano i musicologi, sono tutti correttamente impugnati, sorretti, con le diteggiature disposte secondo la necessità organologica. Qui Gaudenzio ha applicato in modo peculiare il principio rinascimentale della varietà, lavorando sui ponteggi per lo più da solo, affiancato solo da alcuni garzoni non identificabili ma attestati dai documenti. Recentemente Andrea Di Lorenzo ha

capito che la zona affrescata si trova appena al di sopra delle grandi cantorie del santuario e che quindi va integrata con degli effetti speciali, anche sonori: l'intonazione dei cantori di sotto dava fiato alla compagine angelica qui rappresentata. La rappresentazione della varietà degli angeli asseconda in questo caso un filone che, soprattutto nella Lombardia francescana, aveva trovato un particolare sviluppo dalla seconda metà del XV secolo in avanti.

Se si scorrono le fotografie raffiguranti i dettagli degli angeli musicanti, si notano tante particolarità come il piglio della figura che si appoggia con il piede su una cornice creando un effetto di sovrapposizione tra la realtà e la finzione dipinta. Si nota l'infittirsi delle pieghe, l'enfasi del panneggio che è diventato così ricco da entusiasmare anche i miniatori del tempo; Gaudenzio condivide questo "sistema delle pieghe" con alcuni grandi scultori contemporanei in marmo, come il Bambaia. Si conferma anche qui che Gaudenzio fu un artista che seppe aggiornarsi sempre con mirata lungimiranza.

L'impegno di Saronno si scalò tra il 1534 e il 1536. Nel 1536 Gaudenzio venne saldato per gli ultimi particolari: la cupola era finita, dopo una fatica immane, ed era un'impresa di qualità anche se non aveva toccato il registro commovente di Varallo e non presentava la freschezza narrativa di Vercelli. A Saronno Gaudenzio era stato impegnato a seguire anche gli scultori in legno che andavano realizzando su suo progetto gli apostoli, la Vergine e il Padre Eterno della sommità: Andrea da Milano, che morì nel 1537, venne sostituito in corso d'opera da suo cugino Giovanni Battista Corbetta, un artista poi attivo anche per il Sacro Monte di Varallo, come provano nuovi documenti ancora da studiare bene. Gaudenzio portò sempre con sé l'eco dell'esperienza varallese che lo aveva formato, pur affrontando nuovi committenti e differenti situazioni ambientali e politiche. Negli anni di Saronno il valesiano licenziò anche dipinti importanti come la *Crocifissione* (su tela) ora alla Pinacoteca Sabauda di Torino, un dipinto così significativo da essere stato scelto nel 1973 come prologo della grande mostra sul *Seicento Lombardo* allestita a Palazzo Reale di Milano, o come il *Compianto sul Cristo morto* del Museo di Belle Arti di Budapest, che proviene forse dalla sagrestia del duomo di Novara, del quale esiste un cartone di suprema finezza e poesia presso l'Accademia Albertina di Torino. Il precedente di quest'opera si trova a Varallo, nella cimasa del polittico di San Gaudenzio: nel *Compianto* di Budapest si notano tuttavia un effetto di compressione delle figure e un maggior rilievo conferito all'anatomia che evidenziano l'accostamento di Gaudenzio alla cultura manieristica del tempo, influenzata dal gigantismo di matrice centro-italiana (tra echi del Pordenone di Cremona e di Giulio Romano a Mantova) e dalla ricerca di nuove raffinatezze formali, desunte dalla diffusione delle stampe di Rosso Fiorentino e affini: la tensione del collo di san Giovanni, allungato e così sinuoso, rivela l'aprirsi di ricerche formali fino ad allora inedite per il valesiano.

Questo artista dalla cultura così autorevolmente dominata, come ci ha spiegato Gianni Romano, ormai giunto ben oltre la soglia della maturità, seppe quindi eser-

citarsi a fondo sul contemporaneo e riuscì di conseguenza ad aprirsi le porte di Milano, dove risulta saldamente insediato nel 1537, quando un documento che lo ricorda come «Gaudentius de Varalli» registra il suo affitto di una casa ubicata nel cuore della città, nei pressi della parrocchia di San Nazzaro. Gaudenzio decise a questo punto che Milano poteva essere il suo ultimo sbocco e il suo mercato e quindi, come risulta da documenti resi noti fin dal XIX secolo, nel 1539 vendette ai fratelli De Agno la sua casa di Varallo, eretta nei pressi di Santa Maria delle Grazie, ricevendo ratei di pagamenti fino al 1541 e poco oltre. La fase valesiana si chiuse così, mentre per Milano l'artista produsse una serie di opere innovative anche se un po' faticose come *Il martirio di santa Caterina* per la chiesa di Sant'Angelo vecchio (1540), destinata alla cappella Gallarati (Milano, Pinacoteca di Brera).

I Gallarati erano vecchi funzionari sforzeschi ormai perfettamente riciclati nel sistema del nuovo dominio asburgico: con la morte del duca Francesco II Sforza Milano era diventata a tutti gli effetti una città dell'orbita imperiale e aveva abbracciato la cultura del Manierismo internazionale delle corti che il duca aveva tenuto volontariamente fuori dalla porta. *Il martirio di santa Caterina* è l'opera più estrema dello sperimentalismo gaudenziano dell'ultima fase: qui l'artista cercò il massimo dell'aggiornamento e ottenne il minimo della sua poesia, inseguendo la compressione, lo sfoggio degli atteggiamenti, la varietà ed esibendo muscolature nerborute, alla moderna. Al centro pose un'imperturbabile Caterina protagonista di una grande scena teatrale che si connota per l'irruzione di un vero e proprio *deus ex-machina*, l'angelo con la spada che appare in alto per far cessare il tormento inflitto alla santa. Il momento è sospeso, non è ancora quello in cui le ruote spezzate schizzano via travolgendo i torturatori, perché tale sviluppo drammatico sarà scelto solo più tardi da Bernardino Lanino e da Giovanni Battista Della Cerva nell'affresco di analogo soggetto dipinto nell'oratorio di Santa Caterina di Milano nel 1548, due anni dopo la morte di Gaudenzio stesso. Il Ferrari mantenne sempre un senso della misura non comune (come dimostra la cappella della Crocifissione di Varallo), ma certo nella pala di Sant'Angelo impaginò una scena teatrale connotata da troppa enfasi e da troppa aulicità, in cui volle forse dimostrare di poter tenere il passo con la moda del tempo. Subito dopo capì però che quella non poteva essere la sua vera cifra, sebbene l'avesse proposta anche in una pala destinata a una chiesa di provincia come la *Salita al Calvario* della Santissima Pietà di Cannobio, più o meno coeva al *Martirio*, forse patrocinata però da un committente milanese, Paolo da Cannobio.

Pur lavorando a Milano (anche per la Fabbrica del duomo oltre che per il Comune che gli richiese il modello per il nuovo gonfalone di Sant'Ambrogio) Gaudenzio non trascurò la provincia nella quale spedì pale e polittici elaborati, come quello dell'*Assunzione della Vergine* di Santa Maria della Piazza di Busto Arsizio. Qui la scena dell'Assunzione non è più straordinariamente elegante come quella vercellese, ma presenta un repertorio di gesti e di atteggiamenti più gravi,

enfatici. Sul retro di una delle tavole del polittico è stato scoperto un bellissimo disegno che spiega bene come Gaudenzio lavorasse con i collaboratori che lo affiancavano nella bottega. Non potendo far fronte da solo a tutte le commissioni, il valesiano a volte realizzava il cartone che poi affidava all'esecuzione dei suoi aiutanti oppure, come in questo caso, tracciava un disegno a scala intera a carboncino con rialzi a biacca di grandissima qualità per fornire una guida alla traduzione dei subalterni, non sempre all'altezza del compito loro affidato. Quando, nel corso di un restauro di qualche decennio fa, questo san Giovanni Battista è riapparso sul retro del polittico, ha suscitato una grande emozione perché ha rivelato la qualità altissima del disegno di Gaudenzio che spesso nelle ultime opere risulta un po' offuscato dal contributo dei suoi collaboratori.

Tra il 1540 e il 1546, quando morì, Gaudenzio lavorò nelle chiese principali di Milano affrescando tra l'altro la cappella di Santa Corona in Santa Maria delle Grazie. La cappella apparteneva a una confraternita dedicata alla pietà, che gestiva ospedali ed elemosine. Tra il 1540 e il 1543 i confratelli – tra i quali erano arruolati alcuni tra i maggiorenti cittadini – decisero di far risistemare la propria cappella in Santa Maria delle Grazie e affidarono gli affreschi parietali a Gaudenzio Ferrari riservando la pala d'altare con l'*Incoronazione di spine* a Tiziano (ora quest'ultima si trova al Louvre). La cappella fu terminata entro il febbraio del 1543 con gli affreschi di Gaudenzio che raffigurano angeli che recano i simboli della passione sulla volta spicchiata, scene della passione di Cristo sulle pareti e la grande pala di Tiziano sull'altare. Qui, in Santa Corona, se si guarda la scena dell'*Ecce homo* si recupera per esempio la genesi della cappella omonima dipinta dal Morazzone al Sacro Monte di Varallo, confermando l'importanza assunta dal magistero gaudenziano per i pittori attivi al tempo di Federico Borromeo. Nella cappella di Santa Corona Gaudenzio abbandonò in parte quella ricchezza ridondante che aveva messo in campo nel *Martirio di santa Caterina*, anche se le opere sono quasi contemporanee, e impostò una narrazione più piana e diretta, addirittura recuperando alcuni dettagli come il rilievo di certe parti a gesso dorato che suonano come retaggi arcaici, volutamente ricercati.

Secondo la testimonianza di Giovanni Paolo Lomazzo, Gaudenzio dipinse la cappella della Nascita della Vergine in Santa Maria della Pace nell'«ultimo dei suoi anni», mentre in realtà i documenti attestano che la eseguì per un ramo della famiglia Trivulzio tra il 1542 e il 1543: si tratta di un'altra cappella privata dedicata alla Vergine, distante quasi un decennio da quella di San Cristoforo di Vercelli. La pala, raffigurante la *Nascita della Vergine*, ha avuto molte vicissitudini: rimossa dalla cappella al momento delle soppressioni, ha circolato sul mercato, è passata tra le proprietà di Alessandro Contini-Bonacossi, è scomparsa insieme con i pezzi della sua collezione non ceduti allo stato e poi finalmente è stata comprata dalla Pinacoteca di Brera, dove si è ricongiunta idealmente con gli affreschi parietali raffiguranti le *Storie della Vergine* strappati nell'Ottocento dalle pareti della cappella Trivulzio e già ricoverati a Brera, anche se non è mai stata esposta. Se si guarda la pala si rico-

noscono alcuni elementi caratteristici di Gaudenzio nel tono di intimità complessivo unito però a un rovello formale prima inesistente, di nuovo manifestato per esempio nell'infittirsi di ogni piega. L'umanità e il calore restano quelli di Gaudenzio, evidenti nella sant'Anna che si sporge per lavarsi le mani, sebbene questa parte sia di collaborazione, come si vede bene a un esame ravvicinato. Certe proporzioni, come nella figura di donna che sta versando l'acqua, sono così allungate perché seguono un po' un neoraffaellismo di moda, diffuso ad esempio da Giulio Campi: qui la canefora è diversa rispetto a quella vercellese, riecheggia i modelli romani che erano ormai diffusi. Siamo di fronte a un Gaudenzio che ancora sa parlare poeticamente, sa raccontare, ma che maneggia anche il repertorio contemporaneo; quello milanese non è un artista che si ripiega e si ritira come spesso fanno gli anziani. Tiene il passo coi tempi, e trova estimatori in una città che non aveva pittori in quel momento, ma che avrebbe potuto anche essergli ostile.

L'*Annuncio a Gioacchino* costituisce la parte centrale di un altro degli affreschi Trivulzio costruiti a trittico. La scena si svolge fuori dalle porte di una città con l'angelo che appare e parla con Gioacchino, l'altro angelo che interloquisce con Anna e con l'incontro che avviene sotto la Porta Aurea. La città turrita dello sfondo riprende molti elementi ancora bramantiniani.

L'*Adorazione dei Magi* affrescata in Santa Maria della Pace, oggi a Brera, raffigura una versione del tema diversa rispetto a quella dispiegata a Varallo nella cappella di Betlemme, che illustra invece il *Corteo dei Magi*, anche se il dettaglio dello scudiero che si china a togliere lo sperone ricorre anche nella cappella del Sacro Monte. Gaudenzio ha lasciato lo sperimentalismo del *Martirio di santa Caterina* ed è tornato padrone di sé e del suo linguaggio. Ed è un Gaudenzio ancora felice, che avrà ancora molto da dire a Cerano e a Morazzone, per esempio, che studieranno bene gli affreschi di Santa Maria della Pace sul finire del Cinquecento. L'*Adorazione dei Magi* era affiancata da due dettagli del *Corteo dei Magi* messi sui due lati, a sinistra e a destra: una vera e propria trovata di regia per portare in primo piano due particolari che altrimenti si sarebbero persi nella visione più generale.

L'ultima opera sicura dipinta da Gaudenzio a Milano fu la grande *Ultima Cena* di Santa Maria della Passione dipinta nel 1544 insieme a Giovanni Battista Della Cerva. Risulta già sommariamente descritta da Giorgio Vasari nella sua prima edizione delle *Vite* del 1550, uscita ad appena quattro anni dalla morte di Gaudenzio. La pala conserva ancora l'imponente cornice originale dorata, disegnata da Gaudenzio e poi appaltata alla bottega di Giovan Pietro da Sesto, attivo accanto al valesiano fin dagli anni vigevanesi. Gaudenzio fu sempre abile e attento nel coordinare il lavoro di molti artisti. Forniva il disegno, seguiva l'opera dell'intagliatore, incaricava magari Giuseppe Giovenone il Vecchio di dorare i partiti lignei secondo quelle modalità di finitura che aveva appreso durante il proprio apprendistato e affinava le capacità dei maestri già formati (come il novarese Giovanni Battista Della Cerva) che spesso tenne accanto a sé per organizzare meglio il lavoro e l'incalzare delle commissioni. Nel grande *Cenacolo* milanese Gaudenzio rap-

presentò la scena seguendo l'impostazione verticale che già aveva messo in campo in Santa Maria delle Grazie di Varallo o nella pala di uguale soggetto che aveva dipinto con Speridio Cagnoli per il duomo di Novara (che è da poco stata restaurata) e tuttavia riportò al centro la figura di Cristo, conferendogli maggiore monumentalità e ieraticità; tutta la scena presenta la dilatazione delle forme e l'enfatica concitazione dei gesti già apparsi nella *Pentecoste* del duomo di Vigevano e in altre opere successive, come l'*Assunzione della Vergine* di Busto Arsizio. Sullo sfondo del *Cenacolo* milanese però Gaudenzio aprì una grande finestra su un paesaggio urbano rigoroso e ancora bramantiniano, a irradiare un senso di tregua sospesa sull'intera rappresentazione.

Pochi mesi prima Gaudenzio aveva licenziato il *San Paolo nello studio* (firmato «1543 Gaudentius») per la cappella di Paolo da Cannobio eretta in Santa Maria delle Grazie di Milano (il dipinto, portato in Francia con le spoliazioni napoleoniche, si trova ora come deposito del Louvre al Musée des Beaux-Arts di Lione). Paolo da Cannobio, il committente, era un personaggio importante, un grande benefattore che istituì alla sua morte le Scuole Cannobiane, fondamentali per la storia dell'acculturazione dei milanesi. Il dipinto mostra un devoto personaggio all'interno del suo studio: non si tratta del solito San Paolo con la spada, relegata sullo sfondo, ma di un dotto: l'attributo principale diventa qui il libro, sebbene l'ispirazione divina abbia rapito lo studioso distogliendolo dalla sua opera. Come sempre negli anni milanesi, Gaudenzio impaginò qui un corpo dalle proporzioni dilatate, la cui possanza venne sottolineata dal manto rosso, molto aulico; in pieno tardomanierismo, quando il Lomazzo descriverà nel suo *Trattato* (1584) i dotti e gli studiosi prenderà proprio questa immagine come esempio di riferimento. Nella finestra aperta alle spalle del san Paolo Gaudenzio pagò un altro tributo alle mode del tempo: lo sfondo romanista, in cui si distinguono una specie di Colosseo e delle rovine romane, è dominante, mentre la scena della conversione di Saulo – fondamentale per identificare la figura del santo – diventa quasi remota; il paesaggio rinforza e sottolinea l'intonazione retorica dell'insieme. Una pala come questa risulta oggi difficile da leggere per l'accostamento del tono paludato e della devozionalità troppo esibita (tutti caratteri molto lontani dalla "poesia" gaudenziana degli anni di Varallo e Vercelli), tuttavia si deve ricordare che essa ebbe una discreta fortuna presso i contemporanei e soprattutto tra i successori di Gaudenzio.

Nella finestra aperta dietro l'*Ultima Cena* di Santa Maria della Passione, dove il tono aulico non era richiesto, Gaudenzio tornò invece, come già visto, a una declinazione tutta lombarda e non romanista del paesaggio, sortendo un effetto quasi curioso per gli anni quaranta, ma elegante nel gioco dei grigi che stemperano la concitata impaginazione della scena.

Quando Gaudenzio morì, nel gennaio del 1546, il suo esempio venne dilatato per qualche anno da Giovanni Battista Della Cerva e da Bernardino Lanino insieme, che nel 1548 affrescheranno l'oratorio di Santa Caterina presso San Nazzaro, dove ripresero il *Martirio* dipinto da Gaudenzio del 1540 e lo fecero detonare in

chiave ormai pienamente manieristica. Presero la scenografia che andava più di moda in quel tempo, quella serliana (mostrando un notevole aggiornamento per la Milano del tempo), la riprodussero sul fondale e poi scelsero il momento successivo all'intervento angelico, quando, scomparso l'angelo e spezzata la ruota, la scena poteva diventare un buon pretesto per impaginare il gruppo di ignudi variamente atteggiati con riferimenti espliciti sia alla cultura di Michelangelo sia di Raffaello. In seguito Della Cerva formerà Lomazzo nel culto gaudenziano ma non produrrà opere molto importanti, mentre Lanino, esaurita una breve fase milanese ricca di umori devozionali e di esperimenti, tornerà alla sua più facile *routine* vercellese, confortata dalla presenza dei figli e di una grande bottega dominante sul mercato.

* (Conferenza tenuta sabato 2 ottobre 2004 a Varallo, Sacro Monte, sala cappella albergo Casa del Pellegrino, nell'ambito del ciclo Week end d'arte a Varallo 2004).

Nota bibliografica

È impossibile riferire qui in dettaglio sulla corposa bibliografia su Gaudenzio Ferrari, per la quale si rimanda a R. SACCHI, *Ferrari, Gaudenzio, ad vocem*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1996, vol. 46, pp. 573-581, avvertendo che alcuni interventi editoriali hanno arbitrariamente decurtato il numero dei riferimenti obbligatori, cancellando in particolare il rimando a G. TESTORI, *Il Gran Teatro Montano. Saggi su Gaudenzio Ferrari*, Milano 1965, come notato da G. AGOSTI, *Scrittori che parlano d'arte in Lombardia*, in B. AGOSTI, G. AGOSTI, K. STREHLKE, M. TANZI, *Quattro pezzi lombardi (per Maria Teresa Binaghi)*, Brescia 1998, pp. 90-91, in cui si leggono anche puntualizzazioni sulle fonti gaudenziane.

La bibliografia "storica" sull'artista si ricava anche da: G. PAULI, *ad vocem F.G.*, in U. THIEME-F. BECKER, *Kunstlerlexikon*, Leipzig 1915; A. DURIO, *Bibliografia di Gaudenzio Ferrari, 1514-1928*, Novara 1928; i successivi aggiornamenti si leggono in *Mostra di Gaudenzio Ferrari*, catalogo della mostra, Milano 1956, pp. 111-113; V. VIALE, *Gaudenzio Ferrari*, Torino 1969, da integrare con L. MALLÉ, *Incontri con Gaudenzio*, Torino 1969 (i due testi sono riccamente illustrati) e con *I cartoni cinquecenteschi dell'Accademia Albertina*, catalogo della mostra, a cura di G. Romano, Torino, 1982, pp. 279-88; E. VILLATA, *Gaudenzio Ferrari. Gli anni di apprendistato*, in E. VILLATA, S. BAIOCO, *Gaudenzio Ferrari. Gerolamo Giovenone. Un avvio e un percorso*, Torino 2004, pp. 129-138; *Gaudenzio Ferrari. La Crocifissione del Sacro Monte di Varallo*, a cura di E. De Filippis, Torino 2006; *Fermo Stella e Sperindio Cagnoli seguaci di Gaudenzio Ferrari. Una bottega d'arte nel Cinquecento padano*, catalogo della mostra, a cura di G. Romano, Milano 2006.

I registi e le trascrizioni dei documenti si trovano per lo più in G. COLOMBO, *Vita ed opere di Gaudenzio Ferrari pittore con documenti inediti*, Torino 1881; P. GAGLIA, *Gaudenzio Ferrari, in I cartoni cinquecenteschi dell'Accademia Albertina*, catalogo della mostra, a cura di G. Romano, Torino 1982, pp. 64-71; E. MOTTA, *La data della morte di Gaudenzio Ferrari*, in "Archivio Storico dell'Arte", 1 (1888), p. 43; *Annali della Fabbrica del Duomo*, Milano 1877-85, vol. III, pp. 263, 265, 267, 269, 277. La mancanza di un regesto gaudenziano aggiornato e completo incomincia ad avvertirsi in maniera dolorosamente evidente. Supplisce ora in parte (ma non per il periodo qui preso in considerazione): V. RUBICINI, *Cronologia comparata di Gaudenzio Ferrari e dei primi gaudenziani*, in *Fermo Stella e Sperindio Cagnoli...*, pp. 109-137.

Le fonti principali su Gaudenzio sono: G. VASARI, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, [1568], a cura di P. Barocchi e R. Bettarini, Firenze 1966-1987, vol. IV, p. 338 e vol. V, p. 435; F. SESALLI, *Breve descrizione del Sacro Monte di Varallo di Valsesia*, Milano 1566, c. 4v (ripubblicato integralmente da A. DURIO, *Francesco Sesalli e la prima "Descrizione" del Sacro Monte di Varallo*, in

“Bollettino Storico della Provincia di Novara”, 21 [1927], pp. 167-178 e 379-394); G.P. LOMAZZO, *Trattato dell'arte de la pittura* [1584] e *Idea del Tempio della Pittura* [1590], entrambi in ID., *Scritti sulle arti*, a cura di R.P. Ciardi, Firenze 1973-74, *ad indicem*, da integrare con *Le tavole del Lomazzo (per i 70 anni di Paola Barocchi)*, a cura di B. e G. Agosti, Brescia 1997; G.B. FASSOLA, *La Nuova Gerusalemme, ossia il santo Sepolcro di Varallo*, Milano 1671, *ad indicem*; L. LANZI, *Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo* [1809], a cura di M. Capucci, Firenze 1968-70, vol. I, p. 317; vol. II, pp. 298, 314-316; P. GALLONI, *Sacro Monte di Varallo*, Varallo 1914.

Le monografie ottocentesche citate direttamente nel testo o implicitamente considerate sono: G. BORDIGA, *Notizie intorno alle opere di Gaudenzio Ferrari pittore e plasticatore*, Milano 1821; G. BORDIGA, *Le opere del pittore e plasticatore Gaudenzio Ferrari disegnate ed incise da Silvestro Pianazzi*, Milano 1835; G. COLOMBO, *Vita ed opere di Gaudenzio Ferrari pittore con documenti inediti*, Torino 1881. Ho indicato le altre monografie moderne poco sopra, nel punto introduttivo dedicato alla bibliografia gaudenziana.

La citazione relativa alla cultura di Gaudenzio usata come *leit-motiv* della conferenza è tratta da G. ROMANO, *Gaudenzio Ferrari*, in *I cartoni cinquecenteschi dell'Accademia Albertina*, catalogo della mostra, a cura di G. Romano, Torino 1982, p. 64; questo breve profilo di Gaudenzio merita di essere letto dall'inizio alla fine: è un condensato di spunti e riflessioni molto stimolanti.

Il fascicolo della collana “I maestri del colore” diretta da Franco Russoli cui rinvio nel testo è: P. BIANCONI, *Gaudenzio Ferrari*, Milano 1966: le immagini – che si fermano cronologicamente al 1535 di Saronno ed eludono completamente il repertorio plastico di Gaudenzio – sono più interessanti del commento introduttivo, stereotipo.

Intorno a Gaudenzio per fortuna non si è mai sviluppata una ragnatela di mostre modaiole, tuttavia per comprendere la sua attività e la sua eredità vanno considerati tre capisaldi imprescindibili: *Mostra di Gaudenzio Ferrari*, catalogo della mostra, Vercelli, Museo Borgogna, Milano 1956; *Il Seicento lombardo*, catalogo della mostra, Lilano, Palazzo Reale, Milano 1973; *I cartoni cinquecenteschi dell'Accademia Albertina*, catalogo della mostra, a cura di G. Romano, Torino 1982.

Il Gaudenzio presentato nella conferenza è un artista maturo: tralascio quindi la ricca bibliografia sugli anni della sua formazione e della prima maturità, oltre che sulla sua opera al Sacro Monte di Varallo, fornendo qui solo indicazioni sui vent'anni (1526-1546) presi in considerazione. Fa eccezione però per ricchezza di spunti: M. CALDERA, *Gaudenzio Ferrari fino al 1928*, in *Fermo Stella e Sperindio Cagnoli...*, pp. 23-37.

Per Gaudenzio a Casale Monferrato e per molte puntualizzazioni e osservazioni sulla sua attività: G. ROMANO, *Casalesi del Cinquecento, L'avvento del Manierismo in una città padana*, Torino 1970.

Per l'impatto di Gaudenzio su Vercelli: *Bernardino Lanino e il Cinquecento a Vercelli*, a cura di G. Romano, Torino 1986. Per Vercelli si veda anche E. VILLATA, *Gaudenzio ed Eusebio Ferrari: ingresso e trionfo della maniera moderna a Vercelli*, in *Arti figurative a Biella e Vercelli. Il Cinquecento*, a cura di V. Natale, Biella 2003, pp. 61-86, con bibliografia sul periodo vercellese (qui la proposta di riconoscere il vescovo Agostino Ferrero nel prelado dell'Adorazione del Bambino del John and Mable Ringling Museum di Sarasota) e G. TIBALDESCHI, *Una sconosciuta committenza di Gaudenzio Ferrari*, in “Bollettino Storico Vercellese”, 61 (2003), pp. 91-93, a integrazione del regesto vercellese dell'artista.

La bibliografia moderna sull'attività di Gaudenzio a Saronno è costituita da A. DI LORENZO, *Nuovi documenti per Gaudenzio e i suoi aiuti a Saronno*, in “Bollettino della Società pavese di Storia Patria”, 89 (1989), pp. 215-235; *Il Concerto degli angeli. Gaudenzio Ferrari e la cupola di Saronno*, Milano 1990: da entrambi si ricava la bibliografia precedente. Sempre ad Andrea Di Lorenzo si devono considerazioni per anticipare all'inizio degli anni venti la *Fuga in Egitto* dipinta da Gaudenzio per l'ancona di Sant'Abbondio di Como (già considerata un'opera del periodo vercellese dell'artista): A. DI LORENZO, *Fuga in Egitto*, scheda in *Pittura a Como e nel Canton Ticino dal Mille al Settecento*, a cura di M. Gregori, Milano 1994, pp. 289-290. Per la bottega degli intagliatori Da Corbetta a Saronno: V. PINI, *Sopra la scultura lignea del Cenacolo cinquecentesco a Saronno: il cosiddetto Andrea da Milano è Andrea da Corbetta?*, in “Raccolta Vinciana”, 19 (2001), pp. 125-141 e R. SACCHI, *Il Disegno incompiuto. La politica artistica di Francesco II Sforza e di Massimiliano Stampa*, Milano 2006, *ad indicem*. Per il catalogo di Andrea da Saronno (identificato però con Andrea Retondi da Saronno) e per la sua attività nel santuario di Santa Maria dei Miracoli: R. CASCIARO, *Andrea da Saronno. Classicismo e teatralità nella scultura milanese del primo Cinquecento*, in “Nuovi Studi”, 5 (1998), pp. 65-83. Cfr. inoltre: E. CALDARA, *Battista da Corbetta?, Busto di Eterno benedicente con cherubini*, in *Maestri della scultu-*

ra in legno nel ducato degli Sforza, catalogo della mostra, a cura di G. Romano, C. Salsi, Milano 2005, pp. 228-230; E. BIANCHI, *I da Corbetta intagliatori in legno. Prime ricognizioni*, tesi della scuola di specializzazione, Università degli Studi di Milano, a.a. 2005-2006, rel. Rossana Sacchi.

Per definire la politica artistica di Francesco II Sforza e per inquadrare il suo rapporto con Gaudenzio a Vigevano: R. SACCHI, *Il Disegno incompiuto. La politica artistica di Francesco II Sforza e di Massimiliano Stampa*, Milano 2006, vol. I (per Gaudenzio a Vigevano: pp. 200-209, 216-230).

Gli ultimi anni della vita di Gaudenzio sono stati al centro delle mie ricerche, ampiamente confluite nel testo di queste conferenze: R. SACCHI, *Della Cerva, Giovanni Battista, ad vocem*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1988, vol. 36, EAD., *Gaudenzio Ferrari a Milano: i committenti, la bottega, le opere*, in “Storia dell'Arte”, 67 (1989), pp. 201-218; EAD., *Piste Gaudenziane*, in “Paragone”, 579 (1998), pp. 46-64.

Puntualizzazioni sull'attività milanese di Gaudenzio si devono a G. BORA, *La cultura figurativa a Milano, 1535-1565*, in *Omaggio a Tiziano. La cultura artistica milanese nell'età di Carlo V*, catalogo della mostra, Milano 1977, pp. 47-48 e a F.M. FERRO, *Un'ancona milanese di Gaudenzio*, in “Paragone”, 419-423 (1985), pp. 157-163; ID., *Un'ancona di Gaudenzio Ferrari completata*, in “Paragone”, 479-481 (1990), pp. 99-100; S. GATTI, *Un dipinto di Gaudenzio Ferrari già in Brianza e ora a Berlino*, in “Arte Lombarda”, 96-97 (1991), pp. 161-164. L'insieme si ricapitola grazie a A. DI LORENZO, *Schede*, in *Pittura a Milano dal Rinascimento al Manierismo*, a cura di M. Gregori, Milano 1998, pp. 250-258; cfr. ora anche: E. VILLATA, *Gaudenzio Ferrari: schede 1, 2, 3*, in *Carlo e Federico. La luce dei Borromeo nella Milano spagnola*, catalogo della mostra, a cura di P. Biscottini, Milano 2005, pp. 236-239.



2

2-7. Cappella dell'Arrivo dei Magi (n. 5), particolari.

Riflessioni sulla cappella del Corteo dei Magi del Sacro Monte di Varallo*

Il 1526 e il 1527 sono anni scoperti per quanto riguarda la cronologia gaudenziana. Nel gennaio del 1526 Fermo Stella ricevette dei pagamenti per l'ancona di Morbegno, ma non sappiamo dove fosse Gaudenzio e cosa facesse in quel tempo travagliatissimo dal punto di vista politico e militare per la Lombardia. Erano gli anni immediatamente successivi alla battaglia di Pavia (1525): sancita la sconfitta dei francesi, si definì la dominazione di Carlo V su tutta l'Italia. Il 1527 fu universalmente segnato dal drammatico sacco di Roma. Tutti gli artisti e gli abitanti dell'Italia settentrionale vivevano con un senso di precarietà e di angoscia mentre il tempo era scandito dai passaggi delle truppe, dei soldati, dei lanzichenecci, che arriveranno addirittura a toccare e a invadere Roma. Le galoppate dei cavalli erano familiari a tutti, e alla fin fine condizionavano le normali esistenze.

Possiamo immaginare allora che Gaudenzio si sia fermato in Valsesia, dove non gli mancavano né le committenze né il lavoro, e che abbia affrontato l'impianto della cappella dei Magi, oggi considerata il suo congedo dal cantiere del Sacro Monte anche perché incompiuta.

Rispetto alla cappella della Crocifissione, quella dei Magi – che non è mai stata sottoposta a un restauro integrale – versa in peggior stato di conservazione. Non solo si presenta molto deteriorata, ma sollecita problemi interpretativi maggiori rispetto a quelli della più organica e complessa cappella del Calvario.

Gli affreschi di Vercelli delle cappelle della Maddalena e della Vergine in San Cristoforo aiutano a ricostruire quello che manca. Nella cappella dei Magi è programmato un futuro restauro in previsione del quale sono stati condotti dei saggi di pulitura: si notano bene un paio di tasselli di prova, uno al centro e uno laterale, ma è evidente che l'intervento conferirà maggiore leggibilità più che all'insieme solo ad alcuni particolari e non potrà restituire il senso complessivo di questa cavalcata e del paesaggio circostante. Soprattutto il paesaggio sembra irrimediabilmente compromesso.

Nel 1965 Giovanni Testori, nelle sue *Meditazioni vecchie e nuove sulla Croce* pubblicato nella raccolta intitolata *Il gran teatro montano* (figg. 2-5), uno dei testi fondamentali per avvicinarsi al Gaudenzio del Sacro Monte redatto da uno scrittore-poeta che fu anche un critico acuto e sollecito, diede una lettura memorabile della cappella, una lettura che aiuta e soccorre soprattutto in questo caso, in cui mancano certezze documentarie e cronologiche:

è doveroso dir subito che, fra le cappelle di Gaudenzio, questa dei “Magi” è la sola che, con l’altra della “Pietà”, ponga qualche seria difficoltà di lettura, tanti sono i disastri che tempo e umana incuria v’han operato; difficoltà, perché a essere compromesso risulta il senso stesso del rapporto pittura-scultura. Mentre quest’ultima, infatti, salvo evidenti ridipinture e cedimenti non gravi in alcune suppellettili, s’è mantenuta intatta nella sua festosità popolana, la pittura ha perso, nell’insieme, l’ariosa concretezza, il dorato splendore che, all’origine, doveva farne come un trionfo. C’è di che restar afflitti, poiché nei particolari ancor intatti quella concretezza e quello splendore arrivano a risultati d’indicibile bellezza, intendo proprio parlare del pigmento e del tessuto materico; grana d’un colore montano tepido e lucente; riverberi di neve su marzolini tremori; e un gran lume calante dai pendii sul corteo che va e va, un po’ sorpreso e un po’ pigramente indolente e felice. Ma quella grana di colore; quella materia così consumata di carezze e sospiri; così prossima, infine, all’immensa, solenne vitalità dei capolavori vercellesi!

Immagini il lettore che tutto l’affresco viva della palpitante grandezza e della festosa gioia dei particolari ancor salvi; immagini il cielo, la luce smisurata eppur dolcissima; ed ecco, avrà forse modo d’intendere come poteva legarsi al coro la grandezza favolosa e plebea dei Magi plastici e dei loro assistenti.

Purtroppo, ove qualche misericordioso mecenate non vorrà tempestivamente intervenire e farne opera meritoria per l’eterno, tra qualche anno a non potersi leggere non sarà più solo l’insieme (ormai definitivamente compromesso) ma lo stesso miracolo dei lacerti esistenti.

Anche grazie all’interesse che Giovanni Testori ha saputo sollevare intorno al Sacro Monte, negli ultimi quarant’anni le direzioni scientifiche e oculate hanno annullato – per quanto possibile – gli effetti dell’incuria precedente. Ciò che vedeva Testori è quello che vediamo noi, anzi, a questo punto noi lo vediamo anche meglio: ripulito e ben tenuto. La predizione non si è avverata.

Questo non giustifica che, all’atto d’esaminare le sculture, si possa poi cadere nell’equivoco di non distinguere dov’è grandezza vera e dove scarsità di esecuzione. Sto parlando, è chiaro, dei tre cavalli sui quali appunto si riapre il mio “fervoroso lamento” che essi furono negati con drastica cecità e senza remissione alcuna, non che alle mani, «ai pensieri stessi» del Ferrari.

Testori fa riferimento qui a una tradizione antica, secondo la quale l’unico cavallo autografo di Gaudenzio dovrebbe essere quello poderoso che esce di scatto dal muro. Gli altri due cavalli, di esecuzione più debole, non sarebbero ascrivibili a Gaudenzio.

Si è arrivati a scrivere – argomenta Testori – che queste bestie seguirebbero «uno scadimento irreparabile»; e posso ben capire se l’esecuzione era apparsa «pesante fin nei re e negli astanti», dove si trovano, invece, alcuni tra i corpi e dei visi più pazienti e umani che mai il nostro valesiano abbia costruito.

Ed ecco che qui ricorre l’aggettivo “umano”, indispensabile per capire a fondo l’arte di Gaudenzio non solo nell’interpretazione testoriana.

Mi domando dove s’era visto prima e dove si vedrà poi, un colpo di genio drammatico qual è quello che fa balzar dal muro il cavallo del Re moro; bestia stupenda, di quell’anatomia conosciuta, possente, eppur mai esibita che è il segno precipuo del bestiario (oltre che del nudo umano) di Gaudenzio.



Tranne forse che nel *Martirio di santa Caterina* del 1540 (Milano, Brera) e nell’*Andata al Calvario* di Cannobio, di molto successivi rispetto alla cappella dei Magi, Gaudenzio non indulge mai in eccessi anatomici e descrittivi. I suoi cavalli e i suoi uomini, come l’ignudo disegnato sul retro del polittico di Santa Maria della Piazza di Busto Arsizio, conservano sempre una misura umana, una proporzione integralmente rinascimentale che non sfugge mai al controllo, sebbene il senso della teatralità e della rappresentazione siano sempre ben presenti all’artista, come si vede a Varallo nel cavallo che esce dal muro o nel *continuum* spettacolare del Corteo dei Magi.

Nitrisce il cavallo nello sforzo di saltar la roccia; e al suo nitrito si volta il bellissimo paggio di colore e l’altro che trattiene, con calma, il suo ben più mansueto animale.

Qui Testori sottolinea bene la repentinità dei gesti della narrazione gaudenziana: il paggio di colore, adolescente, è preoccupato, mentre l’altro è tranquillo. I Magi sono presentati in tre differenti situazioni: uno è già arrivato di fronte al Bambino e si toglie il copricapo; l’altro sta ancora seguendo la stella ma è ormai arrivato e si è posato; l’ultimo, il moro, è appena sceso dal cavallo, che, finalmente libero dal peso, sta nitrendo e si scuote. Il piccolo paggio moro si inginocchia per togliere gli speroni al suo padrone.



Dico, se non è grande poesia questa; se non è questo balzo, proprio lui, a mandare avanti di decenni e decenni il senso della scultura del Monte, fino a reclamare, ad esigere, ecco, che nasca ed agisca il secondo genio sculturale della valle, il D'Errico, veramente non saprei più quale senso e funzione indicare ad una critica illuminata.

Testori vede bene: qui Gaudenzio è ponte tra la sua realtà così pienamente rinascimentale e il futuro. La sua arte sarà in grado di coniugarsi con il teatro e la rappresentazione tanto da riuscire ancora gradita agli artisti (e ai fabbricieri, ai vescovi visitatori come Carlo Borromeo o Carlo Bascapè) delle generazioni successive.

Altro che pensieri! Qui son le mani; dico le mani di Gaudenzio ad aver lavorato scansando ogni aiuto, fosse pur quello del figlio Gerolamo...

Ecco, sollevato da Testori, un problema sul quale non sappiamo ancora aggiungere nulla: quello di Gerolamo Ferrari, che accompagnerà Gaudenzio fino al 1530 e anche dopo. Poiché su Gerolamo non convergerà però alcuna eredità familiare (premorirà al padre), possiamo considerare la sua collaborazione alla stessa stregua di quella degli altri maestri affiancati al capobottega, senza indulgere troppo su particolari biografici o aneddotici. Testori è categorico qui nel negare le collaborazioni, ma il problema va seriamente riconsiderato per la cappella dei Magi, senza nulla togliere alla regia gaudenziana: i collaboratori vi lavorano massicciamente.

[...] e ad aver lavorato con quella capacità di reinventare il mondo che è, a dir poco, sublime; e che, a dir tutto, è sublimamente vera ed umana.

Non si può non notare che qui Testori itera l'uso dell'aggettivo umano, umana.

Ripeta il lettore l'esercizio fatto alla "Croce" e vedrà che anche qui lo stacco delle pietre e del cavallo gli si rivelerà chiaramente anteriore alla stesura dell'affresco.

Testori ribadisce più volte una linea che era stata espressa anche dal Galloni nel suo libro sul Sacro Monte nel 1914, secondo il quale prima si modellavano le sculture e poi si eseguivano gli affreschi.

[...] il filo che disegna sul bianco le gambe del giovane astante e il tono stesso del manto che l'avvolge, denunciano, nel loro disporsi, la regolare e sacramentale successione dei tempi: prima lo sgancio dal muro dell'evento plastico; poi la stesura, attraverso l'affresco, dell'eco dipinta. Un calo di tono, semmai, potrebbe vedersi nel corpo degli altri due animali; scrivo nel corpo, perché le teste sono quali solo Gaudenzio poteva pensare ad eseguire: pazienti, cioè, e miti fino al limite dell'umana malinconia.

La lettura del bellissimo brano di Testori qui riportato integralmente induce a privilegiare per forza di cose la parte scolpita rispetto a quella dipinta; ciò accade non perché quest'ultima sia meno bella, ma in quanto per ora (oggi come allora, nel 1965) risulta più difficile leggerla nella sua frantumata conservazione.

Lomazzo, una fonte davvero autorevole per quello che riguarda Gaudenzio, nel 1584 scrisse non solo che Gaudenzio «fu pittore, plasticatore, architetto, ottico, filosofo naturale e poeta, suonatore di lira e di liuto», come abbiamo già ribadito, ma in altro punto affermò che «a Varalli, di terra, [Gaudenzio] ha fatto quello che molti eccellenti scultori fatto non hanno»: nel Cinquecento milanese sussisteva la piena e totale consapevolezza del fatto che Gaudenzio era stato uno straordinario plasticatore e che la maggior parte delle sue sculture in terracotta si concentravano proprio al Sacro Monte di Varallo.

Di fronte al Gaudenzio scultore in terracotta ci soccorrono delle testimonianze archivistiche dirette che non riguardano Varallo ma Arona e che sono comunque di grande aiuto. Nel 1997 Giacomo Fiori ha pubblicato su una rivista locale un articolo nel quale dava conto di una testimonianza importante del 1531, quando un certo Paolo Daverio, nativo di Arona, dettò un testamento nel quale obbligava i suoi eredi «ad fieri fatiendum seu finiri et dipingi faciendum figuras...», a finire e far finire e dipingere «Sancte Marie cum eius filio unigenito et Sancto Josepho a creda...», la figura della Vergine, del Bambino e di San Giuseppe in creta, «que figure alias incepte fuerunt», le quali figure erano già state iniziate (e poi lasciate incompiute) «per magistrum Gaudentium de Varallo, et hoc in remedium anime ipsius testatoris» dal maestro Gaudenzio di Varallo. Questo atto di devozione, far finire il presepio iniziato da Gaudenzio e lasciato incompiuto, era considerato importante dal Daverio che lascia una testimonianza diretta riguardante sculture in creta iniziate da Gaudenzio ad Arona negli anni in cui era impegnato al polittico della collegiata cittadina, intorno all'inizio del secondo decennio.

Sul Gaudenzio plasticatore concordano il documento in questione, la testimonianza del Lomazzo e l'evidenza assoluta, totale delle cappelle del Sacro Monte, dal Calvario all'Adorazione dei pastori a quella dei Magi e alle altre. Anche il Gaudenzio plasticatore figura quindi tra i grandi protagonisti della cultura figurativa del suo tempo.

Noi tendiamo a giudicare la plastica, cioè la capacità di modellare in creta, con una sorta di pregiudizio deformante che la considera come una forma di scultura in qualche modo subordinata rispetto a quella maggiore, in marmo e in pietra, ma in questo siamo troppo riduttivi, alla fin fine sbagliamo. Esiste una linea di pensiero che percorre tutto il Quattrocento e arriva fino al primo Cinquecento e oltre che attribuiva alla plastica, cioè alla scultura in materiali malleabili come la terracotta, il gesso (e perfino la cera), un ruolo preminente tra le arti della scultura. In epoca umanistica questa linea trovava un importante precedente nelle asserzioni contenute nella *Naturalis Historia* (XXXV, 56) di Plinio il Vecchio, che – sulla scorta del giudizio dell'antico Pasitele – aveva considerato la plastica come l'operazione preminente, primaria della scultura. Non a caso la plastica aveva assunto un ruolo importante nella Firenze del Quattrocento: da Donatello al Verrocchio, tutti si erano cimentati con tale arte, arrivando addirittura a specializzarsi nel campo, come dimostra il caso eclatante di Luca della Robbia e dei suoi discen-



denti, famosi per l'invenzione e la diffusione della terracotta invetriata, ma abilissimi pure con il marmo e con il bronzo. Non stupisce quindi verificare che anche Leonardo, a sua volta abile plastificatore (e con Leonardo tocchiamo naturalmente Milano), abbia attribuito grande importanza a tale tecnica, che nella Lombardia del tempo godeva autonomamente di grande fortuna, come attestano i casi della bottega di Agostino De Fondulis o l'applicazione di Giovanni Antonio Amadeo alla terracotta, ben documentata per esempio sulla facciata della cappella Colleoni di Bergamo.

Studi recenti hanno messo in evidenza che in quella disputa accademico-letteraria che travolse gli italiani nel confronto tra pittura e scultura (derivata dalla contesa classica tra pittura e poesia) per vedere quale delle due fosse dominante, qualche voce in favore della plastica come attività da anteporre addirittura alla pittura stessa si fosse già levata prima che la tarda *Inchiesta* promossa da Benedetto Varchi nella Firenze medicea del 1547 appiattisse la contesa tra la scultura in marmo e la pittura e portasse alla conclusione "filosofica" del Varchi stesso che sentenziò la parità tra le due arti, accomunate dall'eguale uso del disegno. Secondo l'acuta ricostruzione proposta da Barbara Agosti, la voce favorevole alla plastica era stata levata addirittura da Leonardo da Vinci in una versione del *Paragone* tra pittura e scultura precedente a quella poi fatta confluire dal suo allievo Francesco Melzi nel *Libro della Pittura* (codice Vat. Lat. 1270) che noi oggi normalmente frequentiamo e studiamo, in cui la preminenza viene assegnata senza ombra di dubbio alla pittura. Questa versione precedente del *Paragone* in realtà non si è conservata tra i manoscritti a oggi noti di Leonardo, ma viene echeggiata con chiarezza sia dal lombardo Paolo Giovio sia da Giovanni Paolo Lomazzo in un importante brano del suo *Trattato della Pittura* del 1584 (evidentemente Lomazzo a Milano poté attingere a materiale leonardesco che noi non conosciamo). Dunque, riconsiderando queste fonti, la Agosti si è accorta che esisteva una redazione del *Paragone* tra pittura e scultura in cui Leonardo, in dipendenza da Plinio, aveva assegnato la palma alla plastica, giudicata una forma di arte che consentiva di arrivare a una imitazione più diretta e radicale della natura rispetto alla "finzione" messa in campo dalla pittura. Nella *Vita di Leonardo* composta in latino tra il 1523 e il 1528 – cito però dalla traduzione in italiano del testo –, Giovio ricordò che il toscano «anteponeva al pennello la plastica, come modello per dare rilievo a immagini piane».

La teoria che conferiva alla plastica un ruolo così importante è stata poi quasi obliata ed è stata superata per esempio dal disprezzo di Michelangelo nei confronti della modellazione rispetto alla scultura in marmo, considerata più nobile e completa, generando quella gerarchia ancora invalsa, secondo la quale la plastica va vista in subordine rispetto alla scultura maggiore.

Dunque, quando Gaudenzio si cimentò con le sculture in terracotta del Sacro Monte, non solo diede maggior corpo a una tradizione che rimontava ai precedenti teatri di devozione (i moltissimi *Compianti* modellati tra la Lombardia e l'Emilia, ma non solo), peraltro mai complessi come quelli di Varallo, ma compì un'operazione



artistica vera e propria, legittimata perfino dalla letteratura antica e moderna. La sua attività di plastificatore non fu quindi subordinata a quella di pittore, né fu riservata a Varallo in quanto luogo decentrato di montagna (Varallo non era una località culturalmente periferica), ma fu un'azione di consapevole imitazione della natura, adatta a ben figurare all'interno di cappelle dal significato teologicamente complesso come quelle del Sacro Monte. Non è un caso che al Sacro Monte si sia rapidamente passati dalla scultura in legno (peraltro abbandonata del tutto solo a Cinquecento inoltrato) delle prime cappelle alla plastica, che permetteva ovviamente una esecuzione più rapida e una resa espressiva più articolata e complessa, davvero corrispondente all'esigenza di rappresentare la varietà della natura e di mettere in scena spettacoli teatrali articolati, con protagonisti dotati di corpo e anima.

Non sappiamo dove e quando Gaudenzio avesse appreso l'arte della modellazione, delle cotture, della pittura sul supporto plastificato: certo è che a Varallo si mosse subito con grande abilità valendosi in parte dell'aiuto di collaboratori subordinati alla sua supervisione, secondo le medesime modalità operative applicate all'attività pittorica.

Per quanto riguarda la plastica, Gaudenzio e i suoi contemporanei avevano negli occhi esempi davvero illustri. Il principale riguarda ovviamente Leonardo, maestro nel plasmare cavalli come quello, celeberrimo, approntato come modello del monumento equestre di Francesco Sforza, il padre di Ludovico il Moro, rimasto per qualche tempo a stazionare davanti al castello di Porta Giovia prima di

essere distrutto dal vandalismo esasperato delle truppe francesi che avevano invaso il Milanese. Il cavallo fittile era il punto di passaggio per arrivare naturalmente alla monumentale scultura in bronzo, ma destò grandissima ammirazione e dovette rappresentare per molto tempo un modello insuperato (Paolo Giovio lo descrisse così: «nell'atteggiamento impetuoso e anelante dell'animale si coglie insieme una somma perizia dell'arte statuaria e della natura»). Lo stesso Lomazzo afferma chiaramente nel *Trattato* del 1584 di aver compreso l'importanza della plastica attraverso gli scritti di Leonardo, che riporta tra virgolette in una lunga citazione cui non corrisponde un autografo vinciano ad oggi noto.

Nonostante questa importanza, merita sottolineare che non è ancora iniziato il censimento e il recupero della scultura lignea di secondo Cinquecento (mentre di quella precedente possediamo ormai buone mappature), così come manca il censimento della plastica cinquecentesca superstite, se si eccettua quella conservata nelle cappelle dei Sacri Monti lombardo-piemontesi. L'operazione non è semplice in quanto sussiste, come notava Testori, il problema evidente delle molte ridipinture che spesso nascondono la qualità e perfino la datazione delle opere.

La cappella dei Magi del Sacro Monte di Varallo rappresenta un vero campionario di questi problemi di conservazione. Qui, tra l'altro, ricorre (come nella cappella del Calvario e in altre ancora) l'inserimento sui personaggi delle barbe e dei capelli veri e naturali che in fondo crea qualche problema nella valutazione e nella fruizione complessiva delle sculture, talvolta avvicinate all'arte "popolare" (ne è un esempio la lettura fornita nel 1935 da Adolfo Venturi nella sua monumentale *Storia dell'Arte*, in cui la cappella dei Magi è presa come paradigma di quest'arte popolare). In realtà nel Rinascimento e, prima, nel Medioevo a rimontare indietro fino al mondo classico, la diffusa ceroplastica (una tradizione scultorea fondamentale) aveva abituato tutti alla polimatericità introdotta per ottenere effetti di maggiore naturalismo. Le statue votive che rappresentavano fedelmente le persone venivano normalmente appese nelle chiese principali: sappiamo – grazie ai pionieristici studi di Aby Warburg – che nel XV secolo la chiesa della Santissima Annunziata di Firenze era gremita da oltre quattrocento sculture in cera in scala naturale raffiguranti uomini, tutti corredati da capelli o da barbe vere per rendere ancora più veritiera e perciò fededegna la rappresentazione. Vasari attesta chiaramente che grandi scultori si applicavano alla ceroplastica: non si trattava di un'arte popolare o meramente votiva, ma di un particolare tipo di scultura, per lo più (ma non esclusivamente) destinata a finalità rituali e celebrative. Il caso delle statue votive non è isolato: sappiamo che ancora per tutto il Rinascimento fu normale realizzare in cera e materiali accessori le maschere mortuarie dei regnanti, spesso completate con chioma e baffi. Ancora nel 1552, quando il medico pavese Girolamo Cardano soggiornerà in Francia in casa di un cardinale francese che conosceva bene, potrà vedervi la maschera funeraria del grande Francesco I di Valois realizzata nel 1547 dal suo più grande artista di corte, François Clouet. Dagli atti dei pagamenti a Clouet veniamo a sapere che l'artista aveva «completato la

maschera con colori», e che la stessa era stata provvista di «barba e capelli attaccati col mastice». La maschera mortuaria aveva la funzione di perpetuare la vera immagine del sovrano e, nel caso in discussione, servì per ricavare molti ritratti considerati «dal naturale» di Francesco I.

Quindi, un tipo di pratica che oggi sembra un po' difficile da accettare era in realtà di uso comune a ogni livello di fruizione, soprattutto nella diffusa ceroplastica, e non stupisce che Gaudenzio se ne sia valso con naturalezza per ottenere un effetto di ricchezza narrativa e di maggiore rispondenza al vero. La cappella dei Magi, così come quella della Crocifissione, le più complesse che il tempo ci abbia consegnato, diventano ancora più chiaramente fruibili se impariamo ad abbattere i nostri pregiudizi per avvicinarci alle consuetudini rinascimentali. Questo gran teatro montano (vale la pena di ricordare sempre la definizione di Testori) fu un gran teatro alto, anche se (o proprio perché) mise in scena il popolo con barba e baffi.

Nella cappella dei Magi i personaggi vennero rappresentati nel paesaggio delle montagne valsesiane con un rafforzamento dell'interazione tra interno ed esterno già proposto in precedenza nel Calvario; questo paesaggio, che purtroppo ci sfugge nella sua unità e nella sua complessità per la rovina dell'affresco, era animato dalle bandiere sventolanti del corteo che per una volta non era minaccioso, non era tragico come quelli delle soldataglie e dei lanzichenecchi che stavano percorrendo l'Italia settentrionale. Al centro Gaudenzio sviluppò con grande intelligenza la scena intorno a poche figure rinunciando alla corallità della cappella del Calvario che era più grande e si concentrò, potremmo dire col senno di poi, quasi seguendo inconsapevolmente i sensati precetti di Leon Battista Alberti, intorno alla rappresentazione di dieci protagonisti, i tre Magi più i comprimari della scena, cioè il soldato che affianca il primo Mago, l'inserviente che accompagna il secondo, i due servitori mori che seguono il terzo (moro a sua volta) e i tre cavalli.

Riducendo le sculture a dieci, Gaudenzio calibrò bene la doppia visione del corteo: se si guarda la cappella dalla grata del corridoio antistante si distingue tutto il teatro dispiegato nella successione dei personaggi, ma se si staziona all'interno del complesso di Betlemme, allora si scorge soltanto l'allineamento dei tre Magi, protagonisti della scena. Si vedono dunque il primo Mago che si toglie il copricapo, il secondo che sta seguendo la stella e il terzo che sta arrivando. Questo senso della molteplicità dei punti di vista, che era normale in una cappella di un Sacro Monte fino alle prescrizioni borromaiche che stabilirono la fissità del punto di stazionamento, consentì a Gaudenzio di sortire subito un risultato teatrale da una parte e devozionale dall'altra, rammentando che i re venuti dall'Oriente devono entrare in rapporto con l'unico oggetto del loro interesse, il Bambino, che arriveranno a conoscere solo a breve, proseguendo idealmente fino alla vicina cappella in cui si svolge l'Adorazione dei pastori.

Da molti anni è stato reso noto il testo di una visita pastorale degli anni venti del Seicento in cui il gesto della Vergine gaudenziana della cappella dell'*Adorazione del Bambino* che si volta viene poeticamente interpretato come un moto di curiosità



suscitato dallo strepito e dal rumore dei cavalli del corteo dei Magi che sta arrivando. La descrizione non coincide necessariamente con la volontà di Gaudenzio, tuttavia mi sembra che sia in qualche modo plausibile e che restituisca il senso del collegamento tra le due cappelle che l'artista voleva sottolineare.

Una lettura dettagliata del complesso va rimandata a dopo il restauro per cogliere quale fosse la policromia originaria immaginata da Gaudenzio, in questo caso da leggere in corrispondenza con un gran numero di dorature e di elementi esotici che l'artista ha profuso in questa rappresentazione, senza però mai esagerare. Di nuovo il suo senso della misura, il suo senso della narrazione non diventano soverchianti, non si arriva a uno spettacolo in qualche modo grottesco, in nessun momento, neanche di fronte a esotismi integrali come possono essere quelli della rappresentazione di tre mori in un'epoca in cui evidentemente mori ne circolavano pochi in Europa e quelli che c'erano si trovavano spesso in condizioni servili. Anche ai tre mori viene conferita la dignità umana, la profonda caratteristica di Gaudenzio.

Restaurata la cappella nel suo complesso, per quanto sarà possibile, si potrà affrontare anche il problema dei collaboratori di Gaudenzio, che non riguarda solo la plastica dei cavalli ma soprattutto la pittura, dove essi operarono in maniera ben più estesa di quanto non avessero fatto nella cappella del Calvario. Gianni Romano nota che la massiccia presenza dei vecchioni con la barba tra gli astanti, un po' fissi e alla fin fine stereotipati, contrasta con la ricercata *varietas* gaudenziana, tanto da lasciare supporre un certo spazio di azione concesso a collaboratori come l'ineffabile Fermo Stella o agli altri, il cui ruolo ancora non riusciamo a definire bene.

* (Conferenza tenuta domenica 3 ottobre 2004 a Varallo, Sacro Monte, cappella dei Magi, nell'ambito del ciclo Week end d'arte a Varallo 2004).

Nota bibliografica

La lunga citazione testoriana letta in apertura è *Considerazioni vecchie e nuove sulla croce*, in G. TESTORI, *Il Gran Teatro Montano. Saggi su Gaudenzio Ferrari*, Milano 1965, pp. 110-112. Su Testori e Varallo disponiamo ora di una guida: *Testori a Varallo. Sacro Monte, Santa Maria delle Grazie, Pinacoteca e Roccapietra*, Milano 2005, in cui si legga soprattutto: G. AGOSTI, *Testori a Varallo*, pp. 141-159.

Il documento del 1531 in cui si fa riferimento all'attività di Gaudenzio Ferrari come plastificatore ad Arona è stato scoperto e pubblicato da: G. FIORI, *Gaudenzio Ferrari ad Arona: una committente e un presepe*, in "Verbanus", 18 (1997), pp. 61-72.

Sulla scultura lignea lombarda la bibliografia e i punti di partenza si ricavano da: R. CASCIARO, *La scultura lignea lombarda del Rinascimento*, Milano 2000; *Maestri della scultura in legno nel ducato degli Sforza*, catalogo della mostra, a cura di G. Romano, C. Salsi, Milano 2005; P. VENTUROLI, *Studi sulla scultura lignea lombarda tra Quattro e Cinquecento*, Torino 2005. Non esiste una bibliografia equivalente sulla plastica rinascimentale lombarda, a meno di ricorrere a monografie o saggi specifici per

esempio su Agostino De Fondulis o a contributi sulla decorazione fittile nelle architetture, un filone che va evidentemente separato dal discorso relativo alla statuaria.

Per la questione dell'importanza attribuita alla plastica da Leonardo e per le riflessioni su Lomazzo e le arti plastiche ho letteralmente saccheggiato le molte fonti e le importanti considerazioni espresse da B. AGOSTI, *Qualche nota su Paolo Giovio ("gonzaghissimo") e le arti figurative*, in "Prospettiva", 97 (2000), pp. 51-62 adattandole al contesto del Sacro Monte e a Gaudenzio. Anche gli esempi sulla ceroplastica sono tratti dall'articolo di Barbara Agosti, che rinvia all'importante J. SCHLOSSER, *Storia del ritratto in cera* [1911] (consultato nella ed. francese: *Histoire du portrait en cire*, Paris 1997, perché il testo non è ancora stato tradotto in italiano), dal quale attinge anche le informazioni sulla maschera mortuaria di Francesco I di Valois dipinta da François Clouet. Il testo "pionieristico" di Aby Warburg cui rimando è: A. WARBURG, *Arte del ritratto e borghesia fiorentina. Domenico Ghirlandajo in Santa Trinita. I ritratti di Lorenzo de' Medici e dei suoi familiari* (1902), in *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*, a cura di Gertrud Bing, Firenze 1966, pp. 111-146.

Le considerazioni del Lomazzo sulla plastica si leggono in G.P. LOMAZZO, *Trattato dell'arte de la pittura* [1584] e *Idea del Tempio della Pittura* [1590], in ID., *Scritti sulle arti*, a cura di R.P. Ciardi, Firenze 1974, vol. II, pp. 138-140.

La versione in italiano della *Vita di Leonardo da Vinci* di Paolo Giovio citata nella conferenza è tratta da S. MAFFEI, *Scritti d'arte. Lessico ed efrasi*, Pisa 1999, p. 235; qui si trovano pure alcune considerazioni sul perduto *Paragone* di Leonardo che assegnava la preminenza alla plastica (pp. 238-240).

Giovanni Angelo Del Maino e Gaudenzio Ferrari, alle soglie della maniera moderna

Marco Albertario

Quale punto di partenza per il nostro percorso possiamo assumere la decorazione affrescata da Gaudenzio nella cappella di Santa Margherita in Santa Maria delle Grazie (figg. 8-10). La cappella, già dedicata all'Immacolata, aveva sull'altare il polittico dipinto dal Maestro di Crea per Marco Scarognino, ora conservato nella Pinacoteca di Varallo. Il ciclo affrescato da Gaudenzio comprende sulla volta tondi a monocromo di notevole qualità, anche se poco illustrati (ma tutta la cappella richiederebbe una campagna fotografica completa) con quattro episodi evangelici: l'Annunciazione, la Natività, l'Adorazione dei Magi, la Fuga in Egitto. Le pareti laterali presentano due grandi scene con *La circoncisione* e *la Disputa di Cristo con i dottori*. Ma la parte che più affascina è sicuramente la decorazione a grottesche policrome su fondo colorato che si dispiega sulla volta: un repertorio che tiene conto dei modelli elaborato a Roma, tra Filippino Lippi, Luca Signorelli e Pinturicchio, nell'ultimo decennio del Quattrocento, dopo la riscoperta delle volte interrate della Domus Aurea, ridotte a grotte o, se si preferisce, a "grottesche" (il termine è attestato anche nella quattrocentesca *Nota d'anticaglie et spoglie et cose maravigliose et grande sono nella città de Roma da vederle volentieri*). Come è noto, il termine passerà poi a indicare questo nuovo modo di decorare: a Siena già nel 1502 Pinturicchio firma il contratto per la decorazione della Biblioteca Piccolomini impegnandosi ad affrescare ornati «a la forgia et disegni che hoggi chiamano grottesche».

Di grottesche, a Milano, si cominciò a sentir parlare intorno al 1496, in una ristretta cerchia: quella che aveva avuto la possibilità di leggere il poemetto in terza rima dove un milanese che si qualifica «prospettivo», «depictore» e amico di Leonardo raccoglie sotto il titolo di *Antiquarie prospetiche* tutto ciò che si poteva vedere a Roma. Tra monumenti antichi e visite alle raccolte private, c'è posto anche per una malinconica riflessione sulla passata grandezza della Città Eterna:

Non è sì duro cor che non piangesse
l'ampli palazi, corpi e mura rotte
de Roma triumphante quando resse.

Or son spelonch' e ruinate grotte
di stucco di riliev' o altri colori
di man di Cinabuba, Apell' e Giotte

D'ogni stagion son piene di pintori,
più la state par che l'verno infresche,
secondo il nome dato da' lavori.



8



9

10

8-10. Gaudenzio Ferrari, *Grottesche*, Varallo, Santa Maria delle Grazie, cappella di Santa Margherita.

Andian per terra con nostre ventresche,
con pane, con presutto, poma e vino,
per essere più bizzarri alle grottesche.

È 'l nostro guidarel mastro Pinzino
che ben ci fa abottare el viso e l'ochi
parendo inver ciascun spazzacamino;

Et facci intraveder botte, ranochi
civette e barbaianni e nottoline,
rompendoci la schiena coi ginocchi.

Sono terzine giustamente celebri perché restituiscono insieme il clima febbrile delle visite e l'entusiasmo che accompagna la riscoperta della Domus Aurea, meta di pellegrinaggio da parte dei pittori che seguivano guide improvvisate in improvvisati "picnic" archeologici. Sottoterra, l'antico perdeva i suoi aspetti più paludati per mostrarsi a colori: nelle grotte si entrava puliti, con in mente l'*Apollo del Belvedere*, e si usciva sporchi.

Giovanni Agosti e Dante Isella hanno evidenziato come il testo delle *Antiquarie* rappresenti la più antica attestazione della parola "grottesca". Chissà se qualcuno l'avrà messa in rapporto con la decorazione policroma inserita da Macrino d'Alba nel polittico per la certosa di Pavia, che insieme a quello di Perugino rappresentava una significativa apertura alla cultura dell'Italia centrale: era abbastanza, comunque, per incuriosire Gaudenzio, il Maestro delle Storie di sant'Agnese e poi Giovanni Angelo Del Maino e chissà chi altro a partire per Roma.

Sarebbe interessante seguire le tracce della parola in Lombardia. Si è detto del documento senese del 1502: a Milano, per trovare una attestazione analoga, occorrerà aspettare il 1549, quando Cesare Carcano chiede ai pittori Domenico e Bernardino Pezzi che dipingono una sala in casa sua che «il frixo che religa detti quadroni di grottesco in campo bianco ovvero altramente meglio». L'atto notarile che coinvolge personaggi non altrimenti noti conferma che ormai tutti sapevano di che cosa si stava parlando: del resto, a quelle date, il repertorio era ormai ampiamente diffuso. C'è anzi da chiedersi se i termini "grottesca" e "rabeschi" non avessero già mutato significato. "Grottesche" saranno, per i teorici del Cinquecento, quelle proposte da Raffaello e dalla sua scuola partendo dall'imitazione dell'antico: un modello più facilmente controllabile, destinato a porre fine alla stagione "eroica" e "sperimentale" del primo decennio del Cinquecento, guardata con sospetto dai più autorevoli teorici della Controriforma.

Già nello sforzo di dare una definizione c'è la volontà di porre fine al plurilinguismo di Cesariano, che è stato più volte riconosciuto come il parallelo più puntuale alla libertà di ricerca dei protagonisti di quella prima stagione, capaci di innestare nel solco della decorazione archeologizzante di matrice bramantesca elementi nuovi. Ma se a quel mondo bizzarro dove l'animale termina in un tralcio che genera una sirena che abbraccia un tritone si sostituiscono il sole, la luna, le *Arma*

Christi e la barca di Caronte, come si vede a Pavia nella chiesa di San Salvatore, la grottesca incomincia a perdere il suo mordente.

È un passaggio registrato da Giovan Paolo Lomazzo, con un po' di nostalgia per la libertà di una stagione ormai finita, nei capitoli XLVIII e XLIX suo *Trattato* (pubblicato nel 1584), al quale ha dedicato puntuali riflessioni Edoardo Villata in un suo recente contributo. Qui, il mondo in continua metamorfosi al quale appartiene anche la volta di Varallo è catalogato tra i "rabeschi" che decorano i fregi.

Nel fregio ultimamente composito senza mensole over modiglioni, esprimevano giovanetti, over ninfe, o fanciulli, non già intieri ma dal mezzo in su e il resto si dispensava in fogliami che giravano intorno, compiendo gli spazi d'animali, come di cigni e simili con le code fatte a fogliami e con le ale, così naturali, come di fogliami. Vi si possono anco fare mostri marini in dentro e in fuori come tritoni, sirene e ninfe che si convertino, oltre alle sue ali, in code di pesci e le granfe marine sopra l'onde del mare, facendo gl'atti loro secondo il grillo del pittore. In somma in questo fregio non entrava nessuna figura d'animale che fosse intiero ma tutti erano diversamente composti, e però si vedevano arpie e sfingi nella forma che le descrive Svetonio, et tanto i mostri fra i quali entrano bei aspetti di femmine e la collegamento ovvero abbracciamento tra l'uno e l'altro erano sempre al dritto della colonna.

E nelle pagine seguenti (siamo ancora nel capitolo XLVIII) precisa che «nei rebeschi [negli arabeschi che decorano i fregi] ci sarebbe molto da dire benché Stefano Scotto senza dubbio sia stato il principale però Gaudenzio in quelli l'ha superato, il quale fu suo primo discepolo, et insieme del Lovino». La fama di Stefano (cui sono stati riferiti tra l'altro gli affreschi nella cappella della Vergine qui alle Grazie) come autore di "rabeschi" resta però affidata alla segnalazione di Lomazzo, dal momento che per trovare decorazioni simili nella bottega degli Scotti credo occorra arrivare al tramezzo di Bellinzona, che è poi una libera interpretazione della grande parete affrescata da Gaudenzio a Varallo, quindi posteriore al 1513, e viene il sospetto che lo Scotti anche in quel partito decorativo tragga profitto dai modelli elaborati da Gaudenzio.

Il 20 ottobre 1663 il notaio Giuseppe Antonio Gasparino di Varallo, registrando una serie di iscrizioni «perché dei fatti antichi restasse memoria» così descrive la cappella (traduco dal testo latino): «c'è la Disputa del nostro Salvatore in mezzo ai dottori, una celebre pittura del nostro egregio pittore Gaudenzio Ferrari di Valduggia. Dalla parte destra la Circoncisione» e «sotto la volta sono dipinte varie cose [nel testo, *varia*], e soprattutto le effigi dei profeti dallo stesso Gaudenzio che ha anche impresso il suo nome nell'anno 1507».

Il cartiglio con la firma è tuttora ben visibile nella *tabula* ansata retta da una figura nella vela accanto alla finestra; anche nel polittico di Arona, che è del 1511, Gaudenzio si firma in modo analogo. Le due restanti tabelle riportano dei segni che per noi oggi sono di difficile lettura. Certo, sulla data si è molto discusso e non è questa la sede per dare soluzione al problema; il significato dell'iscrizione forse ora ci appare meno chiaro di quanto non fosse agli occhi di un notaio del Seicento, ma – come è stato più volte sottolineato – a questa data la decorazione della volta

e le due storie sulle pareti si inseriscono in modo coerente nel percorso di Gaudenzio, tra le tavolette con l'*Adorazione dei pastori* e l'*Adorazione dei magi* dei Musei Civici di Torino, gli affreschi della cappella XL al Sacro Monte e il polittico del 1508-1509 per la confraternita di Sant'Anna a Vercelli.

Ne emerge il profilo di un pittore segnato da un soggiorno nell'Urbe compiuto, come ha dimostrato Giovanni Romano, all'inizio del secolo, tempestivamente aggiornato sulle novità della cultura milanese, con una particolare attenzione a Bramantino. Non mi pare che sia mai stata sfruttata la notizia della pala con la *Pentecoste* che Pietro Francesco Prina, nei suoi *Fiori pittoreschi*, ricorda di aver visto in Santa Marta a Novara e attribuisce a Bramantino: un dipinto per il quale è stata suggerita la data 1507. La notizia andrà verificata: certo che una pala bramantiniana da inquadrare tra gli arazzi Trivulzio, le *Muse* di Voghera e la *Madonna con il Bambino e due angeli* dal complesso del Broletto milanese potrebbe spiegare certi esiti di Gaudenzio e poi di Sperindio Cagnola (penso alla *Madonna con il Bambino e santi* affrescati a Vicolungo).

Il 1507 è una data significativa, perché intorno a questi anni si stringono anche le prime attestazioni di grottesche tra Piemonte e Lombardia. A Novara la decorazione di Santa Maria delle Grazie sfoggia un repertorio archeologizzante di grande rigore, datato 1507 sulla finestra nel braccio sinistro dello pseudo-transetto. Nella stessa città, attendono ancora un inquadramento cronologico due episodi in San Nazzaro della Costa: le grottesche policrome su fondo giallo che decorano l'arco della prima cappella a destra, e i frammenti bruni a monocromo nella seconda cappella a sinistra. A Pavia, il Maestro delle storie di sant'Agnese *alias* Ziliolo Mezzano, tornato da Roma, impone alla città drogata dal classicismo di Bernardino Lanzani svelte grottesche brune su fondo giallo nei cantieri di Santa Maria Teodote, e c'è spazio persino per una citazione dal *Compianto* di Perugino in Santa Chiara, in parallelo con il foglio di Gaudenzio ora al Museo Borgogna. È un decennio che si conclude con gli affreschi di Eusebio Ferrari in palazzo Verga a Vercelli e con l'intervento di Gaudenzio nella predella del polittico di Arona.

Questo percorso a tappe forzate, che certamente esclude altri episodi degni di nota (penso, ad esempio, al rovescio della copia della *Vergine delle rocce* di Marco d'Oggiono nella Pinacoteca del Castello Sforzesco a Milano, che credo rappresenti un *unicum* nel percorso del pittore), ci conduce alle grottesche dell'altare di Sant'Abbondio nella cattedrale di Como, intagliato da Giovanni Angelo Del Maino, che una cronaca locale dice completato (quindi, a parer mio, anche dipinto) nel 1514.

Malgrado le ripetute segnalazioni di Paolo Venturoli, Giovanni Agosti e Daniele Pescarmona, le grottesche di Giovanni Angelo (documentato dal 1496, morto nel 1536) non hanno trovato ancora posto nella storia del genere. A onor del vero, le prime testimonianze di questo repertorio erano già apparse nel disegno datato 1509, ora presso le Gallerie dell'Accademia di Venezia (inv. 197), progetto per una

monumentale ancona a due registri su modello di quelle che si costruivano nella diocesi di Como sotto i vescovi Trivulzio (a Ponte nel 1505, a Lugano nel 1507 e nel capoluogo lariano): una coincidenza sulla quale Maria Teresa Binaghi ha più volte invitato a riflettere. A queste opere se ne potrebbero aggiungere altre per ricostruire la prima attività matura di Giovanni Angelo, ma assumono particolare importanza, ai fini del nostro discorso, gli elementi conservati nella chiesa di Albate: i frammenti di un fregio a grottesche reimpiegati probabilmente nel Seicento nell'attuale cornice della pala d'altare (figg. 11, 12) (un intervento di ridipintura e di doratura che credo risalga al secolo scorso uniforma tutte le parti dell'ancona e pregiudica una corretta lettura) e parte di un gruppo rappresentante la *Crocifissione*. Mi chiedo se questi elementi non provengano da un altare monumentale che non doveva essere tanto diverso da quello intagliato dai fratelli De Donati in Santa Marta a Como (lo conosciamo attraverso il contratto, del 1501, e probabilmente proviene da qui il rilievo di Berlino con la *Crocifissione*). Se si accetta questa ipotesi, allora andrà ripensata anche la relazione con il foglio veneziano del 1509, che significativamente presenta proprio una *Crocifissione* nel secondo registro e decorazioni a grottesche.

Certo, le grottesche di Giovanni Angelo potrebbero essere di seconda mano, derivare da fogli come quelli di Zoan Andrea o di Nicoletto da Modena, che il nostro intagliatore conosceva bene e dei quali si servirà a Como e a Morbegno, oppure dalle idee rubate a qualche collega, magari scrutando un taccuino simile a quello della Biblioteca Palatina di Parma, attribuito ad Aspertini, del quale Barbara Maria Savy ha messo in luce i numerosi motivi d'interesse per uno scultore lombardo che volesse rinnovare il proprio repertorio. Esistono poi congiunture intriganti, come il rapporto di collaborazione con Felice Scotti, con il quale si incontrerà a Ponte in Valtellina, per concludere i lavori all'ancona dell'Immacolata rimasta incompiuta per la morte del padre Giacomo. Ora, Felice è parente di quello Stefano Scotti, maestro di Gaudenzio, che Lomazzo ricorda come esperto nei "rabeschi". L'ipotesi è che in una bottega articolata come quella degli Scotti alcuni dei modelli di Stefano potessero passare a Felice, e che quest'ultimo potesse averli trasmessi a Giovanni Angelo. Ma come si è detto, i primi "rabeschi" della bottega sono posteriori al 1513.

Ma come giustificare, allora, la radicale novità della struttura architettonica della pala comasca, e proprio nel momento in cui i De Donati, precocissimi nel loro aggiornamento sulle novità del Bramante milanese sul principio degli anni ottanta, ancora dichiaravano la propria fedeltà a quei modelli nella *Resurrezione di Lazzaro* di Caspano, del 1508? E come spiegare la radicale novità dei rilievi narrativi con le *Storie di sant'Abbondio*, che per l'audacia dell'inquadramento prospettico e la sottigliezza dell'intaglio paiono in debito tanto con la tradizione nordica, quanto con i rilievi classici?

La questione non è marginale, nella ricostruzione del percorso di Giovanni Angelo: non si tratta soltanto di stabilire origine, tempi e modi della diffusione di un repertorio decorativo, ma piuttosto di registrare gli esiti primi, forse i più visto-



11-12. Giovanni Angelo Del Maino, *Grottesche*, particolare, Albate, Sant'Antonino, altare.

si, di un viaggio di aggiornamento nell'Italia centrale. L'intagliatore non si curò di lasciare il proprio nome sulle volte della Domus Aurea, e Cesariano non lo cita tra coloro che da Roma «ritornavano pasciuti di contentezza speculativa a le loro patrie». Continuo a credere che il miglior termine di paragone per l'anconetta del Victoria and Albert Museum con la *Madonna con il Bambino, santa Caterina da Siena e sant'Elena*, figurette esili scosse da una febbrile animazione, siano le tavolette con i *Santi Rocco e Antonio abate con un donatore* e i *Santi Sebastiano e Cristoforo* (Cambridge, Massachusetts, Fogg Art Museum) del Maestro delle storie di sant'Agnese. E credo anche che gli esiti paralleli di Giovanni Angelo e di Gaudenzio sullo scorcio, del primo decennio, siano il risultato di una stessa esperienza.

Se poi l'incontro con Gaudenzio sia davvero avvenuto sulla strada per Roma (piacerebbe dar conto, in altra sede, dei dialoghi con il Maestro delle storie di Sant'Agnese che non mi paiono difficili da immaginare, sui ponteggi dei cantieri pavesi) non è dato saperlo. Di certo vi furono negli stessi anni, prima dell'affermazione di Raffaello: le date proposte per il soggiorno romano di Gaudenzio potrebbero valere anche per Giovanni Angelo.

Il soggiorno di Gaudenzio, come si è visto, trova conferma nello sviluppo della sua pittura, ma anche nel caso di Giovanni Angelo sono possibili altri riscontri. Se infatti volessimo considerare le opere prodotte intorno alla metà dell'ultimo



13



14



15

decennio del Quattrocento, i due maestri mostrerebbero una cultura totalmente diversa. Se davvero l'esordio di Gaudenzio intagliatore è affidato al *Crocifisso* di Zuccaro, intorno al 1496, e a quello di Roccapietra, del 1499-1500, il maestro mostra una cultura maturata su Domenico Merzagora / Maestro di Santa Maria Maggiore piuttosto che sui De Donati (si veda, ad esempio, il *Crocifisso* di Sesto Calende). Il fatto è curioso, perché nella *Crocifissione* della Pinacoteca di Varallo Gaudenzio mostra di aver ben presente la *Pietra dell'Unzione*. Ben diverso, alle stesse date, il lavoro di Giovanni Angelo, che nel *Crocifisso* per la collegiata di Castel San Giovanni, del 1496, e in quello delle Civiche Raccolte milanesi si dimostra in grado di articolare una figura nello spazio creando un modello destinato a imporsi, in breve tempo, diffondendosi secondo canali ancora da ricostruire. Mi riferisco, ad esempio, al *Crocifisso* di San Giovanni Battista a Caravaggio, a quello ora conservato in Sant'Andrea a Vercelli (che tra l'altro vantava una antica attribuzione a Gaudenzio), a quello della parrocchiale di Vigliano nel Biellese riferito a un maestro lombardo, per non citare che tre esemplari recentemente studiati, tutti da inquadrare tra la scultura del 1496 e quella prodotta vent'anni dopo nel Calvario per il Duomo di Como.

Di esiti paralleli si potrà a parlare mettendo a confronto, come ha fatto Paolo Venturoli, il polittico di Arona, firmato e datato 1511, con il disegno veneziano del 1509 e con l'altare di Sant'Abbondio a Como. Ed è un confronto che funziona, sia che si accostino dettagli della carpenteria, sia che si affianchino le figure dipinte dal maestro valesiano con quelle intagliate per l'ancona (in particolare quelle dei *Santi Sebastiano, Rocco, Proto e Giacinto*).

Mentre i lavori all'altare comasco si avviavano alla conclusione, Giovanni Angelo consegnava alla confraternita di San Giuseppe a Treviglio l'ancona per l'altar maggiore dell'oratorio (figg. 13, 14). La datazione intorno alla metà del secondo decennio che propongo per il *Presepe* in luogo di quella intorno al 1500, che mi pareva poco convincente, trova conferma nei dati storici relativi alle vicende del sodalizio, che secondo le fonti segnalate da Arnalda Dallaj si sarebbe costituito poco prima del 1513 e solo in quell'anno avrebbe avviato la costruzione di una nuova sede. La leggera torsione della Vergine, colta nell'atto di incrociare le mani al seno, e il suo sorriso appena accennato, rappresentano un primo tentativo di rendere il legno materia duttile, di piegarlo a esprimere i movimenti del corpo e i più sottili "moti" dell'animo, e intanto di procedere nella ricerca di una forma plasticamente compiuta e percepibile da più punti di vista, malgrado i limiti imposti dalla cassa che racchiudeva le figure.

È la stessa ricerca che, sia pur con materiali diversi, Gaudenzio porta avanti nel gruppo dell'*Annunciazione* (cappella n. 2) (fig. 15): una sensibile attenzione al mondo leonardesco stemperata in una rinnovata attenzione alla realtà naturale, l'attenta registrazione delle emozioni, la capacità di modellare il rilievo attraverso morbidi trapassi di piano, la stretta integrazione tra scultura e stesura pittorica (da riferire senza dubbio a Gaudenzio).

13. Giovanni Angelo Del Maino, *Presepe*, Treviglio, San Martino.
 14. Giovanni Angelo Del Maino, *Presepe*, particolare, Treviglio, San Martino.
 15. Gaudenzio Ferrari, *Annunciata*, particolare, Varallo, Sacro Monte, cappella dell'*Annunciazione* (n. 2).



16

16. Gaudenzio Ferrari, *Madonna con il Bambino*, Roccapietra, Santuario della Madonna di Loreto.

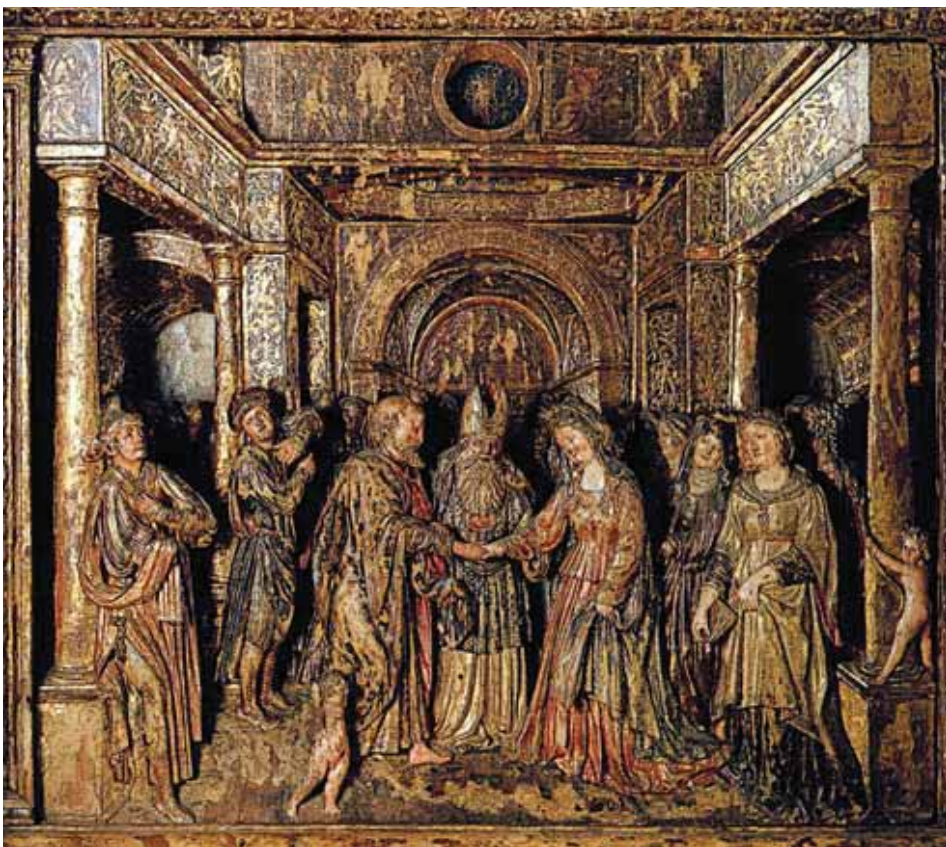
E dal momento che qui non è in discussione il primato di uno o dell'altro maestro, mi pare più convincente accogliere la datazione delle sculture gaudenziane sul finire del primo decennio, come è stato recentemente proposto, piuttosto che ai primi anni del secolo. Un'ipotesi che dà conto della ricezione in parallelo degli stessi caratteri: più avanzata in Gaudenzio, che probabilmente andava considerando, in parallelo, le possibilità offerte dalla plastica, espresse di lì a pochi anni nella *Madonna* di Roccapietra (fig. 16); più timida in Giovanni Angelo, che mentre sperimentava con esacerbata sensibilità le possibilità offerte dall'espressione dei moti dell'animo, restava sensibile al fascino dei modelli nordici, incisi o scolpiti che fossero.

I due pastori inginocchiati ad adorare il Bambino nel gruppo di Treviglio appartengono a un mondo diverso dalle immagini modellate da Gaudenzio. Il pensiero va immediatamente alle statue del complesso di Betlemme (cappella VII), in particolare alle figure dei pastori che si accostano alla greppia incoraggiati dal gesto della Vergine. Come a dire che se per Gaudenzio il punto di riferimento è la realtà umana e quotidiana della valle, Giovanni Angelo ha ancora bisogno di ricorrere ai fogli di Dürer (*l'Adorazione dei pastori* dalla *Vita della Vergine*) per le immagini dei due adoranti: il profilo nobile di un aristocratico in veste da pastore e quello ben più popolare del giovane gozzuto che lo accompagna sono distanti dal naturalismo della plastica gaudenziana.

Giovanni Angelo lascia il cantiere della cattedrale comasca (conclusi gli altari di Sant'Abbondio nel 1514, e del Crocifisso nel 1515) proprio nel momento in cui nella città, con l'arrivo della pala di Bernardino Luini, si afferma un gusto diverso. Il nuovo progetto dell'area absidale della cattedrale prodotto da Cristoforo Solari era stato preferito a quello di Tommaso Rodari da una commissione di intagliatori tra i quali era Bernardino da Legnano (un maestro noto per frequentazioni zenaliane): sono due opere che confermano l'orientamento verso il nuovo classicismo milanese che Giovanni Angelo, se mai glielo avessero proposto, avrebbe esitato a sottoscrivere.

Il nuovo impegno è l'ancona per il santuario dell'Assunta a Morbegno, una grande macchina, alta oltre sei metri, ancora chiusa nella sua antica cassa: una specie di facciata appoggiata attorno a un affresco miracoloso. Le vicende sono note: mi pare sufficiente ricordare che i libri dei conti, ora disponibili nell'accurata trascrizione di Giulio Perotti, testimoniano una serie di pagamenti a Giovanni Angelo tra il 1516 e il 1519.

Negli stessi anni, Gaudenzio trasmetteva alla bottega di Giovenone il disegno per la cornice del polittico destinato all'altar maggiore dell'antica San Gaudenzio a Novara, documentato dal 1514 al 1521. La cornice presenta una struttura architettonica di grande rigore, soprattutto se confrontata con quella valtellinese di Giovanni Angelo, travolta da una esuberante decorazione all'antica. La stessa differenza mostrano le immagini dei santi. Nelle statue intagliate da Giovanni Angelo prevale un attento controllo formale, una ricerca estranea agli interessi di Gaudenzio, le cui figure si fanno affabili, umane pur sotto il groviglio dei panni.



17



18



19

17. Giovanni Angelo Del Maino, *Sposalizio della Vergine*, Morbegno, santuario dell'Assunta, ancona.

18. Gaudenzio Ferrari, *Profeta*, particolare Morbegno, santuario dell'Assunta, ancona

19. Gaudenzio Ferrari, *Peccato Originale e Cacciata di Adamo ed Eva*, particolare Morbegno, santuario dell'Assunta, ancona.

Solo nelle storie mariane inserite nella predella e nello stilobate, in gran parte ispirate ai fogli della *Vita della Vergine* e della *Piccola passione* incisi da Albrecht Dürer, questo attento controllo viene meno, lasciando spazio a una narrazione che si impone per l'audacia prospettica dell'inquadrimento, la chiarezza della narrazione e la vivacità dei dettagli, il tutto sostenuto da un'altissima perizia tecnica. Vale la pena di ricordare, qui, il giudizio di Eugenio Gritti, che mi confermava di aver riscontrato nelle opere prodotte nella bottega dei Del Maino una qualità alta e omogenea che fa pensare all'esecuzione autografa di gran parte delle opere: un'esecuzione che occorrerà prima o poi dividere, indagando, tra Giovanni Angelo e il fratello Tiburzio, una figura ben documentata. I due si troveranno spesso a operare insieme, ma ogni tentativo di distinzione tra le mani si è rivelato, fino a ora, di difficile attuazione.

A dipingere l'ancona di Morbegno, tra il 1520 e il 1526 (ma dei pagamenti si parlava ancora nel 1538) sarà chiamato proprio Gaudenzio. I cantieri aperti a Novara e in Valtellina (e non sappiamo quali fossero, in quegli anni, gli impegni



20

20. Gaudenzio Ferrari, *Maria, Maria Maddalena e una pia donna*, Varallo, Sacro Monte, cappella della *Crocifissione*.



21

21. Giovanni Angelo Del Maino, *Maria con una pia donna*, Como, cattedrale, altare del *Crocifisso*.

che richiedevano la sua presenza a Varallo, se il “gran teatro” del Calvario fu concluso entro il 1520: il più antico dei graffiti individuati sulle pareti reca la data 1521) costrinsero Gaudenzio ad avvalersi dei propri collaboratori: a Morbegno sono registrati pagamenti a Fermo Stella, mentre sul fronte novarese lo affiancava Sperindio Cagnola: uno snodo intrigante, come ha evidenziato Giovanni Romano, dal momento che «i due pittori si avvicinano in questi anni al punto da scambiarsi le opere nei dossiers dei conoscitori».

La relazione del restauro condotto tra il 1979 e il 1981 da Eugenio Gritti con la direzione di Paolo Venturoli e l'analisi dei pigmenti eseguita da Antonietta Gallone hanno confermato la grande complessità della stesura pittorica (sarebbe utile un confronto con gli esiti del restauro del polittico novarese). Ma il dato stupefacente è la varietà dei dettagli profusi nelle storie, tutte realizzate a graffito sull'oro. Accanto al prezioso variare delle stoffe che rivestono le figure è da registrare la varietà delle grottesche che rivestono, quasi travolgono le architetture sullo sfondo,

quasi che il repertorio adottato alle Grazie e ripreso nella lunetta di Roccapietra tornasse liberamente a fluire nelle storie, con esiti di sorprendente vitalità. Meglio di qualsiasi commento varrebbero le immagini. Il profeta nell'episodio dello *Sposalizio della Vergine* (figg. 17, 18, 19) potrebbe reggere perfettamente il paragone con i disegni su carta usciti dalla bottega gaudenziana. È una figurina che forse non raggiunge l'altezza di dieci centimetri, realizzata a graffito sul fondo dorato, con un effetto che ricorda chi dipinge su una carta tinta, e una stesura pittorica estremamente vibrante. La lunetta centrale della struttura architettonica mostra il *Sacrificio di Isacco*, con Abramo che alza il braccio per colpire il figlio e l'angelo che interviene a bloccarlo. Due angeli, quasi fossero Vittorie, sono inseriti nei pennacchi dell'arco, a destra e a sinistra. Nell'episodio della *Disputa di Cristo con i dottori* la decorazione finge degli arazzi, delle cortine appesi alle pareti e nei medaglioni inseriti sembra imitare gemme antiche. È come se Gaudenzio, messo a confronto con questa macchina brulicante e piena di vitalità, fosse tornato a questa passione antica per le grottesche. Proprio il confronto con questi dettagli consente, a parer mio, di escludere l'intervento di Gaudenzio per la pittura delle ancone comasche di Sant'Abbondio e del *Crocifisso*, il cui repertorio appare più convenzionale e la stesura più pacata, irrigidito in modelli di repertorio che sembrerebbe guardare più alle tavole del *Vitruvio* di Cesariano che alle volte della *Domus Aurea*.

Una vitalità che contrasta con la *Natività della Vergine*, l'unica parte rimasta delle ante che chiudevano l'ancona, che esprime una pacatezza fatta di ampi volumi, gesti solenni e insieme quotidiani.

Sarebbe interessante provare a immaginare i dialoghi tra Gaudenzio, impegnato nei lavori di Morbegno e Giovanni Angelo, che da Tirano – dove si era trasferito per dar forma all'immagine della Vergine lì apparsa – sarà tornato per seguire i lavori all'ancona.

Gaudenzio avrà detto dei suoi ultimi lavori di Varallo, della cappella del Calvario (fig. 20), dove era stato capace di far dialogare pittura e scultura. Comunque, Giovanni Angelo aveva qualche cosa da dire sull'argomento: la scena dell'apparizione inserita nell'altare di Tirano, tra il 1519 e il 1522, è un tentativo (sia pur a scala ridotta) di mettere in scena una storia servendosi di statue: rispetto al “gran teatro”, un atto unico. Non è un caso, forse, che proprio in quegli anni l'intagliatore si apra a esiti di maggior naturalismo: basterebbe a dimostrarlo la figura del beato Mario, che rivela, sotto le ridipinture promosse dallo zelo dei religiosi nel secolo scorso, i lineamenti marcati di un valligiano, quasi approssimandosi al ritratto. Gli stessi tratti si incontreranno, qualche anno più tardi, nella figura di Giuseppe d'Arimatea dal *Compianto* di Cuzzago (un gruppo di ignota provenienza, approdato nel primo Ottocento a Cuzzago, in val d'Ossola, individuato da Angela Guglielmetti nella chiesa di San Martino): con queste gote cascanti e questo labbro sporgente può essere messo a confronto con la statuaria del Sacro Monte (figg. 22, 23, 24, 25).



22

23

22. Giovanni Angelo Del Maino, *Giuseppe d'Arimatea*, particolare, figura da un Compianto, collezione privata.

23. Leonardo da Vinci (copia da), *Studio per l'apostolo Simone*, Windsor, Royal collection.

24. Giovanni Angelo Del Maino, *Giuseppe d'Arimatea*, figura da un Compianto, Cuzzago, San Martino.

25. Gaudenzio Ferrari, *Uomo anziano*, Varallo, Sacro Monte, cappella della *Crocifissione*.

Ma proprio partendo da qui la discussione poteva facilmente scivolare verso l'espressione dei "moti dell'animo" che si poneva quale obiettivo dell'artista, e su come tradurli in tre dimensioni (un argomento che interessava anche Bambaia, mentre Andrea da Milano *alias* da Corbetta, a forza di guardare a Luini, rischiava di fare la parte del «traduttore dei traduttori d'Omero»). E Gaudenzio a sostenere i vantaggi del modellare, facendosi forte del primato della plastica sostenuto da Leonardo, magari richiamando le proprie esperienze a Varallo, e Giovanni Angelo, ostinato, che ribadiva la bellezza e la compattezza del legno, che si può levigare e trattare quasi come fosse marmo, e mostrava a Gaudenzio quei pilastri in bosso a grottesche che potevano reggere il paio con quelli scolpiti da Bambaia a Milano.

Esperienze su Leonardo, Giovanni Angelo ne aveva fatte. Sarà stato il ricordo di quando, da ragazzo, era tornato a vedere il maestro toscano che dipingeva, scuotendo il capo, i rilievi intagliati dal padre Giacomo per l'ancona dell'Immacolata Concezione in San Francesco Grande, per poi collocare al centro una pala tanto diversa nel girar dei volumi e nel circolare della luce... Ma l'impatto più forte era



24

25

rappresentato dal Cenacolo, magari riletto attraverso l'esperienza di Bramantino. Sarà tornato qualche volta a vederlo, per cogliere il senso di quella pittura che aveva messo a frutto, dopo l'esperienza di Treviglio, nel Calvario per la cattedrale comasca, trasformato in una sorta di "sacra rappresentazione" che forse poteva offrire qualche spunto di riflessione anche a Gaudenzio (figg. 20, 21). Ma era tempo di andare oltre, di mettere a frutto le conoscenze accumulate durante una vita di lavoro, che si erano sedimentate, così come si erano accumulate le carte in quella «capsa... plena designorum» nell'angolo della bottega, dove ormai i fogli di Durer si affiancavano a quelli di Marcantonio Raimondi. Tutti modelli dei quali si serviva di rado, lasciandosi guidare piuttosto dall'istinto e dalla materia.

Questa la sfida che impegna Giovanni Angelo, nel terzo decennio: tradurre nel legno le emozioni. Le opere di questo periodo si stringono intorno ai frammenti di gruppo disperso da tempo sul mercato antiquario e parzialmente ricomposto, in occasione della mostra milanese, con le statue della Vergine, Giovanni evangelista, Nicodemo e Giuseppe d'Arimatea. Le figure, che si impongono per la nitida volumetria da pensare in debito con lo squadro dei volumi di Bramantino e con il morbido ricadere di panni di Bambaia maturo, presentano numerosi punti di vista, quasi in osservanza al precetto leonardesco che suggeriva allo scultore di moltiplicare i piani, e fare in modo che scivolassero l'uno nell'altro in modo armonico. Ma è soprattutto la concatenazione dei moti e degli affetti, un continuo crescendo che tocca nella figura di Giovanni il registro più alto, a suggerire una attenta rilettura del Cenacolo vinciano. Gli studi per gli apostoli Filippo e Simone di Windsor pos-



26

26. Giovanni Angelo Del Maino, *Giuseppe d'Arimatea*, figura da un *Compianto*, collezione privata.



27

27. Raffaello Sanzio, *Platone e Aristotele dalla Scuola di Atene*, Città del Vaticano, Stanza della Segnatura.

sono essere messi a confronto con i volti di Giovanni e Giuseppe d'Arimatea (figg. 22, 23). Ma il fatto che l'impostazione di quest'ultima scultura dipenda dalla nobile retorica della *Scuola di Atene* (figg. 26, 27), come mi ha fatto notare Claudia Torriani durante una visita alla mostra, fa pensare a un aggiornamento di Giovanni Angelo sulla cultura dell'Italia centrale.

Questo suggerimento, oltre a evidenziare l'ampiezza dei riferimenti culturali di Giovanni Angelo, apre una serie di problemi ai quali si potrà qui solo far cenno. Il principale riguarda la datazione: il gruppo è stato fin qui identificato con quello che il prete Giovanni Maria Rusconi lasciava, nel 1518, all'oratorio di San Giovanni Battista a Morbegno, disponendo che fosse dipinto. Proprio in ragione dell'eccellenza stilistica, della monumentalità esibita nelle figure, della profonda comprensione dei modelli leonardeschi, tutti elementi che a parer mio cominciano a caratterizzare l'opera di Giovanni Angelo a partire dalle sculture per il santuario di Tirano, ho suggerito invece di posticipare la datazione al terzo decennio, in attesa che nuovi documenti consentano di ancorare a una data il *Compianto* di Cuzzago e precisarne meglio la relazione con questo. Non solo: il riferimento a Raffaello si inquadra in una serie di derivazioni da modelli incisi che caratterizzano l'ultima fase

dell'attività di Giovanni Angelo, che potremmo far cominciare con la fuga da Pavia, in occasione del sacco del 1527, e il trasferimento a Piacenza. E mi pare la sola reazione possibile dopo quel momento di massima apertura alla cultura tedesca rappresentato dall'altare della Passione già in Sant'Agostino a Piacenza e ora al Victoria and Albert Museum (opera di grande complessità, che guarda anche a Bambaia e al classicismo milanese). I fogli di Raffaello e della sua scuola incisi da Marcantonio Raimondi sono assunti a modello nella *Strage degli Innocenti* ora a Baltimora e nel coevo *Martirio di san Lorenzo* dell'ancona di Ardenno, l'ultima opera, conclusa nel 1536. Nella predella dell'ancona, le figure sembrano in debito con la cultura centro-italiana più che con il mondo nordico, e di fronte al *Compianto* di Gambolò, che si inquadra tra il 1533 e il 1536, scatta immediatamente il parallelo con lo spagnolo Alonso Berruguete. Del resto, sono questi gli anni in cui anche Gaudenzio si lascia tentare dalle lusinghe della Maniera moderna, offrendo al mercato milanese un'interpretazione personale e aggiornata: penso, ad esempio, al *Martirio di santa Caterina* per Sant'Angelo a Milano è del 1540.

Sembra marginale rispetto alla questione della cronologia quella relativa alla finitura delle superfici, attualmente in legno a vista, sulle quali restano però limitate tracce di una antica policromia, rimossa in un momento imprecisato forse per ragioni di mercato. Si fatica a pensare il colore su un sistema di pieghe così articolato e minuto, proprio dell'intaglio tedesco, che non si limita a definire soltanto le pieghe principali, ma anche quelle secondarie, e a rilevare le minime variazioni dell'epidermide. Certamente non doveva essere completato con gesso e colla, come era proprio della tradizione lombarda. Forse una possibile chiave di lettura è in quei due contratti (quello per l'ancona di Pavia, del 1515, e quello per il *Compianto* di Piacenza, del 1529), nei quali si parla di figure «picte cum oleo»: una definizione che potrebbe far pensare alla stesura di un colore traslucido, meno tenace della tempera, direttamente sul legno. Ma è proprio con sculture come queste, o come il drammatico *Cristo alla colonna* di San Giovanni in Monte a Bologna (del 1533) (fig. 28) o il coevo *Crocifisso* di Piacenza, entrambi in legno a vista (la ridipintura della statua piacentina, mantenuta durante il restauro, non è originale) che si apprezza la capacità di trattare il legno con esiti di raffinato virtuosismo.

Il rapporto tra Giovanni Angelo e l'antico non può essere limitato alla giovanile infatuazione per le grottesche, presto rientrata nei ranghi (i pilastri dell'altare della Passione già in Sant'Agostino a Piacenza puntano già in direzione di Andrea Alciati e della cultura degli *Emblemata*). Piacerebbe vedere quelle teste dei Cesari intagliate, nel 1513, per l'arco di trionfo effimero innalzato in occasione dell'effimera restaurazione sforzesca, che si immaginano nervosi, più simili alle sculture di Tommaso Rodari che a quelle di Bambaia (ma il problema dei rapporti con la scultura in marmo, impostato da Maria Teresa Binaghi in una lucida scheda del 1982, è ancora da sviluppare in tutte le sue potenzialità). Certo che da quella «certa quantitas medallarum gessii videlizet figurarum et capitum diversorum» accumulatasi in bot-



28



29



30

28. Giovanni Angelo Del Maino, *Cristo alla colonna*, Bologna, San Giovanni in Monte.

29. Marco Dente, *Laocoonte*, incisione su rame, 474×325 mm, Vienna, Graphische Sammlung Albertina.

30. Giovanni Angelo Del Maino, *San Rocco*, Piacenza, Sant'Anna.

tega qualche spunto dovrà pur averlo tratto. Il nesso non era sfuggito alla penna del canonico lateranense Teseo Ambrogio degli Albonesi, autore dell'unico accreditato letterario che la famiglia possa vantare. Nelle pagine dense della sua dottissima *Introductio in Chaldaicam linguam*, pubblicata tra il 1537 e il 1539 scrive che «claris et celebres habiti sunt, ut antiquos superasse credantur». Forse, di passaggio a Bologna, aveva avuto modo di vedere in San Giovanni in Monte il *Cristo alla colonna*, riconoscendovi compiaciuto un modello classico. La torsione della spalla e in particolare la posizione delle gambe sembrano tener conto della dolorosa tensione del *Laocoonte*, sia pur venata di un nuovo patetismo di matrice nordica (figg. 28, 29). Il modello ricorre anche – ho potuto rendermene conto in mostra – nel *San Rocco* conservato nella chiesa di Sant'Anna a Piacenza, opera emblematica della tarda attività, tra il 1524 e il 1534 (fig. 30). Nel volto sofferente del santo si cela la maschera dell'antico sacerdote troiano, assunto quale modello di stoica sopportazione. E fa riflettere che in una seconda versione della statua di san Rocco, quella conservata nella chiesa di Sant'Antonio in Sant'Antonio a Trebbia, nel Piacentino, questo riferimento manca. Le due immagini, identiche fin nei minimi dettagli, differiscono proprio per l'espressione meno carica della seconda, che mostra sul volto i segni della più compunta devozione. Mi chiedo se l'assenza di quest'invenzione non segni la differenza tra l'autografo e il lavoro di bottega, o imponga una datazione più tarda. Resta comunque spia di una grande apertura nei confronti delle fonti figurative, e di una altrettanto grande capacità di adattare alle proprie necessità.

Orientamento bibliografico

Nel riprendere, a distanza di tempo, il testo della conversazione tenuta l'8 ottobre 2005 nell'ambito dei "Week end d'arte" di Varallo e della visita alla cappella di Santa Margherita nella chiesa delle Grazie, mi è parso opportuno inserire alcuni riferimenti bibliografici che ritengo importanti ai fini della comprensione dei problemi trattati nel testo. Il protrarsi dei tempi di pubblicazione rischia ora di far parere molte delle conclusioni qui esposte obsolete, superate da quanto è stato detto e scritto in seguito. Non lo erano forse alla vigilia della mostra dedicata ai *Maestri della scultura in legno nel ducato degli Sforza*, curata da Giovanni Romano e Claudio Salsi (Milano, Castello Sforzesco, 27 ottobre 2005-26 febbraio 2006), Milano 2005, una esperienza che è stata per me importante. Tra i successivi aggiornamenti, non posso dimenticare gli atti della giornata di studi dedicata al *Presepe di Trognano: Opere insigni, e per la divotione e per il lavoro. Tre sculture lignee del Maestro di Trognano al Castello Sforzesco*, a cura di M. Bascapé, F. Tasso (Milano, Castello Sforzesco, 17 marzo 2005), Milano 2005, pp. 133-135; la presentazione che ne ha fatto Giovanni Agosti il 26 gennaio 2006 nelle sale della Civica Raccolta Bertarelli, con una impietosa analisi della situazione culturale milanese; la pubblicazione della raccolta di studi di P. VENTUROLI, *Scultura lignea lombarda tra Quattro e Cinquecento*, Torino 2005, dalla quale traspare innanzitutto l'esigenza morale di coniugare ricerca e tutela; il prezioso volumetto dedicato a *Testori a Varallo. Sacro Monte, Santa Maria delle Grazie, Pinacoteca e Roccapietra*, a cura di G. Agosti, Milano 2005; il volume dedicato alla cappella della Crocifissione, *Gaudenzio Ferrari la Crocifissione del Sacro Monte di Varallo*, a cura di E. De Filippis, Torino 2006; il catalogo della mostra (Bergamo, Museo A. Bernareggi, 29 settembre-17 dicembre 2006) dedicata a *Fermo Stella e Sperindio Cagnola seguaci di Gaudenzio Ferrari. Una bottega d'arte nel Cinquecento padano*, a cura di G. Romano, Milano 2006, pp. 11-21. Mi scuso con gli autori se in questa sede non potrò dar conto compiutamente delle loro opinioni e ipotesi.

Per Gaudenzio Ferrari resta sempre valido il profilo tracciato da G. ROMANO in *Gaudenzio Ferrari e la sua scuola. I cartoni cinquecenteschi dell'Accademia Albertina*, catalogo della mostra (Torino, Accademia Albertina di Belle Arti, marzo-maggio 1982), a cura di G. Romano, Torino 1982, pp. 60-64, insieme alla voce di R. SACCHI nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 46, Roma 1996, pp. 573-581. Nuovi contributi si devono a E. VILLATA, *Gaudenzio ed Eusebio Ferrari: ingresso e trionfo della maniera moderna a Vercelli*, in *Arti figurative a Biella e Vercelli. Il Cinquecento*, a cura di V. Natale, Biella 2003, pp. 61-86; ID., *Gaudenzio Ferrari. Gli anni di apprendistato*, in ID., S. BAIOTTO, *Gaudenzio Ferrari Gerolamo Giovenone. Un avvio e un percorso*, Torino 2004 e, per la cappella della Crocifissione, ID. in *Carlo e Federico. La luce dei Borromeo nella Milano spagnola*, catalogo della mostra (Milano, Museo Diocesano, 5 novembre 2005-7 maggio 2006), a cura di P. Biscottini, Milano 2005, pp. 236-237 n. 1. Altri interventi dello studioso sono segnalati nelle pagine seguenti.

Un'importante novità circa la giovinezza di Gaudenzio è espressa da Davide Mirabile in questa stessa sede, e comporterà una revisione della prima attività del maestro.

Per l'ipotesi del passaggio romano di Gaudenzio ho fatto riferimento a G. ROMANO, *Eusebio Ferrari e gli affreschi cinquecenteschi di palazzo Verga a Vercelli*, in "Prospettiva", 33-36 (1983-1984), pp. 135-143, e ID. in *Maestri della scultura...*, pp. 180-181 scheda III.5. Ipotesi diverse sulle tappe del viaggio sono espresse da E. VILLATA, *Gaudenzio Ferrari e la Spogliazione delle vesti al Sacro Monte di Varallo*, in "Arte Lombarda", 145 (2005-2003), pp. 76-95, ma si vedano in proposito le osservazioni di G. ROMANO, *Pittori in bottega: Gaudenzio Ferrari tra avanguardia e tradizione*, in *Fermo Stella e Sperindio Cagnola...*, pp. 11-21. A questi testi (e alla bibliografia ivi raccolta) rimando anche per la cappella di Santa Margherita: mi limito a segnalare, per la questione della datazione, A. BOSSI, *Una precisazione cronologica sulla prima attività pittorica di Gaudenzio Ferrari*, in "Bollettino storico vercellese", XII (1983), pp. 165-186, che pubblica il documento seicentesco al quale ho fatto riferimento. Sulle derivazioni dal *Compianto* di Perugino rimando a E. VILLATA in *Verso il Sacro Monte. Immagini della Passione nel Quattrocento*, catalogo della mostra (Vercelli, Museo Borgogna, 4 febbraio-30 aprile 2006), a cura di V. Natale, Candelo (Biella) 2006, pp. 39-42.

La novità più importante circa il percorso di Bramantino mi pare il ciclo di affreschi con Muse nel castello di Voghera, sul quale è intervenuta più volte M.T. BINAGHI OLIVARI (ad es. EAD. *Il castello di Voghera: le Muse di Bramantino e Luigi di Ligny*, in *Louis XII en Milanais*, XLI Colloquio international d'études humanistes (30 juin-3 juillet 1998), actes réunis par P. Contamine, J. Guillaume, Paris 2003, pp. 341-348; mi pare giusto sottolineare che alla studiosa si deve, tra l'altro, l'accertamento dell'identità del committente, confermata recentemente da M.L. PAGANIN, *Un'impresa decifrata: il conte di Ligny committente di Bramantino a Voghera*, in "Prospettiva", 119-120 (2005), luglio-ottobre, pp. 95-97.

Non ho novità circa la pala novarese di Bramantino ricordata da Lazzaro Agostino Cotta in *Museo Novarese*, nella trascrizione del manoscritto di Pietro Francesco Prina (L.A. COTTA, *Museo Novarese. IV stanza e giunte manoscritte*, a cura di M. Dell'Omo, Torino 1994, p. 115). La data 1507 mi pare segnalata solo da M.L. TOMEA GAVAZZOLI, *Per un nuovo "Elogio dell'arte novarese". Artisti e committenti in una città fra Lombardia e Piemonte*, in *Novara. Storia. Arte. Ambiente. Tradizione*, Novara 1994, pp. 130-143 (a p. 135). Ho cercato di ricostruire l'importanza nel contesto figurativo locale di quel dipinto, sul quale occorrerebbero però ricerche più accurate, in *Otto schede novaresi*, in *Affreschi novaresi del Trecento e del Quattrocento. Arte, devozione e società*, a cura di F. Bisogni, C. Calciolari, Milano 2006, pp. 99-131. Devo però fare ammenda per avere in quella sede liquidato frettolosamente il ciclo dell'abside della chiesa dei Palazzi di Vicolungo proponendo un riferimento al solo Sperindio Cagnola e una datazione troppo precoce come mi fa notare E. VILLATA, *Un frammento di affresco della Pinacoteca di Varallo*, in "Arte Lombarda", 1-2 (2006), pp. 131-134. Intanto, è disponibile un nuovo profilo del pittore: P. MANCHINU, *Sperindio Cagnoli, una creatura di Gaudenzio Ferrari in Fermo Stella e Sperindio Cagnola...*, pp. 59-73.

La ricostruzione del profilo di Giovanni Angelo Del Maino resta affidata alla voce di P. VENTUROLI nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 38, Roma 1990, pp. 103-111, da integrare sul fronte dei documenti con il mio "Clari et celebres habiti sunt, ut antiquos superasse credantur": *Giacomo, Giovanni Angelo e Tiburzio del Maino attraverso i documenti pavesi (1496-1536)*, in "Bollettino della Società Pavese di Storia Patria", 52 (2000), pp. 103-173. La scheda di M.T. BINAGHI OLIVARI in *Museo Poldi Pezzoli. Tessuti-sculture-metalli islamici*, Milano 1987, pp. 197 n. 20, apre molti quesiti ancora inevasi sui rapporti con la scultura in marmo. Si vedano poi i contributi di R. CASCIARO,

Giovan Angelo Del Maino. I. La formazione e gli anni giovanili, in "Nuovi Studi", I (1996), 1, pp. 47-64, e ID., *Giovan Angelo Del Maino. II. La svolta moderna*, in "Nuovi Studi", I (1996) 2, pp. 21-34, successivamente ripresi e ampliati in ID., *La scultura lignea lombarda del Rinascimento*, Milano 2000. Mi permetto di segnalare anche il mio contributo *Intorno a Giovanni Angelo Del Maino*, in *Maestri della scultura...*, pp. 158-171, che in alcuni punti propone una diversa interpretazione del percorso.

Uno tra i problemi più difficili da risolvere riguarda la questione del viaggio di Giovanni Angelo a Roma: la sua produzione mostra, a partire dalla seconda metà del primo decennio, una crescita che non si spiega soltanto con la formazione in una bottega lombarda. Un quadro puntuale sulle esperienze dei lombardi nell'Urbe è offerto da G. AGOSTI, *Bambaia e il classicismo lombardo*, Torino 1990 e da R. BARTALINI, *Le occasioni del Sodoma. Dalla Milano di Leonardo alla Roma di Raffaello*, Roma 1996.

Stimolato dalla lettura di due contributi di P. VENTUROLI, *La pittura novarese nella prima metà del Cinquecento*, in *Museo Novarese. Documenti studi e progetti per una nuova immagine delle collezioni civiche*, catalogo della mostra (Novara, Musei Civici), a cura di M.L. Tomea Gavazzoli, Novara 1987, pp. 254-260, e ID., *Il politico di Arona e il giovane Gaudenzio*, in *Il restauro del politico di Gaudenzio Ferrari ad Arona*, a cura di P. Venturoli, Novara 1996, pp. 11-48, ho sostenuto, qui e nel catalogo della mostra del 2005, l'ipotesi di un viaggio precoce, in parallelo con Gaudenzio e con il Maestro delle storie di Sant'Agnese.

Va detto però che questa ipotesi potrebbe essere rivista alla luce delle osservazioni di Giovanni Agosti che a Milano, in occasione della presentazione degli atti del convegno dedicato al Maestro di Trognano, ha suggerito di leggere la decorazione dell'ancona di Morbegno alla luce dell'apparato decorativo impostato da Raffaello e dalla sua bottega. Si tratterebbe di una tra le prime, precoci attestazioni della fortuna di Raffaello in Lombardia, accanto alla quale andrebbe però considerato il *Compianto* smembrato che ho citato nel testo: proprio riflettendo sul rapporto con gli affreschi della Stanza della Segnatura Agosti si è espresso a favore della datazione precoce (ma sui problemi di cronologia legati alla datazione del gruppo è tornato anche G. ROMANO, *Desiderata per la scultura lignea*, in *Opere insigni...*, pp. 133-135). Queste considerazioni deporrebbe a favore di uno slittamento del soggiorno centro-italiano intorno al 1508 se non dopo, in tempo comunque per assistere all'affermazione di Raffaello.

Lo studio di N. DACOS, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, London-Leida 1969 resta ancora un valido punto di riferimento per inquadrare la "civiltà delle grottesche" dalla stagione "eroica" al suo evolversi. Le *Antiquarie* si possono ora leggere nell'importante edizione critica curata da Giovanni Agosti e Dante Isella, *Antiquarie prospettive romane*, Parma 2004 (rimando alle pagine 129-133 per il commento ai versi relativi alla Domus Aurea). Il documento milanese del 28 marzo 1549 si trova in J. SHELL, *Pittori in bottega. Milano nel Rinascimento*, Torino 1995, p. 269 n. 114). I passi del *Trattato dell'arte della pittura, scultura et architettura* di Giovan Paolo Lomazzo si possono leggere in *Scritti sulle arti*, a cura di R. P. Ciardi, I-II, Firenze 1973-1975 (vol. II, Firenze 1975, pp. 363-370), da interpretare alla luce delle puntuali osservazioni di E. VILLATA, in ID., S. BAIOTTO, *Gaudenzio Ferrari Gerolamo Giovenone...* (in particolare pp. 13-18). Delle grottesche di Giovanni Angelo Del Maino si sono occupati in particolare P. VENTUROLI, *Giovanni Angelo del Maino a Piacenza e a Bologna (e alcune ipotesi sul fratello Tiburzio)*, in *La Madonna per San Sisto di Raffaello e la cultura piacentina della prima metà del Cinquecento*, atti del convegno (Piacenza, 10 dicembre 1983), a cura di P. Ceschi Lavagetto, Parma 1985, pp. 134-148; G. AGOSTI, *Bambaia...*, pp. 151-152 e 167, importante per l'individuazione dello snodo Bambaia-Decio-Del Maino (un rapporto che potrebbe essere illustrato, sotto vari aspetti, dall'Altare della Passione al Victoria and Albert Museum); D. PESCARMONA, *Le esperienze comensi di Giovan Angelo del Maino*, in *Le arti nella diocesi di Como durante i vescovi Trivulzio*, atti del convegno (Como, 26-27 settembre 1996), a cura di M. L. Casati, Como 1998, pp. 85-99, e ID., *Le esperienze comensi di Giovanni Angelo del Maino: le grottesche, in Scultori e intagliatori del legno in Lombardia nel Rinascimento*, atti della giornata di studi (Milano, Palazzo di Brera, 8 maggio 2000), a cura di D. Pescarmona, Milano 2002, pp. 164-171. La pala dei De Donati per i disciplini di Santa Marta alla quale faccio riferimento nel testo si può ricostruire a partire da A. BATTAGLIA, *Nuove acquisizioni sulla scultura lignea comasca: due documenti per l'attività dei fratelli De Donati*, in *Cesare Cesariano e il classicismo di primo Cinquecento*, atti del seminario di studi (Varenna, 7-9 novembre 1994), a cura di M.L. Gatti Perer e A. Rovetta, Milano 1996, pp. 209-242.

Sarebbe interessante capire attraverso quali canali si diffonda una iconografia del Crocifisso non lontana dagli esiti di Giovanni Angelo Del Maino. Le tre sculture citate nel testo potrebbero suggerire qualche riflessione: il Crocifisso di San Giovanni Battista a Caravaggio è studiato da A. PACIA, in *Restauro a Caravaggio. Dipinti e sculture delle chiese di San Giovanni Battista e di San Bernardino*, Bergamo 2001, pp. 39-43; quello della parrocchiale di Vigliano nel Biellese da V. NATALE, *Committenze e artisti a Biella nella prima metà del secolo*, in *Arti figurative a Biella e Vercelli. Il Cinquecento*, a cura di V. Natale, Biella 2003, pp. 21-56; e quello ora conservato in Sant'Andrea a Vercelli, attribuito dalle fonti antiche a Gaudenzio, da P. ASTRUA, *Il Crocifisso restaurato della basilica di Sant'Andrea a Vercelli, in Arti figurative a Biella e a Vercelli. Il Quattrocento*, a cura di V. Natale, Candelò 2005, pp. 141-144 (ma si vedano anche, su quest'ultimo, le osservazioni di G. ROMANO, *Per Gaudenzio al Sacro Monte*, in *Gaudenzio Ferrari la Crocifissione...*, pp. 15-20).

Il contributo di G. AGOSTI, *Scrittori che parlano di artisti, tra Quattro e Cinquecento, in Lombardia*, in B. AGOSTI, G. AGOSTI, C.B. STREHLKE, M. TANZI, *Quattro pezzi lombardi*, Brescia 1998, pp. 40-93, presenta numerosi spunti in merito al problema della scultura "colorata" e alla sua fortuna critica, decisamente in calo nel primo Cinquecento. Segnalo, per inciso, che nelle pagine di Lomazzo c'è posto anche per una fugace citazione della famiglia Del Maino, certo molto meno sentita dell'elogio riservato a Gaudenzio [B. AGOSTI, G. AGOSTI, *Le Tavole del Lomazzo (per i 70 anni di Paola Barocchi)*, Brescia 1997, p. 15]. I passi di Leonardo che ho richiamato durante la conferenza si trovano nel *Libro di pittura*, ed. cons. a cura di C. Pedretti, I-II, Firenze 1995; le opinioni di Leonardo si possono leggere anche nell'edizione curata da B. Agosti, LEONARDO DA VINCI, *Scritti artistici e tecnici*, Milano 2002, dove si trova, tra l'altro (alle pp. 143-145), anche la segnalazione del passo di Lomazzo che, secondo quanto ha proposto la studiosa [in *Qualche nota su Paolo Giovio ("gonzaghissimo") e le arti figurative*, in "Prospettiva", 97 (2000), pp. 51-62], deriverebbe da una prima, perduta versione del *Paragone* leonardesco tra pittura e scultura: «E perché la plastica, sorella della pittura, come affermano gli antichi, si come arte di manco strepito e fatica di lavorar di sassi, fu dalla scultura eletta per madre, acciò che ella nelle sue opere gli fosse esempio e guida, servendola de i suoi modelli di terra [...] di qui, per concluderla, si può anco inferire che la scultura non è altro che una imitazione faticosa della plastica et una pratica d'intagliar marmi con diligenza e longhezza di tempo e che tanto più ella s'innalza e fassi perfetta, quanto più s'accosta alla plastica [...]. E queste sono, per il più, proprie parole scritte da Leonardo nel detto suo libro». È possibile che tra le righe di questi ragionamenti si nascondano le ragioni del passaggio di Gaudenzio dall'intaglio alla plastica.

È curioso che non compaia, nel regesto di Giovanni Angelo, alcun riferimento a una sua eventuale attività di plastificatore. Nell'inventario della bottega di Maffeo Olivieri, attivo tra Brescia e l'area trentina in quegli stessi anni, sono registrati alcuni modelli in cera, tanto che in passato si è potuto pensare a una sua attività di bronzista (C. BOSELLI, *Regesto artistico dei notai roganti in Brescia dall'anno 1500 all'anno 1560. II. Documenti*, supplemento ai "Commentari dell'Ateneo di Brescia per il 1976", Brescia 1977, pp. 74-75). Del resto, il ricorso a un modello di terracotta o di cera poteva rappresentare un valido punto di partenza per definire nei dettagli una scultura di particolare complessità. Invece l'inventario della bottega di Giovanni Angelo ricorda soltanto un «omo de ligno», ossia un manichino snodato sul quale si potevano adattare stoffe impregnate di argilla o di gesso per studiare la ricaduta dei panni.

Diverso il problema della scultura e della plastica gaudenziana, che si identifica in gran parte con il cantiere di Varallo. Gli studi in corso sul Sacro Monte porteranno certamente novità significative nella ricostruzione delle varie fasi del complesso. Spero possano essere utili tre segnalazioni che riguardano la possibile ricezione e circolazione del modello devozionale. Nel 1504 il gentiluomo pavese Giovanni Francesco Beccaria fa testamento, disponendo che si dipinga un'ancona che si vuole dorata, «et in ea ponatur Passio domini nostri Iesu Christi vel Christus in cruce vel aliquod devotum ministerium ad instar illorum de Varallo, videlicet imago Sancte Marte et imago Sancti Iohanni Baptiste» destinata alla cappella di Santa Chiara in San Giacomo alla Vernavola (l'atto è pubblicato in R. MAIOCCHI, *Codice diplomatico artistico di Pavia dal 1330 al 1550*, II, Pavia 1949, p. 197 n. 2366). Il documento non chiarisce se si tratti di sculture o – come credo – di dipinti, magari non troppo diverse da quelle *Storie della Passione* radunate intorno al *Compianto* della Pinacoteca Malaspina, per le quali si vedano le osservazioni di G. AGOSTI, *Vincenzo Foppa, da vecchio*, in *Vincenzo Foppa*, catalogo della mostra (Brescia, Monastero di Santa Giulia-Museo della città, 2 marzo - 30 giugno 2002), a cura di G. Agosti, M. Natale, G. Romano, Milano 2003, pp. 51-69, in particolare p. 69, nota 73. Non resta

che chiedersi quali *ministeria* (il termine sta, evidentemente, per "misteri") fossero visibili, a quella data, oltre alla *Pietra dell'unzione* e al primo *Crocifisso*: a questo primo nucleo però P. VENTUROLI, *Le statue in legno e terracotta della Cappella della Crocifissione e il problema di Gaudenzio scultore*, in *Gaudenzio Ferrari e la Crocifissione...*, pp. 35-56 ha potuto aggiungere anche le statue della Cena, con suggestivi confronti con l'attività dei De Donati. Quanto al legame del Beccaria con Varallo, trova conferma nell'invio di una immagine votiva in argento: sono disposizioni che si spiegano nell'ambito del carattere aristocratico della prima devozione al Monte sulla quale ha insistito molto anche P.G. LONGO, *L'eco di un grido: il contesto religioso e devozionale della cappella della Crocifissione*, in *Gaudenzio Ferrari e la Crocifissione...*, pp. 57-63. Invece nel 1514, a Milano, proprio quando comincia a circolare il *Tractato de li capituli de Passione* pubblicato dall'editore milanese Gottardo da Ponte (rimando ai contributi raccolti in *Questi sono li misteri che sono sopra el Monte de Varalle*, Borgosesia 1987), il termine "misteri" per indicare gruppi scultorei è attestato nell'atto costitutivo del sodalizio laicale posto sotto la protezione di Maria Maddalena, istituito presso la chiesa di San Sepolcro, con facoltà di utilizzare tutti gli spazi della chiesa «pro [...] faciendis misteriis passionis domini nostri Ihesu Christi». Questo dato, insieme ad altre notizie circa i gruppi che frequentavano la chiesa milanese, si trova in L.C. SCHIAVI, *Il Santo Sepolcro di Milano da Ariberto a Federico Borromeo: genesi ed evoluzione di una chiesa ideale*, Pisa 2005, pp. 70, 77, 79.

Mi chiedo se non si debba assestare intorno a queste date anche l'ancona riferita ai fratelli De Donati, ora nel santuario di Orselina presso Locarno (R. CASCIARO, in *Maestri della scultura...*, pp. 124-127), dove la rappresentazione del *Compianto* è divisa tra pittura e scultura. Le recenti acquisizioni di D. MIRABILE, *Un Presepe ad Arona. Rinascimento sul Verbano tra pittura, scultura e arte vetraria*, in "Prospettiva", 119-120 (2005), luglio-ottobre, pp. 98-104, rendono forse possibili nuovi percorsi interpretativi partendo dalla proposta di identificazione del Maestro di San Rocco a Pallanza con il pittore Giovanni Andrea da Montonate. Tra il 1501 e il 1502 quest'ultimo è responsabile, insieme all'intagliatore Andrea da Riva San Vitale, della realizzazione di un *Compianto* per i Disciplini della Santissima Trinità o di Santa Marta ad Arona, e nel 1503 sarà incaricato della dipintura delle statue. Se la scultura si identifica con il *Cristo deposto* conservato in San Giuseppe ad Arona (A. GUGLIEMMETTI, *Scultura lignea nella Diocesi tra '400 e '500*, Novara 2000, pp. 63-66), Andrea da Riva San Vitale si configura come un maestro del quale va riconosciuta la formazione nell'ambito della bottega dei De Donati. Mirabile ha anche riconosciuto l'intervento del Maestro di San Rocco a Pallanza nelle parti dipinte a complemento dell'altare della Pietà di Orselina. Quest'ultimo, che si è potuto vedere bene alla mostra milanese del 2005, pone innanzitutto problemi di cronologia. Infatti, la tradizionale datazione al 1487 non è sostenibile: davvero l'altare può precedere la *Pietra dell'Unzione*? D'altro canto, un confronto con opere dei De Donati del primo (gli altari di Caspano) o del secondo decennio del Cinquecento (la *Madonna di Vogogna*) lascia perplessi. Forti risultano invece le affinità con il *Cristo* di Arona. E allora, perchè non pensare che l'altare di Locarno possa essere di nuovo opera congiunta di Giovanni Andrea da Montonate e di Andrea da Riva San Vitale, a una data che probabilmente si assesta tra la fine del primo e la metà del secondo decennio del Cinquecento?

Su Gaudenzio scultore i due contributi di G. TESTORI, *Gaudenzio alle porte di Varallo*, Varallo Sesia 1960 e ID., *Il gran teatro montano. Saggi su Gaudenzio Ferrari*, Milano 1965 restano un insuperato punto di riferimento per la capacità di interpretazione critica e la visione emozionata insieme ed emozionante; ma occorre considerare, in parallelo, G. AGOSTI, *Testori a Varallo*, in *Testori a Varallo...* 2005, pp. 141-159, in particolare per le nuove proposte di datazione di alcune sculture (che in alcuni casi divergono da quelle formulate da E. VILLATA in ID., S. BAIOTTO, *Gaudenzio Ferrari Gerolamo Giovenone...*) e ancora i citati contributi di G. ROMANO, P. VENTUROLI in *Gaudenzio Ferrari e la Crocifissione...* che aprono nuovi percorsi di ricerca.

Le attestazioni documentarie si raccolgono intorno al passo di Lomazzo che a proposito di Gaudenzio ricorda una attività di «pittore, plastificatore, architetto», oltre che di «ottico, filosofo naturale e poeta, suonatore di lira e di liuto». Il problema si fa particolarmente scottante per la scultura in legno. R. SACCHI, *Il disegno incompiuto. La politica artistica di Francesco II Sforza e di Massimiliano Stampa*, voll. I-II, Milano 2005 (I, pp. 200-209 e 216-230, con bibliografia precedente) ha recentemente risolto i dubbi suscitati dalla registrazione di un pagamento a Gaudenzio «per l'accordo fatto de la intagliatura de la anchona» per il Duomo di Vigevano, inquadrandola nelle modalità operative delle botteghe di primo Cinquecento, dove è il pittore a fornire il progetto della carpenteria agli intagliatori. Una prassi che interessa il politico di Arona, quello di Novara e le ancone vigevesi.

Devo alla cortesia della studiosa la segnalazione di una importante attestazione relativa alla sua attività di plastificatore: alludo al testamento di Paolo Daverio, che nel 1531 commissiona al maestro valesiano un *Presepe* in terracotta destinato alla collegiata di Arona (il documento si può leggere in G. FIORI, *Gaudenzio Ferrari ad Arona: una committente ed un presepe*, in "Verbanus", 18 (1997), pp. 61-72).

Curiosamente nel 1534, proprio mentre è intento a progettare per la cupola del santuario di Saronno una scena da "gran teatro", Gaudenzio si limita a fornire il disegno per l'*Assunta* a un intagliatore, Andrea da Milano, che per me è Andrea da Corbetta, non Andrea Retondi (lo dimostrano i documenti raccolti da V. PINI, *Sopra la scultura lignea del cenacolo cinquecentesco a Saronno: il cosiddetto "Andrea da Milano" è Andrea da Corbetta?*, in "Raccolta vinciana", 29 (2001), pp. 125-141). Al catalogo delle sue opere va aggiunto il *Presepe* consegnato dagli eredi alla confraternita di Nostra Signora di Castello a Savona in sostituzione di una ancona rimasta interrotta per la morte dell'autore (gli atti si possono leggere in J. SHELL, *Pittori in bottega*, p. 264, nn. 108-109); della scultura si è occupato M. BARTOLETTI, in *La sacra selva. Scultura lignea in Liguria tra XII e XVI secolo*, catalogo della mostra (Genova, Museo di Sant'Agostino, 17 dicembre 2004-13 marzo 2005), a cura di F. Boggero e P. Donati, Milano 2004, pp. 246-247 n. 63. Mi sembra importante, quindi, che proprio il figlio Battista che concluderà l'*Assunta* per il santuario di Saronno, sia documentato in rapporto al Sacro Monte per la fornitura di sculture in legno prima del 1559 (l'atto è citato da R. SACCHI, "Chi non ha veduto quel sepolcro, non può dir di sapere che cosa sia pittura", in *Gaudenzio Ferrari e la Crocifissione...*, pp. 21-34).

Il nesso Gaudenzio-Giovanni Angelo è stato fin qui affrontato soprattutto in merito alle opere valtelinesi per le quali rimando alla bibliografia che ho raccolto in calce alla scheda dedicata all'ancona di Morbegno in *Legni sacri e preziosi. Scultura lignea in Valtellina e Valchiavenna tra Gotico e Rinascimento*, catalogo della mostra (Sondrio, Museo valtelinese di arte e storia, 28 gennaio-2 aprile 2005), Milano 2005, pp. 76-79 scheda 8. Segnalo che ora i documenti valtelinesi si possono leggere in *Scritti d'arte su Morbegno e la Valtellina. Antologia da "Le vie del bene", 1926-2001*, a cura di G. Perotti, Morbegno 2004, pp. 169-173.

Mi piace però concludere con una citazione dall'intervento di Paolo Venturoli che nel volume sulla cappella della Crocifissione così ha così saputo riassumere le battute di quel dialogo al quale ho più volte fatto allusione: «come se Gaudenzio avesse voluto portare avanti un dialogo a distanza con i Del Maino, e avesse voluto rispondere loro che la natura e la vita potevano vincere sulla cultura e sul dramma».

Desidero ringraziare Elena De Filippis per avermi invitato a partecipare a questa iniziativa, e soprattutto per avere sollecitato il contributo, Stefano Aietti per la cortesia e la preziosa collaborazione, Giovanni Agosti, Maria Teresa Binaghi Olivari e Paolo Venturoli per la loro generosità e la grande disponibilità al confronto.

Un nuovo documento per Santa Maria delle Grazie a Varallo Sesia: un nuovo appiglio per Gaudenzio giovane?

Davide Mirabile

Uno degli ostacoli principali nel tentativo di ricostruzione delle prime vicende di edificazione dei complessi di Santa Maria delle Grazie e del primitivo Sacro Monte di Varallo è sempre stata, oltre all'irrimediabile edacità del tempo e ai riasseti dovuti ai mutamenti del gusto e delle esigenze devozionali, l'esiguità di riscontri di archivio coevi.

Si pensi solo che la documentazione, di fondamentale importanza, relativa alla celebre donazione del 1493 fatta dalla comunità di Varallo al Caimi della chiesa e del convento francescano *subtus selettam* e dei primi *Sacra Loca super parietem* non è costituita dagli originali, andati perduti, bensì da una copia, autentica, ma risalente al 1641.¹ Analogamente, le preziose informazioni storiche e cronologiche delle due epigrafi Scarognino (quella di Marco in Santa Maria delle Grazie e quella di Milano presso il Santo Sepolcro), se non fossero state provvidamente incise nella pietra, sarebbero cadute nell'oblio.

Il sogno degli storici dell'arte – e allo stesso tempo l'incubo dei conoscitori puri – di poter contare, dove disponibili, su precise e inoppugnabili attestazioni scritte, sembra, per ciò che riguarda la Varallo del Caimi, dei De Donati, degli Scotti e del giovane Gaudenzio, una chimera. Gli atti notarili superstiti quattrocenteschi e di primo Cinquecento si contano sulle dita di una mano, di conseguenza, purtroppo, è impossibile ripetere per Varallo ciò che è stato fatto a Milano dall'infaticabile Grazioso Sironi.

Tuttavia è proprio dall'inesauribile miniera del fondo notarile dell'Archivio di Stato di Milano che è emerso inaspettatamente un nuovo, importante documento; un documento che, pur non consentendo eclatanti attribuzioni, oltre a essere in sé imprescindibile acquisizione, offre inedite e promettenti piste d'indagine.

Si tratta del testamento di Melchiorre di Ermes Visconti di Castelletto Ticino, rogato in Castelletto Ticino il 4 dicembre 1498.² Esso consta di ventiquattro *capituli* (numerati dal notaio stesso); la mia attenzione è stata catturata in particolare dal sesto, che riporto per intero:

Item legavit et iudicavit ac legat et iudicat et iure legati et iudicati reliquit monasterio fratrum ordinis minorum Sanctae Mariae Gratiarum apud Varallum Vallisicidae ducatos centum camerae qui ducati centum expendantur in una ancona fienda ante altare maius ecclesiae dicti monasterii et ad alium usum non convertantur.

Melchiorre visse almeno fino al 18 gennaio 1499, quando, fra gli atti del medesimo notaio, compare un codicillo da lui dettato.³ Con ogni probabilità morì nel febbraio seguente, comunque di sicuro entro il 21 novembre 1500.⁴

Le primissime considerazioni a caldo sono che l'ammontare del legato è davvero ragguardevole e, soprattutto, che adesso in Santa Maria delle Grazie sembrerebbe non essere presente nessuna opera che possa essere riferita a questa dotazione. Rimandando a dopo queste questioni, credo sia bene partire dallo spiegare, per quanto possibile, chi fosse Melchiorre Visconti di Castelletto Ticino abitante in Castelletto Ticino e quale rapporto potesse mai avere con Varallo.

Pressoché all'inizio del testo delle ultime volontà, il suo nome è preceduto dal titolo onorifico di «magnificus et generosus vir dominus», che ce lo identifica subito come nobile. Pertanto la prima mossa è stata quella di consultare il consueto testo di riferimento del Litta, ma l'esito è stato deludente: il genealogista si limita ad annoverare Melchiorre come membro dell'ampia consorte familiare dei Visconti del lago Maggiore, feudatari delle terre di Invorio, Massino, alcune parti del Vergante, Ornavasso, Castelletto Ticino, Sesto Calende e Somma Lombardo. In particolare Melchiorre compare come cadetto dei Visconti di Castelletto Ticino e di Ornavasso.⁵ Per il resto, non vengono riportate altre notizie al di fuori del nome della madre, Livia Visconti, e della moglie, Angela di Erasmo Trivulzio.⁶

Si ha più fortuna se si interrogano gli studi di specifica pertinenza verbanese e alto novarese del De Vit e del Bianchetti. Da questi si evince nientemeno che Melchiorre nel 1491 fu podestà della Valsesia;⁷ già suo nonno Alberto, investito dal duca di Milano nel 1404 di Lisanza, Angera e Sesto Calende, «abitò sempre la Valsesia»,⁸ e suo nipote Alberto dopo di lui, nel 1520, fu pure podestà della Valsesia.⁹

L'attestazione più significativa dell'importante ruolo istituzionale valesiano ricoperto da Melchiorre viene dalla già citata documentazione inerente alla donazione del 1493: proprio all'inizio dell'atto, dove si riferisce che la *vicinanzia* del borgo di Varallo si è riunita al cospetto di Milano Scarognino, quest'ultimo è definito luogotenente di Melchiorre Visconti, podestà della Valsesia.¹⁰ Dunque, sebbene l'attenzione degli studi si sia concentrata esclusivamente sulla figura dello Scarognino, va tenuto ben presente che Melchiorre fu a Varallo, per l'anno 1493 e forse – stando al Bianchetti – anche per il 1491, vale a dire in perfetta corrispondenza di date con due momenti fondamentali per la genesi del Sacro Monte, la massima autorità politica in rappresentanza del duca di Milano.¹¹

Dopo questo doveroso *excursus* sul testatario, torniamo al testamento. Come già visto, nel capitolo del legato si specifica che l'ancona deve essere realizzata «ante altare maius ecclesiae»; ma dove si trovava l'altare maggiore in Santa Maria delle Grazie nel dicembre 1498? Verosimilmente anche Santa Maria delle Grazie, così come le altre chiese doppie di tipologia bernardiniana osservante, possedeva l'altare maggiore nello spazio che era riservato ai frati, al di là del tramezzo, dal momento che tali edifici ecclesiastici monastici, in origine, non furono concepiti come finalizzati alle funzioni religiose bensì alla predicazione.¹² Adesso in Santa Maria delle Grazie l'altare maggiore si trova ancora al di là del tramezzo, tuttavia né la sua materia né la sua collocazione sono più quelle originali.

L'assetto attuale della zona presbiteriale non corrisponde a quello quattro-cinquecentesco. Le prime modifiche avvennero agli inizi del Seicento, quando, per adeguamento ai decreti dei visitatori pastorali e per esigenze liturgiche, l'altare venne arretrato e addossato alla parete terminale del coro. Al 1689 risale l'ampliamento del presbiterio, che assunse così il suo impianto definitivo. Nel 1772 l'altare maggiore fu sostituito completamente con l'attuale, accurato lavoro d'intaglio e d'ebanisteria del De Vincenzi detto il Francese, su disegno di Antonio Orgiazzi. Forse la nostra ancona venne rimossa e collocata altrove proprio in occasione di quest'ultimo radicale intervento.

Prima della rimozione, nella chiesa dei minori osservanti di Varallo, l'ancona voluta dal Visconti non era l'unica opera mobile risalente alla fase aurorale del cenobio francescano: al di sotto della parete ancora bianca del tramezzo, nella cappella sinistra, allora dell'Immacolata (poi di Santa Margherita da Cortona), era visibile il polittico Scarognino, adesso conservato alla Pinacoteca di Varallo, mentre in quella destra, titolata a Santa Maria delle Grazie, era già posta la statua lignea della Madonna con il Bambino tuttora presente in loco.¹³

Presso la Pinacoteca di Varallo si conserva un'altra opera che con ogni probabilità proviene da Santa Maria delle Grazie: si tratta della piccola *Crocifissione* (fig. 31) attribuita per primo dal Testori nel 1956 a Gaudenzio Ferrari nel suo momento formativo.¹⁴

Il Testori riteneva – non è possibile sapere su quali basi – il dipinto provenire da Santa Maria delle Grazie.¹⁵ Diversamente il Rosci nel 1960, nella relativa scheda del catalogo della Pinacoteca di Varallo, indicava una provenienza da Santa Marta.¹⁶

Una primitiva collocazione in Santa Maria delle Grazie sembrerebbe essere suggerita essenzialmente da due ragioni: innanzitutto non vi è traccia della tavola gaudenziana in un inventario della confraternita di Santa Marta redatto dal priore Pietro Macco in data 24 gennaio 1618;¹⁷ inoltre è assai forte la possibilità di identificare l'opera gaudenziana con «il quadro rappresentante il Crocefisso, con Maria Vergine, San Giovanni Battista e santa Maria Maddalena con cornice colorita in verde», segnalata come all'interno del refettorio del convento di Santa Maria delle Grazie nell'inventario compilato in occasione della soppressione del 1810.¹⁸

Questo dell'inventario del 1810 è l'unico appiglio estrinseco a favore della mia tesi, la quale sembrerebbe non trovare conforto in due dei tre inventari della pinacoteca redatti da Emilio Contini. Infatti, se nel secondo inventario, quello del 1943, alla pagina intitolata «Magazzino di San Carlo (ex bottega)», si tace la provenienza dell'unica opera la cui descrizione sommaria può rispondere alla *Crocifissione* di Gaudenzio, ovvero un «Crocefisso fra San Giovanni, la Madonna, e la Maddalena»¹⁹, nel primo, del 1941 «con aggiunte successive», risulta provenire dalla sacrestia di Santa Marta un «Gesù in croce e le Sante Donne – dipinto a olio – 127 x 80 cm – secolo XVI – deposito del prevosto Bertolini – 27 maggio 1943».²⁰



Rimane più problematico l'ultimo inventario del 1957, dove, fra le opere esposte nella settima sala, risulta un dipinto – anche in questo caso l'unico dell'elenco in qualche modo assimilabile alla *Crocifissione* di Gaudenzio – che il Contini denomina «Sul Calvario»: viene altresì precisato che si tratta di tavola del Quattrocento, che l'autore è ignoto, che la provenienza è dalla chiesa di Santa Marta, che la data del deposito è il 1940 e che il depositario è la Società di conservazione dei monumenti e delle opere d'arte in Valsesia.²¹ Si sarà notato che tanto la datazione dell'opera quanto la data del deposito, nonché l'identità del depositario, misteriosamente non coincidono più con quelle riportate nel 1943.

Al di là dell'intrico delle voci d'inventario, che per il momento non è possibile dipanare, credo del resto che il transito in Santa Marta di un'opera in origine in Santa Maria delle Grazie non rappresenti affatto un'eventualità remota. In effetti, secondo l'attenta ricostruzione della Ubezio, dopo la soppressione di Santa Maria delle Grazie nel 1810, i beni, in parte, vengono prelevati dal Comune, mentre la chiesa diviene sussidiaria alla parrocchiale di San Gaudenzio.²² Dato che l'oratorio di Santa Marta, fino alla distruzione del 1931, si trovava sullo sperone roccioso che ospita proprio la parrocchiale, e poco sotto quest'ultima, solo a puro titolo di ipotesi mi domando se la *Crocifissione* gaudenziana non possa essere stata trasferita qui da Santa Maria delle Grazie giusto in virtù di detta sussidiarietà.

Qualora si accetti l'idea della provenienza del dipinto da Santa Maria delle Grazie, l'identificazione di esso quale reliquia parziale dell'ancona da cento ducati voluta da Melchiorre Visconti sarebbe tutt'altro che improbabile. Provo qui di seguito ad argomentare tale ipotesi.

Melchiorre muore tra il 18 gennaio 1499 e il 21 novembre 1500: sintomaticamente, sul piano stilistico, la tavola si attaglia assai bene a questo preciso frangente. Essa si collocherebbe dopo l'intervento gaudenziano al ciclo ad affresco già nella cappella del Sepolcro della Vergine al Sacro Monte, datato in ultimo dal Villata al 1493-1495, e, come ha suggerito il medesimo studioso, dopo il Cenacolo vinciano (1497), dato che la posa del San Giovanni ne riprende quella del San Giacomo Maggiore.²³ Forse l'ancona è stata terminata entro il 5 settembre 1501, data della consacrazione della chiesa.²⁴

In questo capolavoro di calvario, «semplice e pieno di pathos», l'allievo di Stefano Scotti, che si avvia a essere il protagonista indiscusso della pittura piemontese e lombarda a venire, si cimenta un po' sadicamente nel soggetto che è probabile fosse la specialità e l'appannaggio del cugino del proprio maestro, Felice Scotti.

La scena, o meglio il gruppo – ché di statue sembra quasi trattarsi – è ambientata su di un'acida piattaforma desertica e lunare; sì, lunare, perché l'unica fonte di illuminazione che viene dall'alto e da sinistra, complice lo sfondo blu perso senza nuvole, potrebbe solo essere la luna o tutt'al più un anacronistico faretto da set fotografico. Del resto l'evangelista equilibrista sembra proprio un astronauta su un satellite privo di gravità. Non circola aria, l'atmosfera è sospesa, i corpi non



31. Gaudenzio Ferrari, *Crocifissione*, Varallo, Pinacoteca.

32. Sperindio Cagnoli, polittico, Cerano, chiesa della Natività di Maria Vergine.

proiettano ombre sul suolo. Qui Gaudenzio emerge nella attentissima e studiatisima regia delle luci. È già un set fotografico, è già un “piccolo teatro montano”. E in questo teatro, che è sacro, è concessa anche una licenza, eredità scottesca, tanto cara a Gaudenzio che si ripresenterà – solo meno acerba – in tutte le sue crocifissioni future: il corpo di Cristo sembra emanare una luce propria, dal momento che, se ci si fa caso, è privo di lati in ombra. Il giovane Gaudenzio riesce nell’operazione geniale di rendere eterno e trascendente, proiettandolo in una dimensione atemporale, il *pathos* vero, contingente, profondo ed epidermico del Calvario. La modernità è assicurata, oltre che dalla isolata citazione leonardesca, dai forti scorci bramantini delle braccia del san Giovanni e dalla serica dolcezza filo-peruginesca del volto e del modellato del Cristo.

Va da sé che la tavola (131 x 78 cm) non può essere costata da sola cento ducati; essa deve aver fatto parte di un polittico, verosimilmente – dato il soggetto – con la funzione di scomparto centrale dell’ordine superiore.²⁵

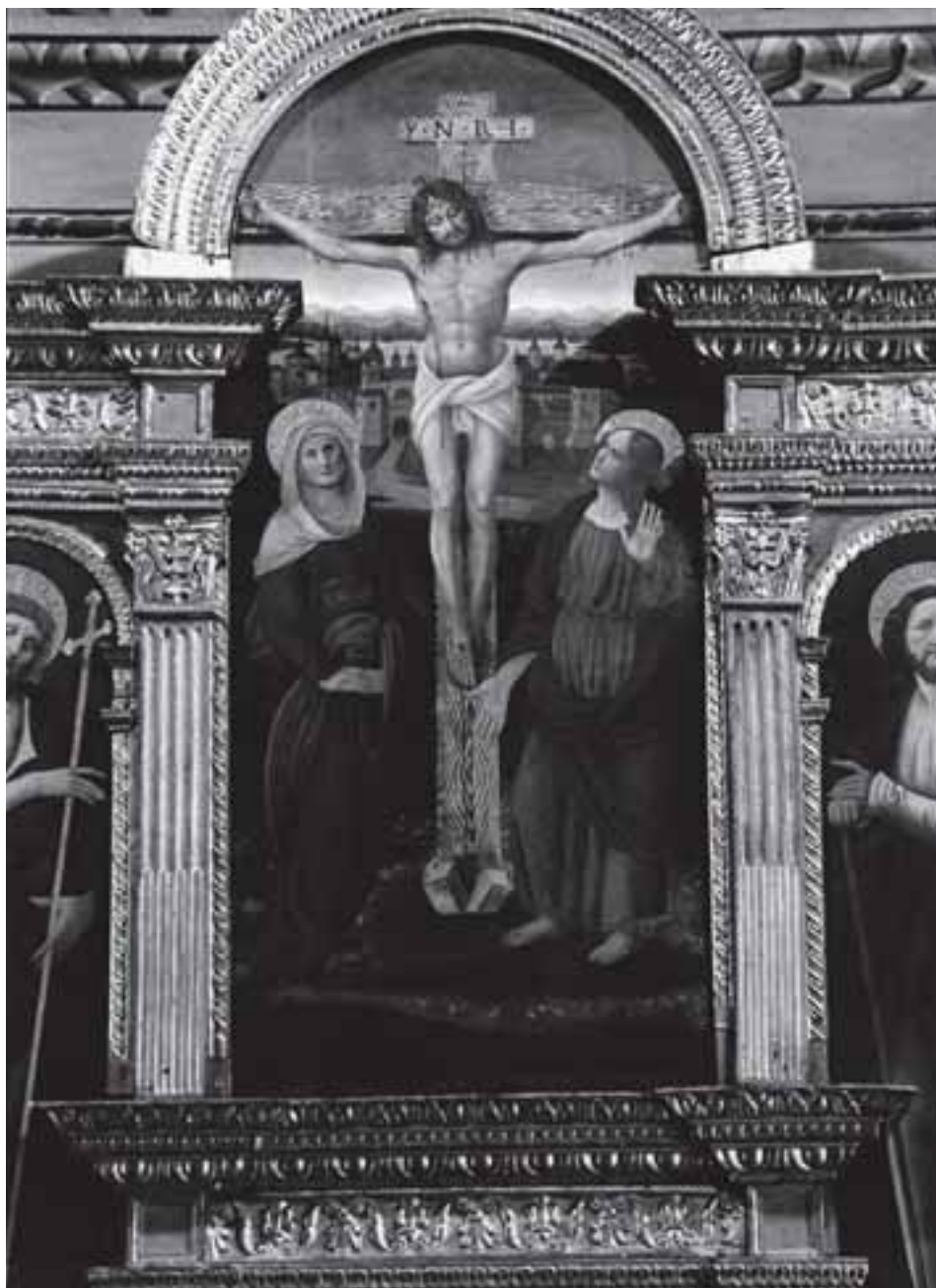
Sebbene le altre parti del polittico siano andate disperse o perdute, credo si possa almeno provare a immaginarsi, in via del tutto ipotetica, quale potesse essere l’assetto originario dell’insieme tramite alcuni episodi artistici seriori, a vario titolo ricollegabili a Gaudenzio o a Varallo.

Per rimanere in ambito gaudenziano e novarese, spostiamoci a Cerano, nella chiesa della Natività di Maria Vergine. Per questa chiesa, entro il 7 novembre 1510, Sperindio Cagnoli portava a termine il polittico (fig. 32) ancora in loco, composto, per le parti centrali, da una *Madonna in trono con il Bambino* all’ordine inferiore, una *Crocifissione* (fig. 33) con i due dolenti all’ordine superiore e quattro santi laterali per ciascun registro.²⁶

Come ha rimarcato in ultimo Paolo Venturoli, Sperindio in questa sua opera giovanile si dimostra un precoce seguace di Gaudenzio, per il quale del resto farà ufficialmente da fideiussore quattro anni più tardi a Novara per il polittico di San Gaudenzio. Lo studioso ha ravvisato tangenze talmente stringenti con il polittico di Arona (febbraio del 1510-giugno del 1511), da presupporre un rapporto di consuetudine, fra i due, di vecchia data.²⁷

Mi chiedo se, proprio in virtù di questa consuetudine e dello spirito di emulazione del poco fantasioso Cagnoli, nella struttura e nei due pannelli centrali del polittico di Cerano non si possa leggere un riflesso del possibile perduto prototipo gaudenziano delle Grazie,²⁸ tanto più che a simili suggestioni non sembrerebbe essere stato estraneo nemmeno Gerolamo Giovenone in una *Crocifissione* passata in un’asta romana del 1998, databile al 1515-20 e in una riproposta del medesimo soggetto, una ventina d’anni dopo, nella tavola al Museo Borgogna.²⁹

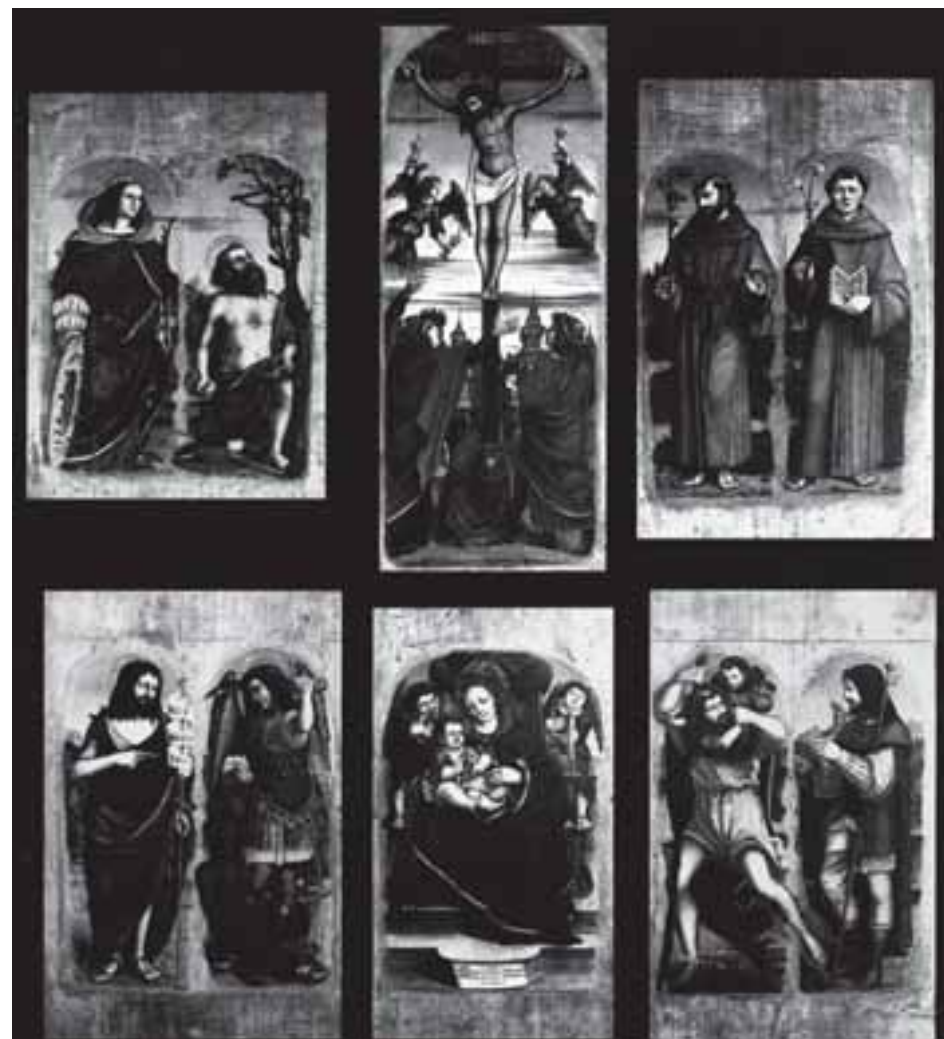
Sulla falsariga di quanto già suggerito dal Venturoli, non meno stimolante è l’inserimento in questo ordine di rapporti e di suggestioni del disegno di Giovan Angelo Del Maino all’Accademia di Venezia, recante la data 1509.³⁰ Il grandioso progetto scultoreo presenta speculari analogie di impianto e iconografiche con il polittico di Cerano: i profili delle due cornici sono a tratti sovrapponibili; di nuovo



33

33. Sperindio Cagnoli, polittico, Cerano, chiesa della Natività di Maria Vergine, particolare.

34. Francesco de' Tatti, polittico, Milano, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco.



34

una *Crocifissione* al centro dell'ordine superiore, con l'arco della nicchia ospitante che emerge rispetto alla trabeazione della cornice; di nuovo una *Madonna in trono con il Bambino*, anche se questa volta la Vergine è incoronata da Dio Padre.³¹

Infine credo che un altro valido spunto di riflessione possa esserci offerto da un'opera concepita e realizzata per un altro complesso francescano osservante, appartenente come quello di Varallo alla Provincia francescana di Lombardia.³² Mi riferisco al polittico di Francesco de' Tatti proveniente da San Michele (poi Sant'Imerio) a Bosto (Varese) (fig. 34), firmato e datato 1517, conservato alla Pinacoteca del Castello Sforzesco di Milano.³³



35. Francesco de' Tatti, polittico, Milano, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco, particolare.

36. Felice Scotti (attribuito a), *Crocifissione*, Budapest, Szépművészeti Múzeum.

36

impasto eccentrico, a tratti anticlassico. Tuttavia non mi risulta sia stata evidenziata la stretta affinità esistente fra il pannello superiore con la concitata ed esasperata *Crocifissione* del polittico da Bosto e la *Crocifissione* di Felice Scotti allo Szépművészeti Múzeum di Budapest (fig. 36).³⁵ Dalla tavola budapestina – già alla base della nostra giovanile *Crocifissione* di Gaudenzio – il Tatti riprende specularmente, fin nel dettaglio del nimbo raggiato, il san Giovanni dolente, solamente imprimendogli una maggiore torsione prospettica che accenna al moto.³⁶ Dalla tavola dipinta con la Pietà, cimasa di un'ancona lignea le cui parti scolpite sono state assegnate dal Venturoli ad Andrea da Saronno.³⁷ Nel 1516 sigla «F.T.P.» il polittico per il santuario della Madonna della Neve a Domodossola.³⁸ La val Vigezzo, l'Ossola, realtà molto vicine da una parte a Varese, dall'altra alla Valsesia e a Varallo, quest'ultima riferimento obbligato per un artista in qualche modo compromesso con la cultura francescana osservante e così ricettivo delle esperienze artistiche di confine fra Lombardia e Piemonte.

¹ P. GALLONI, *Sacro Monte di Varallo, atti di fondazione. Bernardino Caimi fondatore*, Varallo 1909, pp. 3-25.

² Archivio di Stato di Milano (d'ora in poi ASMi), fondo notarile, not. Giovan Giobbe Annoni q. Stefano, cart. 4122, 1498, 4 dicembre. L'Annoni rogava ad Arona. Ho già segnalato l'esistenza del documento nella mia tesi di laurea (*La committenza della famiglia Rusca nella Lombardia del Rinascimento*, tesi di laurea presso l'Università Statale di Milano, a.a. 2004-2005, p. 54 n. 99).

³ ASMi, fondo notarile, not. Giovan Giobbe Annoni q. Stefano, cart. 4123, 1499, 18 gennaio.

⁴ Il decesso nel febbraio 1499 è sostenuto dal Canetta non so su quali basi (P. CANETTA, *Elenco dei benefattori dell'Ospedale Maggiore di Milano: 1456-1886*, Milano 1887, p. 195). Nel testamento Melchiorre istituisce suo erede universale l'Ospedale Maggiore di Milano, presso il cui archivio è conservata copia originale in pergamena tanto del testamento quanto del codicillo (Archivio dell'Ospedale Maggiore di Milano [d'ora in poi AOM], Testatori-Donazioni, Origine e dotazione – eredità e legati – testatori, cart. 10/3). Nel 1908 l'archivio fu sottoposto a una scellerata operazione di scarto che comportò l'irreparabile scomparsa dell'archivio ereditario dei benefattori dell'ospedale, contenente svariati atti di più di quattrocento famiglie del patriziato milanese dal Quattrocento al Novecento (v. *Adunanza generale straordinaria del 17 maggio 1908*, in "Archivio storico lombardo", s. IV, X [1908], pp. 278-279). È probabile che il Canetta, avendo regestato i documenti dell'archivio quando era ancora integro, avesse potuto aver visionato altri importanti documenti relativi a Melchiorre Visconti andati poi perduti. Il termine *ante quem* del 21 novembre 1500 è invece fissato da un atto di procura richiesto dalla moglie di Melchiorre, Giovannina Besozzi, dal testo del quale si evince che il marito era già defunto (AOM, Residui degli archivi ereditari, Famiglie, Besozzi, cart. 39, fasc. 26).

⁵ Per i Visconti del lago Maggiore è utile leggere E. BIANCHETTI, *L'Ossola inferiore. Notizie storiche e documenti*, vol. I, Torino 1878, pp. 350-352, tavv. II-III; V. DE VIT, *Il Lago Maggiore, Stresa e le isole Borromeo*, II, pt. II, Prato 1878, pp. 142-147; G.D. OLTRONA VISCONTI, *Un ramo visconteo nell'antico contado di Stazzona*, in "Rassegna Gallaratese di Storia e d'Arte", n.s. 1, (1952), pp. 10-21; V. GRASSI, *I Visconti del Vergante*, in "Novarien", 13 [1983], pp. 209-231.

⁶ P. LITTA, *Visconti*, in ID., *Famiglie celebri*, Milano 1828, tav. XX. In realtà nel testamento la moglie risulta essere Giovannina di Giovanni Besozzi figlio di Corradolo, mentre non si fa alcun cenno all'altrimenti ignota Angela Trivulzio.

⁷ E. BIANCHETTI, *L'Ossola inferiore...*, tav. III.

⁸ V. DE VIT, *Il Lago Maggiore...*, II, pt. II, Prato 1878, p. 143.

⁹ *Ibi*, II, pt. II, p. 144; E. BIANCHETTI, *L'Ossola inferiore...*, pp. 350-352.

Di nuovo ritroviamo in posizione assiale e mediana la *Crocifissione* (fig. 35) e la *Madonna in trono con il Bambino*.³⁴ Come è stato già precisato, il Tatti, nelle opere a lui ascritte, dimostra di risentire di svariati riferimenti culturali e figurativi, che spaziano dalla Lombardia alla Liguria e al Piemonte, con richiami allo Zenale, al Bramantino, allo Pseudo-Bramantino (alias Pedro Fernandez), allo Spanzotti, a Gandolfino da Roreto e a Defendente Ferrari, tutti originalmente rivisitati in un

¹⁰ P. GALLONI, *Sacro Monte di Varallo*, p. 6.

¹¹ Si ricordi che il 7 ottobre 1491 è la data posta nella nota iscrizione posta sopra l'ingresso del Sepolcro sul *super parietem*.

¹² A. NOVA, *I tramezzi in Lombardia fra XV e XVI secolo: scene della Passione e devozione francescana*, in *Il Francescanesimo in Lombardia. Storia e arte*, Cinisello Balsamo (Milano) 1983, p. 199. Elisa Ubezio è di altro avviso; essa infatti scrive: «Con verosimiglianza l'altare maggiore era posto nel passaggio tra la navata e il presbiterio, allora utilizzato come coro dei frati. Questa ipotesi può essere avvalorata dal fatto che sui muri laterali del "corridoio" sono tuttora presenti alcune nicchie adibite alle ampolline e agli utensili sacri utilizzati durante la messa, come pure le due pilette per l'acqua santa» (E. UBEZIO, *Il complesso di Santa Maria delle Grazie a Varallo Sesia*, tesi di laurea presso l'Università Cattolica di Milano, a.a. 1996-1997, p. 64).

¹³ Come ha precisato Giovanni Romano, la pala Scarognino è pervenuta alla Società per la conservazione delle opere d'arte e dei monumenti in Valsesia nel 1878 da Santa Maria delle Grazie, dove è ricordata a partire dal 1663 nella cappella dell'Immacolata (G. ROMANO, *Il Polittico di Marco Scarognino alla Pinacoteca di Varallo e il Maestro della Cappella di Santa Margherita a Crea*, in *Tre restauri per la pinacoteca di Varallo*, catalogo della mostra [Varallo 2005], Borgosesia 2005, pp. 19, 28 n. 1. L'intervento era già apparso in *Opere e giorni. Studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel*, a cura di K. Bergdolt e G. Bonsanti, Venezia 2001, pp. 377-384).

Per la problematica statua della Madonna con il Bambino, pesantemente ridipinta, si vedano S. Stefani Perrone, G. Testori, *Artisti del legno. La scultura in Valsesia dal XV al XVIII secolo*, Borgosesia 1985, p. 221; P. Venturoli, *Scultura lignea a Orta* (1989), in P. Venturoli, *Studi sulla scultura lignea lombarda tra Quattro e Cinquecento*, Torino 2005, p. 52 (con bibliografia precedente); A. Guglielmetti, *Scultura lignea nella diocesi di Novara tra Quattro e Cinquecento*, Novara 2000, p. 101; R. Casciaro, *La scultura lignea lombarda del Rinascimento*, Milano 2000, p. 286.

¹⁴ G. TESTORI, in *Mostra di Gaudenzio Ferrari*, catalogo della mostra (Vercelli 1956), Milano 1956, pp. 91-92, cat. 1.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ M. ROSCI, *Pinacoteca di Varallo Sesia*, Varallo Sesia 1960, p. 78, cat. 85.

¹⁷ E. VILLATA, *Gaudenzio Ferrari. Gli anni di apprendistato*, in E. VILLATA, S. BAIOTTO, *Gaudenzio Ferrari, Gerolamo Giovenone: un avvio e un percorso*, Torino 2004, p. 92, n. 251; Varallo, Sezione di Archivio di Stato (d'ora in poi sASV), Confraternita di Santa Marta, Registro I, busta II, *Inventario di tutti i beni mobili e stabili della Confraternita di Santa Marta*.

¹⁸ sASV, Viceprefettura, busta 84, Santa Maria delle Grazie, *Inventario de' reverendi Padri Religiosi de' Minori riformati nel Convento delle Grazie in Varallo, seguito li 10 maggio 1810, terminato li 12 di detto*, p. 27. Nonostante il giustificabile lapsus di «Battista» al posto di «Evangelista», mi sembra che tanto la coincidenza del soggetto, quanto quella del colore della cornice, costituiscano elementi a favore molto convincenti.

¹⁹ Società di conservazione delle opere d'arte e dei monumenti in Valsesia, I, *Inventari*, (inventario Contini del 1943), s. n. p.. La chiesa consacrata di San Carlo è stata da poco inglobata negli edifici della adiacente Pinacoteca di Varallo.

²⁰ sASV, Società di conservazione delle opere d'arte e dei monumenti in Valsesia, I, *Inventari, Catalogo completo di Emilio Contini del 1941 con aggiunte successive*, f. 42r, n. 46. Il dipinto risulta in deposito esterno presso un «ripostiglio a sinistra dell'ingresso al chiostro del cimitero» di Santa Maria delle Grazie. Verosimilmente la tavola deve essere stata trasferita nel medesimo 1943 dal deposito di San Carlo al deposito esterno di Santa Maria delle Grazie.

Non sono riuscito a recuperare alcuna notizia biografica circa il Bertolini.

²¹ sASV, Società di conservazione delle opere d'arte e dei monumenti in Valsesia, I, *Inventari*, (inventario Contini del 1957), f. 7r (i fogli sono numerati solo nella copia dattiloscritta).

²² Nel 1812, il Consiglio comunale delibera di procedere all'acquisto dell'intero complesso: il convento passa così sotto la piena autorità della municipalità.

²³ E. VILLATA, *Gaudenzio Ferrari*, p. 60.

²⁴ F. GONZAGA, *De origine seraphicae religionis franciscanae*, Roma 1587, p. 355.

²⁵ Per questa soluzione di collocare nei polittici tavole centinate con la Crocifissione come cimasa o come parte centrale dell'ordine superiore, i modelli più vicini, culturalmente e cronologicamente, si devono identificare in quelli della pittura ligure quattrocentesca. Per convincersene basterà sfogliare

il repertorio della Algeri e della De Floriani, dove la casistica è davvero frequente. Il più delle volte – e si tenga presente ciò per il discorso che faremo oltre – alle Crocifissioni del secondo ordine, corrisponde nel primo ordine il soggetto delle Madonne in trono con il Bambino (G. ALGERI, A. DE FLORIANI, *La pittura in Liguria. Il Quattrocento*, Genova 1991).

Aldo Galli ha ipotizzato che ci potesse essere in origine una Crocifissione dipinta in piano al centro del secondo ordine del polittico del Foppa e del Brea per Giulio della Rovere nella cattedrale di Savona (in *Vincenzo Foppa*, catalogo della mostra [Brescia 2002], a cura di G. Agosti, M. Natale e G. Romano, Milano 2003, p. 228).

In ambito lombardo, un esempio illustre di collocazione sommitale della Crocifissione potrebbe essere stata la Crocifissione del Butinone (1475-1480 circa) alla Galleria Nazionale di palazzo Barberini a Roma, già in collezione Bardini a Firenze, di cui purtroppo si ignorano destinazione e funzione originarie (S. Buganza, *ibi*, p. 192).

²⁶ *L'ante quem* corrisponde alla data di commissione allo stesso Cagnoli del perduto polittico di Terdobbiato, quando il polittico di Cerano viene ricordato come già eseguito (Filippo Maria Ferro, comunicazione letta al convegno laniniano del 1985 a Vercelli, riportato da P. VENTUROLI, *Il polittico di Arona e il giovane Gaudenzio*, in *Il restauro del polittico di Gaudenzio Ferrari ad Arona*, a cura di P. Venturoli, Novara 1996, p. 29 n. 45).

²⁷ P. VENTUROLI, *La pittura novarese nella prima metà del Cinquecento*, in *Museo novarese. Documenti, studi e progetti per una nuova immagine delle collezioni civiche*, catalogo della mostra (Novara 1987), a cura di M.L. Tomea Gavazzoli, Novara 1987, p. 254.

²⁸ Devo lo spunto a Rossana Sacchi, che ringrazio.

²⁹ *Christie's Roma, Dipinti Antichi. Arte del XIX secolo*, asta 2335, 26 maggio-2 giugno 1998, p. 45, lotto 295; S. BAIOTTO, *Gerolamo Giovenone e il contesto della pittura rinascimentale a Vercelli*, in E. VILLATA, S. BAIOTTO, *Gaudenzio Ferrari, Gerolamo Giovenone...*, pp. 178, 180; V. VIALE, *Civico Museo Francesco Borgogna Vercelli. I dipinti*, Vercelli 1969, p. 39, cat. 40.

³⁰ P. VENTUROLI, in *Zenale e Leonardo. Tradizione e rinnovamento della pittura lombarda*, catalogo della mostra (Milano 1982-1983), Milano 1982, pp. 121-125; ID., *La pittura novarese nella prima metà del Cinquecento*, p. 254; B.M. SAVY, in *Maestri della scultura in legno nel ducato degli Sforza*, catalogo della mostra (Milano 2005-2006), a cura di G. Romano e C. Salsi, Milano, pp. 186-187.

³¹ Sulla possibile congiuntura Gaudenzio-Amedeo Giovenone (autore di cornici per Gaudenzio)-Giovan Angelo Del Maino al primo decennio del Cinquecento si veda P. VENTUROLI, *La pittura novarese nella prima metà del Cinquecento*, p. 254.

³² La questione della normatività e della circolazione all'interno degli ordini monastici e nella fattispecie nell'ordine francescano osservante di soluzioni decorative canoniche è stata affrontata dal Nova (A. NOVA, *I tramezzi in Lombardia...*). Sul problema dei cartoni circolanti fra botteghe di frescanti attive presso cantieri francescani osservanti si veda G. ROMANO, *Il coro di San Lorenzo*, Alba 1969, p. 30 n. 26 e la sintesi del Villata (E. VILLATA, *Gaudenzio Ferrari*, pp. 53-54).

³³ Per il polittico del Tatti si vedano M.T. FIORIO, in *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Pinacoteca*, vol. I, Milano 1997, pp. 384-392; M. ALBERTARIO, in *La Pinacoteca del Castello Sforzesco a Milano*, a cura di L. Basso e M. Natale, Milano 2005, pp. 78-79. Per l'opera, firmata dal pittore varesino e datata 1517, quasi di sicuro non prevista fin dall'origine per la chiesa di San Michele di Bosto, sono state formulate due diverse ipotesi di provenienza dall'ambito francescano e francescano osservante: il Bertoni ha ipotizzato un'originaria destinazione per il convento di clarisse sito nelle vicinanze della stessa chiesa di San Michele (A. BERTONI, *Il polittico di Francesco de' Tatti al Castello Sforzesco e la problematica delle pale d'altare a Varese e dintorni*, in "Arte Lombarda", 96-97 [1991], pp. 134-137). La Ferrari invece ha proposto una primitiva ubicazione nel vicino convento dell'Annunziata dei francescani osservanti (A.M. FERRARI, *Per Francesco de' Tatti e la pittura del primo Cinquecento nel territorio di Varese*, in "Arte Cristiana", 749 [1992], pp. 114, 120-121, n. 63; EAD., in *Pittura tra Ticino e Olona. Varese e la Lombardia nord-occidentale*, a cura di M. Gregori, Milano 1992, pp. 240-241). Nuove interessanti indicazioni su Francesco Tatti verranno dalla tesi monografica di Sergio Dimori in corso presso l'Università Statale di Milano.

³⁴ Il pannello con la Crocifissione misura 155 x 56 cm, contro i 131 x 78 cm della tavola di Gaudenzio.

³⁵ La Crocifissione di Budapest è stata avvicinata a Felice Scotti per la prima volta dal Romano, che, riprendendo un intervento di Laszlo Mravik, la metteva in connessione, oltre che con la



37

Crocifissione di Gaudenzio a Varallo, con la Crocifissione di villa Pecco a Como e con la Crocifissione alla Pinacoteca Braidense proveniente da Sant'Angelo a Milano (G. ROMANO, in *Zenale e Leonardo...*, p. 84). Mi pare che la tavola, poco tempo fa riconfermata a Felice Scotti e datata al 1484-1486 dal Villata, curiosamente si possa leggere in filigrana nella Crocifissione (fig. 37) al registro superiore del polittico di Albertino Piazza, degli anni venti del Cinquecento, nella chiesa di Santa Maria Incoronata a Castiglione d'Adda (E. VILLATA, *Due "Crocifissioni" lombarde nel Museo di Belle Arti di Budapest*, in "Arte Lombarda", CXXXIII [2003], pp. 168-173; ID., *Gaudenzio Ferrari*, p. 85 n. 114; M. MARUBBI, in *I Piazza da Lodi. Una tradizione di pittori nel Cinquecento*, catalogo della mostra [Lodi 1989], a cura di G.C. Sciolla, Milano 1989, pp. 146-152).

Per l'opera dello Scotti non è possibile risalire oltre l'acquisto da parte del museo di Budapest presso l'antiquario bresciano Achille Glisenti nel 1895 (A. PIGLER, *Katalog der Galerie Alter Meister*, Budapest 1967, pp. 469-470; V. TÁTRAI, in *Museum of Fine Arts, Budapest. Old Masters' Gallery. A Summary Catalogue of Italian, French, Spanish and Greek paintings*, a cura di V. Tátrai, Budapest-London 1991, p. 67).

³⁶ In realtà, se vedo bene, il suggerimento per lo scatto del piede destro che lascia il suolo del san Giovanni deriva precisamente dal collega del polittico di Montegrazie del Braccesco (1478), così come gli angeli che raccolgono il sangue di Cristo nei calici ricordano da vicino quelli della Crocifissione ascritta alla bottega di Giovanni Mazzone, conservata alla Pinacoteca Civica di Savona (G. ALGERI, A. DE FLORIANI, *La pittura in Liguria. Il Quattrocento*, p. 298 fig. 265).

³⁷ P. VENTUROLI, *La scultura lignea nell'Arco alpino: storia, stili e tecniche, 1450-1550*, atti del convegno (Udine-Tolmezzo 1997), a cura di G. Perusini, Udine 1999, pp. 25-26. Adesso la tavola dipinta si trova nella chiesa di Santa Marta, mentre le parti scolpite, a eccezione della perduta Madonna, si trovano ancora nel presbitero della chiesa dei Santi Giacomo e Cristoforo.

³⁸ L'attribuzione al Tatti delle due opere di Craveggia e di Domodossola spetta a Giovanni Romano (in *Soprintendenza alle gallerie ed alle opere d'arte del Piemonte. Recuperi e nuove acquisizioni*, catalogo della mostra [Torino 1975], Torino 1975, p. 14).

I paliotti in scagliola del Canton Ticino, dell'Alto Verbano e il paliotto della SS. Trinità di Ghiffa

Elfi Rüschi

I cataloghi del Canton Ticino e della riva verbanese sinistra

Il censimento ticinese dei paliotti in scagliola, avviato già molti anni fa in relazione alla catalogazione del patrimonio storico-artistico del Locarnese¹ e poi portato avanti come mia ricerca privata estesa a tutto il territorio cantonale, comprende 186 schede. Esse si riferiscono per la quasi totalità a paliotti conservati *in situ*, anche se talora in stato di conservazione purtroppo assai precario, e a lastre spesso frammentarie ritrovate in depositi. Una serie di schede riguarda invece paliotti persi, ma documentati da confessi o citazioni varie, in particolare da visite pastorali.²

Su invito di amici milanesi e luinesi ho poi steso negli ultimi anni novanta un primo elenco dei manufatti presenti lungo la riva sinistra del Lago Maggiore, i cui risultati sono stati pubblicati nella rivista "Loci Travaliae", senza tuttavia aver svolto indagini d'archivio ma con alcune proposte di possibili confronti in area ticinese.³ Si tratta di 37 paliotti censiti tra Pino e Arolo e in alcune località dell'entroterra.

Le scagliole del nostro territorio sono tutte del Settecento, a parte due seicentesche, con prima data a partire dal 1708, mentre quella più recente è del 1807, con stilemi tuttavia ancora tardobarocchi. Sono lastre provenienti dalle botteghe intelvesi di Pietro Solari I e II, Francesco Solari, Gaetano Rava (o Rapa) e Giovan Battista Rava (o Rapa) e, in numero comprensibilmente cospicuo, da quella asconese di Giuseppe Maria Pancaldi e Carlo Giuseppe Pancaldi. Indipendentemente da confini politici o diocesani, i paliotti degli artigiani citati sono sparsi su un ampio territorio, e anche molto lontani dal luogo di produzione, talora con presenze, in una stessa chiesa, di botteghe diciamo in concorrenza tra di loro.⁴ Estesa a una regione più circoscritta sembra invece per ora la produzione dell'ipotizzata bottega maccagnese di Pietro (o dei) Baroggi, che pare concentrarsi attorno al medio lago Maggiore.

Parte delle lastre sono firmate e datate in caratteri corsivi, in basso, al centro o a destra. In taluni casi, nome e cognome sono seguiti dalla località d'origine dello scagliolista, da una «f.» o da «fece» e dall'anno di esecuzione o di posa. La data può anche essere ben evidenziata in altra zona del paliotto.⁵ In taluni casi le firme sono solo intuibili o appena leggibili a luce radente se sono state incise; questo a causa dello stato precario delle zone basse delle lastre, più esposte all'umidità, e quindi più facilmente friabili considerata la delicatezza della materia prima.⁶

Altre lastre presentano motivi inconfondibili per cui un'attribuzione risulta praticamente certa, mentre per alcune di esse la paternità rimane irrisolta o comunque ancora aperta, non da ultimo per la presenza di elementi decorativi

comuni a più botteghe. Sono questioni che possono essere chiarite solo con ricerche d'archivio complementari o con il ritrovamento di quaderni contabili, che pur venivano tenuti dai diversi artigiani, ma che fino a oggi non sono stati rintracciati.

Per quanto riguarda i motivi decorativi, ho rilevato una trentina di varianti ruotanti sostanzialmente attorno a tre schemi base, che riflettono le tendenze stilistiche internazionali delle arti minori in generale (dai ferri battuti agli intarsi lignei su mobili e arredi) dal Sei alla metà del Settecento, e che denotano la conoscenza e l'uso di manuali specifici nelle varie botteghe artigiane.⁷ È evidente anche la conoscenza da parte di tutti gli scagliolisti dei celebri commessi fiorentini, le cui ornamentazioni furono spesso fonte di ispirazione. Ma, pur facendo uso di vari modelli, la fantasia compositiva degli artigiani della scagliola è innegabile, anche nella ripetitività di molti elementi, fantasia che si esprime pure nell'uso estremamente variato e vivace delle meschie. Riguardo alle datazioni, si impone una certa prudenza: ho potuto constatare ad esempio nella bottega dei Pancaldi la persistenza di stessi motivi decorativi sull'arco addirittura di due decenni e oltre. Talora si tratta anche dell'utilizzo o riutilizzo di lastre "preconfezionate" disponibili nella bottega: esecuzione e posa non vanno comunque sempre di pari passo.

Alcuni esempi possono brevemente illustrare le peculiarità degli artigiani sopra citati. Una severa partizione geometrica contenente gemme e pietre preziose, temi centrali generalmente solo incisi nella scagliola monocroma biancastra, ma anche targhe e girali a terminazioni zoomorfe caratterizzano la produzione dei Solari. Appartengono al loro repertorio anche grandi e variopinti tulipani e una fantasiosa serie di uccelli esotici. Campiture geometriche divise da sottili nastri, grandi vasi e temi centrali sormontati da un baldacchino, derivato dalle *chinoiseries*, sono invece i caratteristici elementi dei Rava (o Rapa), diventando quasi la loro "firma". I Pancaldi passano, nel corso della loro lunga operosità, da turgidi girali vegetali e da targhe a conchiglia ancora di tipo seicentesco a motivi a lira, girali più esili e a targhe mistilinee, per inserire infine lambrecchini e leggeri giochi di ghirlande di campanule. Ricorrenti sono cardellini e varie specie di fiori: elementi che nel corso del Settecento perdono la loro valenza simbolica per diventare puro apparato ornamentale.⁸ La produzione che si ipotizza maccagnese presenta parecchi elementi simili alla prima fase pancaldiana, ma offre pure una serie di interessanti particolarità che la distinguono, come ad esempio motti ed emblemi.

Il paliotto del santuario di Ghiffa

Si tratta di un paliotto tripartito, o meglio, costituito da tre lastre che ornano la fronte della mensa dell'antico altare della Trinità. In origine anche le fiancate erano coperte da lastre in scagliola, oggi scomparse o forse depositate o riutilizzate in qualche altra chiesa, come si può facilmente dedurre da supporti in ferro ancora visibili e dall'irregolarità della muratura. Sono in scagliola anche le due parti laterali di



38



39

fondo dell'altare, che sono un elemento piuttosto raro nel contesto ticinese, ma che si trova ad esempio a Maccagno. A Ghiffa è in scagliola anche la zona del gradino.

Il motivo decorativo della lastra centrale è costituito da uno scudo o targa a quattro segmenti di nastro – due concavi e due convessi – collegati da anelli. Da qui fuoriesce un doppio girale vegetale per parte decorato di mughetti, fiordalisi e due tulipani. In basso, agli estremi dei due segmenti, sono appoggiati due cardellini. La decorazione è incorniciata da filetti bianchi che contengono motivi geometrici mazzati, campanule e perline. Questo tipo di cornice compare anche nelle lastre laterali. Il tema centrale è il *Pellicano sacro* sormontato da un filatterio con la scritta QUIA DILEXIT. Le due lastre laterali sono divise in tre campiture da uno stesso tipo di nastro bianco segmentato. Al centro compare un cardellino su un ramoscello di fragola selvatica. Le parti strette laterali, anch'esse caratterizzate da marcate incorniciature, contengono ciascuna una piantina di garofano. Una prima verifica con i cataloghi citati permette di presentare alcuni confronti:

1) per quanto riguarda la *lastra centrale*, una identica ripartizione degli spazi con la presenza di singoli elementi quasi simili, sono da segnalare 1a) a Maccagno superiore, nell'altare dell'Addolorata;⁹ 1b) a Brissago, nel primo altare a sinistra della chiesa parrocchiale, ma proveniente da Madonna di Ponte (la distribuzione dei fiori è tuttavia diversa e mancano i due uccelletti e i due tulipani che compaiono a Ghiffa);¹⁰ 1c) a Campagnano (non ancora in catalogo), paragonabile sempre per la forma della targa centrale e il doppio girale e lo stesso tipo dei mughetti e i tulipani eretti; 1d) ancora a Maccagno, ma nell'altare del Crocifisso, dove si vedono tulipani identici,¹¹ in un paliotto che però, per la struttura generale della decorazione, appartiene a un'altra tipologia;

2) le *lastre laterali* trovano dei paralleli 2a) a Maccagno, nell'altare dell'Immacolata;¹² 2b) soprattutto in due lastre di Ronco sopra Ascona, sia per quel che riguarda gli elementi geometrici sia per il motivo centrale;¹³

3) il ramo di garofano delle piccole *lastre di fondo* si ritrova ad esempio nel paliotto della chiesa nuova a Locarno;¹⁴

4) per il tema centrale del *Pellicano sacro* si possono proporre tre confronti ticinesi, uno a Maccagno e uno a Travedona. Le raffigurazioni, che risalgono tutte allo stesso modello, divergono solo lievemente nell'impostazione, ma presentano iscrizioni diverse: 4a-e) QUIA DILEXIT (Ghiffa), NON MIHI, SED ALIIS (Golino), UNDE SUNT/INDE VIVUNT (Sessa), illeggibile (Mezzovico), EX HOC OMNES (Travedona).¹⁵ I paliotti ticinesi non sono tuttavia legati a un altare della Trinità come a Ghiffa. A questo proposito conviene tenere presente che il *Pellicano sacro* è primariamente simbolo del sacrificio di Cristo e di resurrezione, mostrato attraverso la salvezza da morte sicura dei tre piccoli, oltre che simbolo dell'Eucarestia. In tal senso (4f) a Maccagno il *Pellicano* compare giustamente sull'altare del Crocifisso con la scritta SIMIL FACTUS SUM PELLICANO.¹⁶

Il rilevamento sistematico dei paliotti dell'area destra del Verbano permetterà sicuramente in futuro ulteriori confronti in aree ancor più vicine.¹⁷

Tracce per un'attribuzione

Le varie problematiche menzionate in questa relazione – collaborazioni fra botteghe, persistenza di elementi decorativi, riutilizzo di lastre – non consentono al momento un'attribuzione e datazione precisa del paliotto di Ghiffa,¹⁸ anche se le analogie con le scagliole proposte di Maccagno, Campagnano, Brissago e Ronco consigliano di concentrarsi intorno alla fascia centrale del lago.

In questo contesto non è da dimenticare la presenza di capimastri e muratori maccagnesi a Brissago, Ronco e Ascona: rapporti di lavoro fra i Baroggi e i Pancaldi e la loro attività contemporanea su alcuni cantieri sono tutt'altro che remoti.¹⁹ Ma la presenza di gente di Maccagno è documentata anche al santuario di Ghiffa, finora almeno in occasione di processioni annuali. Sarebbe quindi opportuno portare le indagini anche sugli spostamenti e le attività di manovalanze e artigiani nel corso del Settecento fra Maccagno e Ghiffa e i villaggi limitrofi, non da ultimo in relazione al tema “scagliole”.²⁰ Mi auguro comunque che anche i censimenti prospettati nelle aree dell'Ossola e del Verbanese contribuiscano a risolvere alcune attribuzioni e a chiarire aspetti ancora irrisolti – anche in ambito ticinese! – relativi a questa affascinante produzione artigianale.

(da E. RÜSCH, *I paliotti in scagliola del Canton Ticino, dell'Alto Verbano ed il paliotto della SS. Trinità di Ghiffa*, in *Imitazione e bellezza. Opere e tecniche dell'arredo sacro in scagliola*, atti della giornata seminariale, Ghiffa 2004)

¹ *I Monumenti d'arte e di storia del Cantone Ticino* a cura di V. Gilardoni, voll. I-III, Basilea 1972, 1979, 1983.

² La documentazione è raccolta in classatori, completa di indici e bibliografia esaustiva, disegni, fotografie in bianco e nero e diapositive, e viene regolarmente aggiornata in attesa di essere pubblicata (qui di seguito citata RÜSCH, Cat.).

³ E. RÜSCH, *Scagliole policrome ad intarsio*, in “Loci Travaliae”, VII (1998), pp. 113-136 e *ibi*, VIII (1999), pp. 125-167. Rinvio a queste pagine per quanto riguarda la terminologia, le tecniche di lavorazione e una bibliografia essenziale. Future ricerche d'archivio intorno alla presunta bottega dei Baroggi dovrebbero chiarire anche le notizie relative a uno scagliolista Rava «di val Dirinella», ma certamente da correggere in «val d'Intelvi».

⁴ Prodotti delle botteghe della regione dei laghi sono stati censiti fin nelle alte valli ticinesi e grigionesi, in Valtellina, nell'Ossolano, nel Monferrato e in area torinese. Duplici presenze si riscontrano ad esempio in chiese della valle Maggia.

⁵ Esempi di firme: «[Pietro] Solaris. Feccit MDCCXXXII» (RÜSCH, Cat. 6); «Francō. Solari di uena in Val d'intelvi Fece 1732» (RÜSCH, Cat. 21); «Giō Battā Rapa Fece 1741» (RÜSCH, Cat. 26); «Carlo Giuseppe Pancaldi d'Ascona F. 1781» (RÜSCH, Cat. 93); «Pietro Maria Baroggi fè 1733» (in “Loci Travaliae”, VII [1998], p. 123).

⁶ In occasione di restauri si tende oggi ad applicare i paliotti su supporti in ferro, e a staccarli quindi dal corpo della mensa se questo non è convenientemente isolato. Non è raro il loro smontaggio e utilizzo quale elemento decorativo, come a Muralto TI (RÜSCH, Cat. 63) e Lodano TI (RÜSCH, Cat. 103).

⁷ E. RÜSCH, *Modelli comuni nelle arti minori*, in “Rivista svizzera d’Arte e d’Archeologia”, 1 (1989), pp. 84-88.

⁸ Da queste osservazioni esulano evidentemente emblemi, un certo tipo di flora, colombe, immagini sacre, inseriti nelle targhe centrali delle lastre, in stretta relazione con le dedicazioni degli altari cui i paliotti erano destinati.

⁹ Cfr. “Loci Travaliae”, VIII (1999), p. 155.

¹⁰ RÜSCH, Cat. 46. Bisogna però dire che il paliotto di Brissago era rovinato in basso ed è stato restaurato, per cui la decorazione bassa è persa.

¹¹ Cfr. “Loci Travaliae”, VIII (1999), p. 157.

¹² Cfr. “Loci Travaliae”, VIII (1999), p. 155.

¹³ RÜSCH, Cat. 67.

¹⁴ RÜSCH, Cat. 55.

¹⁵ RÜSCH, Cat. 100, 158, 147. Cifre: I... ACT... S/SVM... La scritta è probabilmente identica a quella di Maccagno, nell’altare del Crocifisso.

¹⁶ Cfr. “Loci Travaliae”, VIII (1999), p. 157. Qui a Ghiffa, il tema del *Pellicano sacro* viene talora letto come simbolo della Trinità, per la presenza dei tre piccoli, interpretazione che però i lessici specifici non considerano.

¹⁷ Ringrazio a questo proposito il dottor Gianni Pizzigoni del Museo del paesaggio di Verbania Pallanza che già nel 2000 mi aveva segnalato oltre venti scagliole nell’area che qui ci interessa, tuttavia non ancora esaminate per quanto mi riguarda.

¹⁸ Cfr. F. MONDOLFO, *Origini e storia del diletissimo monte*, in *Sacro Monte di Ghiffa* (in “Aria di Lago”, 23), Ghiffa 2000, pp. 11-46, in particolare 30-33. I dati rilevati per il Settecento riguardano solo interventi nel romitorio a ridosso del santuario nel 1728 e nel 1752 e la costruzione della nuova facciata del santuario stesso nel 1761. La posa del paliotto è forse avvenuto in occasione di questi lavori.

¹⁹ D’altronde anche parecchi paliotti ticinesi finora attribuiti ai Pancaldi di Ascona, andranno ancora una volta verificati in relazione proprio a questi rapporti.

²⁰ Per il Seicento sono documentate manovalanze oriunde dal Malcantone. Cfr. nota 18, pp. 28-29.

La devozione popolare attorno all’altare della SS. Trinità di Ghiffa

Franco Mondolfo

Questo breve intervento di storia e cronaca sulla devozione al Sacro Monte di Ghiffa è visto nel suo aspetto più ampio. Sono devoti tanto i pellegrini quanto i fabbricieri e i benefattori, famiglie e singoli, che hanno concorso alla realizzazione di tutto il complesso. Iniziamo quindi col chiederci quando può aver avuto inizio questa devozione.

Possiamo ipotizzare che un piccolo oratorio, sito dove oggi si trova il santuario della SS. Trinità, possa essere sorto fra il XII e il XIII secolo. Le principali testimonianze che ci orientano verso queste due date sono dovute sia al rinvenimento delle antiche fondazioni dell’oratorio, messe in luce dagli scavi del 1993, effettuati durante i lavori di rifacimento della pavimentazione del santuario, sia alla due tozze colonne tardo-romaniche (la cui datazione è da più parti contestata) ora posizionate ai lati della cappella del Getsemani. Si ritiene che queste colonnine fossero il sostegno dell’arco di entrata di questo primo oratorio, confermando così un antichissimo inizio di devozione su questa altura sopra Ronco. Devozione che potrebbe essere stata sin dagli inizi rivolta alla SS. Trinità, anche se attualmente non si dispone di una documentazione che ne dia una certezza provata.

Dobbiamo infatti giungere sino al 1590, cioè a circa metà del periodo feudale ghiffese dei Morigia (1447-1783), per poter disporre di una documentazione, lasciata con gli “Ordini di visita” di mons. Cesare Speciano, all’interno dei quali si parla di un secondo altare posto sotto un arco dove sono dipinte le tre immagini della SS. Trinità. Oltre all’altare *maius*, che si trovava sul fondo dell’antico oratorio, era infatti presente un secondo altare che, seppure in posizione secondaria, aveva, e conserva tuttora, grande importanza devozionale.

L’oratorio era meta di frequenti pellegrinaggi e per raccogliere quanti salivano al «miracoloso monte» si dovette procedere all’ampliamento del santuario. Nei suoi “Ordini di visita”, infatti, mons. Speciano testimonia la raccolta di offerte allo scopo di condurre a termine una nuova costruzione posta a ridosso dell’oratorio primigenio, risultato ormai di insufficienti dimensioni. L’antico arco di entrata fu sostituito da un nuovo corpo orientato verso levante, allo sbocco che saliva dal lago.

Nel 1603 fra Paolo Morigia pubblicò una raccolta di notizie intitolate *Historia della nobiltà et degne qualità del Lago Maggiore*, all’interno della quale si fa riferimento a Ghiffa e dintorni:

Sopra questo lago ci sono alquante devozioni, dove vi concorrono gran numero di popoli, così da luoghi lontani come da vicini, che sono la Madonna del Sasso di Locarno, la S. Pietà di Cannobio e la SS. Trinità sopra Frino...

L'edificazione di tutto il complesso monumentale venne attuata nell'arco di tre secoli, dalla prima metà del Cinquecento, con il primo importante ampliamento, alla metà dell'Ottocento, quando vennero effettuati gli ultimi ampliamenti che portarono la costruzione a essere come tutt'oggi possiamo ammirarla. Questo processo evolutivo fu il frutto di iniziative popolari, con il concorso da parte di privati tanto nella raccolta delle offerte quanto nell'aiuto in prestazione d'opera.

L'organizzazione e la responsabilità degli ampliamenti furono affidate ai fabbricieri di Ronco che si adoperarono con entusiasmo alla gestione delle disponibilità finanziarie, incappando anche nei rimproveri dei superiori ecclesiastici. Ed è proprio in occasione della visita di mons. Speciano (1590) che fu ordinato ai fabbricieri di non gestire le «limosine» come se fossero roba loro, ma che chiedessero ai loro diretti superiori, prima di prendere decisioni nel costruire.

Dopo la felice scelta del luogo, in un'ideale posizione panoramica non lontana dalla riva del lago, dove potevano agevolmente attraccare le imbarcazioni provenienti da Valtravaglia, luogo in cui il culto della Trinità era molto diffuso, l'intraprendenza dei fabbricieri giunse a ottenere l'autorizzazione per i parroci celebranti a concedere, durante le confessioni, speciali indulgenze plenarie.

Il sentimento religioso della popolazione accrebbe con la venuta dei Borromeo e in particolare con l'eredità lasciata da san Carlo Borromeo che, dopo aver combattuto la corruzione, tentò di accrescere la fede facendo edificare centri di culto che potessero coinvolgere maggiormente la popolazione. Fiorirono così i Sacri Monti, dove anche la fatica fisica nel salire alle cappelle invitava alla meditazione e al raccoglimento.

Il territorio della Trinità faceva capo al collegio canonico di Intra. La cronotassi dei parroci di San Vittore di Intra, investiti dalla curia di San Maurizio della Costa, inizia nel 1464, con il prevosto Zanini di Frino, e va fino al 1825, anno in cui la parrocchia divenne autonoma con la nomina di don Vincenzo Canetta di Ronco, già parroco di Aurano, insediatosi a San Maurizio.

Agli inizi del Seicento l'opera dei fabbricieri continuò con l'ampliamento di tutto il corpo principale della chiesa, sostituendo il restante oratorio tardo-romano con una nuova costruzione affiancata da una cappella (ora detta del Getsemani) contenente un terzo altare, contestato dalle visite vescovili, in quanto non ritenuto canonico, e quindi rimosso.

Malgrado lo scoppio di una terribile pestilenza nel 1630 e il conseguente azzerarsi delle oblazioni, si riuscì comunque a completare tutto il nuovo corpo della chiesa, che terminò nel 1646. Passata la peste, ci fu poi il momento delle «grazie ricevute», per ringraziare dell'esaudirsi dei voti fatti per scampare al pericolo della malattia.

Nel 1647 i Canetta, famiglia di mercanti di carbonella e negozianti di vino a Milano, dopo aver concorsero alla costruzione della chiesa di Ronco (1625), fecero costruire, poco sopra il santuario, la cappella dell'Incoronazione di Maria, attrezzata con cinque confessionali, in aggiunta ai due già esistenti nel santuario.

La devozione popolare attorno agli altari della SS. Trinità si concretizzò tanto nella partecipazione dei pellegrini e visitatori quanto nell'opera dei possidenti ghiffesi. L'elenco delle famiglie possidenti e generose verso la Trinità è molto ben nutrito. Si possono menzionare Cesare De Cartis, fiscale nella giurisdizione Morigia attorno al Settecento, maritato con la ricca figlia di Girolamo Canetta. Della stessa famiglia De Cartis, padroni di vistose sostanze, si annovera un certo dottor Girolamo, laureato a Pavia nel 1855, e un fratello Giuseppe, prete. Vanno ricordate poi la famiglia Borella, che ebbe ben sette sacerdoti, e la famiglia Aluisetti, con don Bartolomeo teologo a Novara e prevosto a Castelletto Ticino, agli inizi dell'Ottocento, la famiglia Taccioli (da «tencit a banchieri»), con tanto di palco alla Scala di Milano. E così di seguito per una decina di famiglie che non tralasciarono di aiutare i fabbricieri.

La seconda cappella fu costruita nel 1659 e dedicata a San Giovanni Battista. Il tutto sempre seguendo come filo conduttore il tema della SS. Trinità: il Battesimo del Cristo con il Padre che guarda compiaciuto dall'alto e la presenza della Colomba/Spirito Santo. Inoltre, sotto il portico circolare della cappella, il pavimento cela una cisterna che servì per anni a contenere l'acqua piovana per dissetare i pellegrini e il custode eremita.

Una terza cappella fu costruita nel 1701-1703. Il simbolo trinitario è rappresentato da Abramo che prega tre angeli ma adora un solo Dio.

La costruzione del porticato della Via Crucis, invece, avvenne nel 1761.

Questo insieme di chiesa e cappelle raffiguranti episodi dell'Antico e del Nuovo Testamento si pensa essere parte di un progetto più ampio e articolato incompiuto, anche se si ritiene più verosimile che si tratti di progetti separati, nati a seconda delle idee maturate negli anni e dipendenti dalle disponibilità finanziarie del momento.

Un buon impulso delle entrate, nella seconda metà del Settecento, fu dovuto al fenomeno delle emigrazioni verso Milano e a un progresso economico ghiffese, dovuto all'allargamento dell'area commerciale, grazie alla vendita e al trasporto del carbone di legna con barconi sul Naviglio sino alla zona «Laghett», ove quelli di San Maurizio ne avevano acquisito il monopolio.

Giovanni Cavigioli, nel suo libro *Ghiffa. Scampoli di storia e di cronaca*, racconta che a Milano gli emigranti della terra di Ghiffa devolsero 218 moggi di carbone dai loro magazzini, convertendoli in denaro sonante per i marmi dell'altare maggiore di San Maurizio. A Ghiffa i fabbricieri, avendo meno disponibilità finanziarie, fecero costruire un artistico paliotto in scagliola policroma, con l'aiuto dei Maestri lombardi.

Si ritiene interessante sottolineare, oltre alle fatiche nel portare a termine le diverse costruzioni, la difficoltà nel trovare un giusto equilibrio tra religione e laicità, quest'ultima rappresentata dagli intrattenimenti festaioli che si svolgevano al Sacro Monte. Dal 1728 è infatti documentata l'esistenza di una casa del pellegrino che si trasformò, nella metà dell'Ottocento, in osteria e in seguito in ristorante. Vennero poi

allestiti dei banchi di beneficenza allo scopo di arrotondare le entrate. I superiori religiosi e i parroci controllavano l'andamento annuale, cercando comunque di non offuscare l'importanza religiosa delle tre feste, condotte con gran pompa, che si svolgevano al Monte. Ma le restrizioni e i divieti che nell'Ottocento furono loro imposti, diedero come risultato un calo delle affluenze. A questo scopo è significativo leggere il testo di un manifesto murale apparso nella zona negli anni 1803-1804 (fig. 1) :

Manifesto murale apparso nel 1803-1804

Il 1869 fu un anno di grandi cambiamenti per i fabbricieri, in quanto la legge di esproprio dei beni ecclesiastici da parte del demanio si abbatté su tutto il complesso della Trinità, compresi l'osteria e i lasciti delle terre da loro godute, e la scelta dei successivi fabbricieri non avvenne più con l'approvazione del vescovo, ma attraverso nomina comunale. La scelta di includere il santuario della SS. Trinità nell'elenco degli espropri fu motivata dal fatto di non essere considerato né un luogo indispensabile al culto, né chiesa sussidiaria alla parrocchia, dal fatto di non essere né catalogato fra i monumenti artistici, né considerato degno di particolari riguardi da parte della popolazione locale. Si può pensare quanto sdegno avesse provocato tale provvedimento tra i parrocchiani. Il Comune trovò in seguito un appiglio giuridico per ottenere la proprietà (già demaniale), deliberando che la chiesa, l'osteria e la zona circostante dovessero rimanere a disposizione del Comune a uso di «lazzaretto» in caso di epidemie. Gli interessi che si celavano all'ombra di questo esproprio vennero alla luce quando, nel 1869, il Comune iniziò a vendere all'asta i terreni acquisiti, non ubicati nel circondario del santuario, e ad affittare l'osteria. Il problema più immediato da affrontare a seguito di quanto accaduto fu quello di non far cadere completamente le oblazioni. Venne perciò trovata una soluzione dando in appalto all'asta ogni anno la gestione delle tre feste che tradizionalmente si svolgevano al Sacro Monte. In questo modo il gestore assicurava la cifra pattuita garantendo un'entrata che permetteva così di affrontare le spese più urgenti di manutenzione.

È lontano il ricordo di ciò che nel 1710 lo storico parroco di campagna Giuseppe Vagliano, curato della Valtravaglia, scrisse con enfasi: «terra di Ghiffa, luogo frequentato da continui passaggi di navi. Sbarcano quivi turme devote per ascendere al Sagro monte della SS. Trinità, che si rende famoso per li continui miracoli».

Con mezzi diversi e con intenzioni maggiormente rivolte verso l'arte, anche se povera, ora degnamente messa in luce, vediamo ancor oggi un sempre maggiore successo di presenze. La storia si ripete nel trovare un giusto equilibrio tra memoria storica locale, momenti musicali e religiosità attorno all'altare. È godimento della tranquillità ed elevazione dello spirito che sa donare questo luogo colmo di storia.

(da F. MONDOLFO, *La devozione popolare attorno all'altare della SS. Trinità*, in *Imitazione e bellezza. Opere e tecniche dell'arredo sacro in scagliola*, atti della giornata seminariale, Ghiffa 2004)



40. Manifesto murale apparso negli anni 1803-1804, Archivio Diocesano di Novara.

Due secoli dalla morte di Gerolamo Gemelli (Didimo Patriofilo): un nobile ortese nella vicenda del Sacro Monte d'Orta

Fiorella Mattioli Carcano

Nell'anno del Signore 1806, il 14 del mese di ottobre migrò verso Dio l'anima dell'illustrissimo don Gerolamo Gemelli, del fu Giovanni Antonio, in comunione con Santa Madre Chiesa, di anni 79. Morì nella propria abitazione, era stato confessato il giorno 12 dello stesso mese dal cappuccino frate Fedele da Isola ed aveva ricevuto il viatico quello stesso giorno ed il successivo aveva ricevuto l'olio degli infermi, prima della morte fu confortato dalla benedizione papale ed il giorno 16 fu condotto al sepolcro di famiglia posto nella chiesa parrocchiale di S. Maria.

Con queste note il parroco ortese redigeva, duecento anni or sono, l'atto di morte di uno dei personaggi più significativi nella vicenda del Sacro Monte di San Francesco, che al complesso devozionale ortese aveva dedicato la sua attività come fabbricere e come storico.

Giulio Gerolamo Giuseppe era nato a Orta il 12 settembre 1727 nell'illustre casata dei nobili Gemelli, famiglia di antico lignaggio documentata nello stato episcopale di San Giulio dal tardo Medioevo, strettamente collegata, nel tempo, per legami economici e politici con lo stato di Milano.¹ Era figlio dei nobili don Antonio e donna Caterina, figlia di Antonio Tartagna Galardi; raccoglieva in sé la discendenza di due grandi casate: i Gemelli, certamente la stirpe più illustre della Riviera di San Giulio, protagonista della storia e della vita sociale e culturale dell'antico stato episcopale, e i Tartagna Galardi, famiglia di giureconsulti; ambedue i ceppi ebbero stretti legami con il Sacro Monte d'Orta, già dalle sue origini e nello scorrere del tempo. Le due famiglie sono già presenti nei primi atti relativi al Monte ortese, la cui vicenda costruttiva ha inizio nel 1590, ma che fu preceduta da una serie di atti preparatori.² Il 2 febbraio 1583, giorno dell'antica festa della Candelora, la *Credentia et Vicinantia* (consiglio) della comunità d'Orta, che contava allora un migliaio di abitanti, deliberò la decisione «de nova fabrica fienda super monte Sancti Nicolaj, ad honorem Dei». Il 6 febbraio si specificava che la "fabrica" doveva essere composta da un convento da affidare ai frati minori osservanti e da una serie di cappelle. Il 12 maggio 1585 la comunità incaricava cinque ortesi di trattare con il ministro provinciale dei frati minori osservanti: fra i delegati compaiono il nobile Giulio Gemelli, figlio del fu magnifico don Giuseppe, e il nobile Giacomino Tartagna. La presenza dei Gemelli nei documenti del Sacro Monte d'Orta non conosce soluzioni di continuità, intrattenendo con l'istituzione rapporti di vario tipo, che vanno dalle donazioni alle rogazioni notarili, alla partecipazione gestionale e amministrativa, che si protrasse anche all'interno dell'ente regionale di gestione della Riserva Naturale Speciale del Sacro Monte con la presenza in consiglio del nobile don Giovanni Gemelli (1910-1994). Grazioso è l'episodio riferito da Salvatore da Rivolta,³ che vede due coniugi della famiglia Gemelli



protagonisti di un “miracolo” avvenuto nella fase di inizio dei lavori del Sacro Monte: alla signora Susanna, moglie di Jacopino Gemelli, che aveva sempre donato il vino per i frati del Monte, si sarebbe miracolosamente riempito il tino ormai vuoto...

I Tartagna Galardi furono egualmente legati al Monte ortese, come donatori, ma soprattutto come fabbricieri: Stefano (1618-1640), Quirico (1660-1662), Giulio (1710-1719) e lo zio materno del Patriofilo, Gio. Pietro (1736-1749); l'incarico di tesoriere fu ricoperto dai Tartagna dal 1640, con Bessio, fino a Quirico, che lo mantenne oltre il 1660.

Gerolamo Gemelli ebbe due fratelli e una sorella: Ottaviano, Francesco, gesuita e poi canonico della cattedrale di Novara, autore del noto testo politico-agronomico *Del rifiorimento della Sardegna* (in cui analizzava la situazione delle proprietà terriere di quella parte del regno sabaudo e proponeva dei rimedi per renderle più produttive), e Giulia, entrata col nome di Luigia Teresa nel 1740 nel locale convento delle orsoline (peraltro fondato dai Gemelli) e ritornata in famiglia dopo la soppressione napoleonica degli istituti religiosi.

Gerolamo studiò giurisprudenza a Bologna e a Pavia, dove si laureò l'8 giugno del 1747. Sposò Rosa Manzoni (figlia di Alessandro, regio feudatario di Valsassina e di M. Margherita Porro), zia materna dell'autore dei *Promessi sposi*. Dall'unione non nacquero figli. Non risulta che si sia dedicato all'attività forense, ma gli studi di legge gli furono certo utili nella cura del cospicuo patrimonio di famiglia e nel ruolo sociale precipuo di un rappresentante di una famiglia nobile elevata e con relazioni importanti.

In quest'ottica si colloca il suo impegno nella vita e nelle istituzioni del piccolo stato episcopale.⁴ Ma a don Gerolamo toccò di dover assistere tristemente alla fine della “gloriosa” storia della *Dictio Sancti Iulii*: infatti una serie di complicate vicende, maturate nell'ambito politico e istituzionale del tempo, ma i cui semi da tempo stavano germinando, portarono nel 1767 il vescovo Marco Aurelio Balbis Bertone a decretare la fine dello stato della Riviera, lasciando gli abitanti di questa terra in una difficile situazione di adattamento alle istituzioni del regno di Sardegna, di cui diventavano sudditi.

Credo che la scelta di usare per i propri scritti l'emblematico pseudonimo di Didimo Patriofilo possa essere maturata nel Gemelli proprio per significare il ricordo/nostalgia e la memoria/dolore per la “piccola patria” perduta, per la quale si era molto interessato nel triste momento del passaggio dello stato ai Savoia, anche attraverso un suo viaggio a Torino, sede del nuovo governo della Riviera.

Nelle sue *Memorie* l'eredito milanese Giuseppe Gorani racconta della sua permanenza a Orta e sul Cusio dal 31 luglio al 10 dicembre 1769.⁵ In tali pagine abbiamo un interessante spaccato della situazione sociale e politica della capitale della Riviera e dei suoi abitanti: si riferisce non solo delle bellezze naturali, ma anche situazione prospera «il n'y avait, en 1769, pas un seul mendiant, plusieurs très riches et le grand nombre dans l'aisance». Si sofferma a lungo sull'amabilità e l'o-

spitalità di questo luogo, che il Gorani elogia non sulla scorta dell'entusiasmo, ma dalla sua diretta conoscenza che, grande viaggiatore, ha potuto maturare in alcuni mesi di soggiorno in una terra «que l'on peut parcourir dans une journée ou deux, vaut bien un séjour de dix ans à Paris, Londres Lisbonne ou Vienne». Il Gorani ricorda di aver incontrato molte persone di cultura, dotate di ricche e preziose biblioteche che gli fu concesso di consultare: come non pensare che abbia conosciuto don Gerolamo? Il Gorani dedica un lungo passo a narrare come al tempo del suo soggiorno ortese gli abitanti del luogo avevano il «cuore ferito» perché il vescovo loro sovrano aveva venduto i suoi privilegi al re di Savoia, facendo perdere loro l'autonomia e i privilegi, che erano stati rispettati nei secoli da Visconti e Sforza, da Spagnoli e Austriaci. E il re di Savoia cominciava «a leur parler en maître»; interessante è sapere dal Gorani che a questo generale malcontento si univano i cappuccini «admirables à cause de leur patriotisme».

Per illustrare questa terra d'antiche autonomie il Gemelli scrive il *Racconto dei ragionamenti tenutisi in barca passando da Omegna a Orta sopra l'antichità della popolazione, ed altre memorie di que' contorni*.⁶

Dell'attività del Gemelli nell'amministrazione del Monte ortese si segnala una citazione nella visita episcopale del Balbis Bertone del 1782, che lo segnala fabbricere con don Pietro Forte Bersano e lo speciale Cristoforo Gippini. Da quando e fino a quando questo incarico durasse non si ha notizia. Tuttavia possiamo porre come limiti ipotetici le date 1778-1795 (o forse l'avvento napoleonico?), entro cui venne edificata su disegno dell'architetto Santini la «Cappella Nuova» di cui si dirà, strettamente collegata alla volontà del Gemelli.

Peraltro l'attenzione di scrittore del Gemelli è rivolta al Monte ortese in modo grandemente significativo con la redazione de *Il Sacro Monte d'Orta insegnato da Didimo Patriofilo*,⁷ che può dirsi la prima opera storica sul Sacro Monte d'Orta.

A proposito dell'attività del Patriofilo al Sacro Monte recenti riflessioni portano a ricondurre alla sua figura le scelte per interventi pittorici come quelli riservati alla cappella XII, compiuti da Giovanni Battista Cantalupi (1732-1780), elegante esponente dello stile rococò, che secondo quanto proprio il Patriofilo scrive «nell'anno 1772 è stata notabilmente riformata nella struttura, e tutta rinnovata nella pittura, che del Sign. Gio. Battista Cantalupi di Miasino».⁸ Al pittore miasinese don Gerolamo dovette essere legato da amicizia e stima,⁹ significati dall'affidamento al medesimo della realizzazione degli affreschi per la cappella gentilizia dei Gemelli nella parrocchiale di Orta, intitolata alla Madonna del Rosario (attribuita dalla critica agli anni 1771/72), dove il Cantalupi raggiunge il massimo della sua arte. non estraneo all'intervento di don Gerolamo potrebbe essere stato anche l'affidamento al Cantalupi della decorazione (datata 1771) della cappella del Rosario a Gargallo, terra della Riviera di San Giulio dove i Gemelli avevano possedimenti e per cui è documentato, ad esempio, che i paramenti liturgici rossi della parrocchia di Gargallo furono acquistati a Milano nel 1798 proprio da don Gerolamo.

Recentemente Maurizio Bettoja, studioso del Cantalupi, ha ipotizzato che il decoro a fresco del camino della sala grande dell'ospizio dei pellegrini del Sacro Monte (oggi sede degli uffici del Parco) sia di mano del Cantalupi. Osservando l'apparato iconografico abbiamo notato che compaiono due putti "gemelli": forse un riferimento alla casata del Patriofilo? Il sonetto, riportato entro un cartiglio che sovrasta il camino, illustra la fugacità dell'umana esistenza e potrebbe essere opera del colto don Gerolamo. Ma queste sono ipotesi che con il Bettoja formuliamo in attesa di possibili riscontri.

Sicuramente riferibile alla volontà di don Gerolamo è l'edificazione dell'incompiuta «Cappella Nuova». Così scrive nel 1836 un altro illustre ortese, il giuriconsulto Giacomo Giovanetti:

Giunti alla rotonda che è ancora in rustico, volle salire sul terrazzo che la circonda; qui domandò quando era stata costruita, perché fosse rimasta imperfetta, e quali gesta del santo avevano diviso di rappresentarvi: ed io narrai che d. Gerolamo Gemelli, il quale vivendo era fabbricatore del Sacro Monte in un'annata molto calamitosa aveva fatto elevare quel fabbricato per dar lavoro a' poveri, aveva perciò venduti alcuni beni del mone, e ci aveva rimesso assai del suo; ma poi passata la fame, venuti e francesi e morto d. Gerolamo non si è potuto andar più innanzi, e si aspetta che ad alcun benefattore venga la buona ispirazione di condurla a perfezione.¹⁰

Al Sacro Monte d'Orta don Gerolamo Gemelli è oggi ricordato dalla dedicazione al suo nome di un piccolo «giardino dei semplici», antistante la sede dell'ente Parco, minuto orto botanico che compone in quattro aiuole una cinquantina di erbe officinali, realizzato nel 2004.¹¹

L'attribuzione generale del libro sul Monte d'Orta di Didimo Patriofilo a Gerolamo Gemelli (anche su quanto riferisce il Giovanetti «il libretto scritto così bene dal nostro d. Gerolamo Gemelli») ha trovato riscontro documentale in un atto dell'archivio dei frati minori del Sacro Monte, che ho ritrovato nel 1989. Lo scritto, certo contenuto nell'archivio della Fabbriceria, senza data ma unito a carte degli anni 1760-1780, annota fra altre registrazioni contabili: «Il libro del Gemelli con le Informazioni sulla fabbrica fatto stampare in 2000 copie sarà venduto a Soldi 17,60».¹² Grazie alle ricerche di Maria Luigia Gemelli è stato ritrovato fra le carte di famiglia il testamento di don Gerolamo, redatto dal notaio Pietro Olina il 1° dicembre 1795, che raffrontato con il manoscritto del Sacro Monte ha mostrato la medesima grafia.

Nel dicembre 2003 la signora Gemelli ha donato, in memoria del marito don Giovanni Gemelli per lungo tempo e in varie istituzioni referente e amministratore del Sacro Monte ortese, il manoscritto dell'opera di Didimo Patriofilo all'ente di gestione del Sacro Monte d'Orta, con la clausola che lo stesso rimanga presso gli uffici dell'ente fino all'esistenza dello stesso. Questo squisito gesto ha permesso che lo scritto, prezioso per contenuti e significati, sia conservato ora all'interno di quel Monte amato da Gerolamo che, nel redigere il suo testo, affermava: «Ho eletto questa via del guidamento, e non della descrizione... altronde questo Sacro Monte è fatto perché sia visitato, non perché sia da lunge ammirato».

Desidero ringraziare Luigia Maria Gemelli, preziosa custode delle memorie dei Gemelli, per avermi concesso la consultazione di alcuni atti dell'archivio di famiglia e per la simpatia con cui ha sempre sostenuto il mio lavoro di ricerca.

¹ Il primo membro della casata di cui si ha notizia è Bartolomeo Gemelli Scalfa, vivente nella prima metà del Quattrocento (così nella *Cronologia della famiglia Gemelli* redatta a cura di Giovanni Gemelli e stampata a Como dalla Litografica R. Longatti, s.d.)

² Per i documenti preparatori all'edificazione del Sacro Monte d'Orta cfr. F. MATTIOLI CARCANO, *Il ruolo della "Credentia et Vicinancia Hominum Hortae" alle origini e nell'evoluzione del Sacro Monte di San Francesco d'Orta*, in "Sacri Monti" *Fede Arte e Cultura della Controriforma*, Milano 1991.

³ S. DA RIVOLTA, *Fondazione de' Conventi della Provincia dei ff. Minori del P.S. Francesco detti Cappuccini, scritto fra il 1618 e il 1630 ca.*, è stato edito da M. DA NEMBRO, *Salvatore da Rivolta e la sua cronaca*, Milano 1973; le cronache del Monte d'Orta sono a pp. 44-445.

⁴ Lo stato della Riviera di San Giulio ha le sue origini giuridiche nel 1219 e la sua storia si protrasse, con le sue caratteristiche e peculiarità, costellata di eventi e di momenti alterni di prosperità e di difficoltà, per oltre cinquecento anni, per cessare definitivamente nel 1817, quando il vescovo passò le prerogative signorili al re di Sardegna

⁵ G. GORANI, *Il vero dispotismo*, London 1770. Qui si usa il testo *Dal dispotismo illuminato alla Rivoluzione*, a cura di A. Casati, Milano 1942, pp. 159-165.

⁶ Milano MDCCLXXIV per il Mazzucchelli nella Stamperia Malatesta; l'opera, in 16°, conta di pp. 137.

⁷ L'opera venne edita a Milano dallo stampatore Galeazzi nel 1777. A questo proposito si veda l'edizione voluta dall'ente Parco di Orta Mesma e Buccione in *Per li Pellegrini et persone devote*, a cura di L. Cerutti e F. Mattioli Carcano, Ornavasso 1997 e i saggi ivi contenuti.

⁸ *Ibi*, p. LV.

⁹ Fra l'altro uno dei figli del Cantalupi ebbe come nome Gerolamo.

¹⁰ G. GIOVANETTI, *L'Eremita del Monte d'Orta*, in *L'annotatore piemontese ossia Giornale della lingua e letteratura italiana per Michele Ponza sacerdote*, Torino 1836, pp. 71-78.

¹¹ Il giardino, voluto dall'allora amministrazione del Parco e in particolare dal consigliere Vario Cirio, è stato disegnato gratuitamente da Gian Franco Giustina, responsabile dei giardini delle Isole Borromee e da Carlo Alessandro Pisoni, archivista dell'Isola Bella e noto studioso, tra l'altro, anche di giardini storici.

¹² L'opera del Gemelli, fondamentale per la storia e gli aspetti artistici del Sacro Monte ha conosciuto numerose ristampe: 1819, 1826, 1835, 1840 (circa), 1858, 1863, 1872, 1879, e 1997.

Precisazioni storiche sul Sacro Monte di Ossuccio (II)

Daniele Pescarmona

Chi voglia riflettere sulla marginalità geografica degli avvenimenti trattati, subito si troverà sorpreso a constatare quanto sia stata agevole e immediata l'esecuzione delle quattordici cappelle erette in connessione con il santuario della Madonna del Soccorso della montagna di Ossuccio, sul lago e in diocesi di Como.¹

Il santuario, originariamente sottoposto alla giurisdizione dei canonici della chiesa plebana di Sant'Eufemia, costruito a partire dal 1537 attorno a una miracolosa raffigurazione della *Madonna col Bambino e santa Eufemia*, affrescata sul supporto murario di un'edicola parzialmente conservata, è stato consacrato dal vescovo Francesco Bonesana il 1° agosto 1699. La devozione mariana, fondamento della costituzione della chiesa in età controriformata, è altresì rivolta a una *Madonna col Bambino*, scultura trecentesca in marmo, che costituisce l'immagine privilegiata dell'attuale religiosità popolare.²

La strada che, in magnifica posizione panoramica, dal torrente Perlana sale al santuario, proseguendo per l'alpeggio soprastante, fu quindi dotata di stazioni di sosta riservate alla meditazione dei misteri del Rosario. Diverse cappelle hanno in facciata, sopra la finestra che dà accesso alla visione della scena del Nuovo Testamento illustrata all'interno, lo stemma in pietra dei committenti. Oltre che per i ricorrenti lasciti testamentari, le diffuse elemosine raccolte dai fedeli delle comunità del territorio circostante e il ricavato eccezionale delle questue compiute nei paesi d'Oltralpe dai francescani custodi del santuario, l'impegno del cantiere fu portato a compimento grazie alla generosità di componenti, ecclesiastici e laici, di ragguardevoli famiglie locali, talvolta coinvolte in consuete vicissitudini di emigrazione in Germania e in Austria (Salice, Cetti, Brentano, Gilardone e Marinoni). Due cappelle (VII, VIII) sono state finanziate dalla famiglia Gilardone di Volesio, e addirittura tre (IX, X, XII) da Andrea Cetti di Lenno, che concluse la propria vita nella Vienna dell'imperatore Leopoldo d'Asburgo come responsabile della locale zecca (1660-1665). Il coinvolgimento delle disponibilità economiche di privati si è dimostrato sistema efficace, producendo in assenza di un'amministrazione istituzionale autorevole, in un periodo cronologico assai breve, sicuri risultati, le cui conseguenze operative seguitano ad avere effetto.³

Gli inizi, non ancora chiariti, sono stati avviati con entusiasmo, ma – proprio per tale ragione – praticati con conduzione finanziaria non avveduta, contraendo prestiti e relativi interessi senza la prevista autorizzazione dei superiori. Nel 1644, in occasione della terza visita pastorale, il vescovo Lazzaro Carafino dispose che «li sindaci et agenti di questa chiesa rendino ogni anno i conti delle elemosine, redditi e spese di essa in mano del nostro Vicario foraneo quali li vegga e trovandoli ben curati et registrati li sottoscriva, né senza partecipazione di detto e dell'Arciprete

entrino in spesa rilevante per essa chiesa né per le cappelle che intendono fabbricare dei Misteri del Rosario, dei quali dovranno presentare a noi il disegno fatto da periti per esser approvato».⁴

Nuovamente nel 1659, rammaricandosi di non poter esaminare i registri degli anni compresi fra il 1644 e il 1656 («per esser trattenuto il libro della fabbrica da uno degli amministratori di quel tempo, sotto pretesto di certa promessa fatta a fratelli Paravicini di Traona creditori»), vietò ulteriori impegni di spesa, fino a quando non fossero stati pagati i debiti, e ordinò che nuove cappelle non fossero «piantate» prima che fosse stata stabilita la strada di collegamento con il santuario, «che si dovrà fare più prima che sia possibile e comoda per visitare le già fatte e quelle che restano da farsi».⁵

La gestione della contabilità fu presto riequilibrata e risolta in positivo dal priore Andrea Trincano, con esiti così soddisfacenti che durante il suo lungo incarico, svolto dal 1656 al 1710, anno in cui morì, furono edificate (a dire dei suoi partigiani) tutte le cappelle, «a riserva di una che era già fabbricata».⁶

Nell'ottobre del 1670 il vescovo Ambrogio Torriani provide pertanto a costituire la direzione del santuario, affidandola a una congregazione di cinque persone, composta dall'arciprete, da due canonici e da due esponenti della comunità, fra i quali occorreva eleggere un tesoriere e un consegnatario dei libri delle entrate e delle spese. Le chiavi delle cappelle dovevano invece essere tenute dall'«eremita» o «sacerdote assistente».⁷

Per la parte risolutiva dei pagamenti ad Agostino Silva e ai pittori si manifesta ripetutamente il nome di fra Timoteo Snider, un terziario francescano che, con varie testimonianze, fino alla morte (1682), è ricordato nella vita della Madonna del Soccorso. L'evoluzione dei titoli con i quali è menzionato (nel 1663, nel 1665, nel 1669 come «eremita», nel 1667 come «custode» e nel 1680 come «sindaco e fabbricere») attesta la forza promozionale del suo ruolo e il consolidarsi dell'identità di una fabbriceria ormai costituita. Una sua indignata lettera indirizzata al vescovo Torriani descrive comunque l'abbandono e il cattivo stato di conservazione del Sacro Monte, a causa della mancanza di rispetto riservatogli dall'indisciplinata popolazione che lo frequentava.⁸

Differenti danni, ma procurati dall'insufficiente impegno per la sollecita manutenzione delle cappelle, sono evidenziati nel 1670 nei decreti del citato Torriani: «ordiniamo che a quella dell'Assunta si riparino le piogge che entrano dalla cupoletta a ruinare le statue e pitture, e se la Comunità di Sala (che non crediamo) ricuserà di consegnare la sua chiave coll'altre, prenderemo espediente di loro poca sodisfazione».⁹

All'epoca della visita del Torriani erano edificati dodici edifici, «in statuis cretaceis depictis et deauratis preter picturas in parietibus implentes numerarum figurarum eiusdem mysterii, sed non in omnibus, cum aliquae pingendae remaneant». Tre erano dedicati ai misteri gaudiosi, cinque ai dolorosi e quattro ai gloriosi.¹⁰

Le due cappelle che mancavano furono erette dopo che nel 1673 e nel 1674



42. *Ritratto di fra Timoteo Snider*, Ossuccio, santuario della Beata Vergine del Soccorso.

furono conclusi gli accordi e stipulati i contratti per l'acquisizione degli indispensabili terreni, necessari altresì per perfezionare la strada di collegamento fra le cappelle.¹¹ Una (si tratta di un mistero doloroso) era (o potrebbe essere) quella dell'*Orazione nell'orto del Getzemani*, perché in data 21 giugno 1680 Francesco Innocenzo Torriani dichiarava di ricevere pagamenti per la pittura eseguita «dove anderà» la raffigurazione indicata, l'altra quella della *Disputa di Gesù con i dottori del Tempio*, nella quale sono le ultime sculture di Agostino Silva (1688).¹²

Tutte le cappelle erano pronte e notate dal vescovo Francesco Bonesana il 1° agosto 1699.¹³

Si inasprì alla morte del priore Andrea Tricano il contrasto fra gli interessi dei canonici di Sant'Eufemia e dei responsabili della Fabbriceria. Il risolvimento della controversia, «se la chiesa della Beata Vergine del Soccorso abbia dipendenza nell'espletamento delle funzioni ecclesiastiche dal parroco o dal capitolo» (e se gli stessi possano quindi tenere le chiavi della cassa delle elemosine), fu rinviato al giudizio della romana Sacra Congregazione dei Riti, che, esaminando la copiosissima documentazione, deliberò nel 1714 a favore dei fabbricieri. La sentenza fu ancora riconfermata nel 1720.¹⁴

Le ragioni della Fabbriceria sostenevano la determinante attività intrapresa dal Tricano nel concretizzare la realizzazione delle cappelle e la sistemazione del percorso di accesso al santuario. I canonici, al contrario, oltre a sminuire la partecipazione delle comunità di Ossuccio e di Spurano nei lavori di completamento della chiesa, esaltavano, nell'ambito dell'edificazione del Sacro Monte, la partecipazione delle diverse famiglie e l'apporto del denaro raccolto dai frati custodi ed eremiti durante i viaggi di questua effettuati in Germania. Inevitabilmente si contrapponeva al protagonismo del Tricano l'iniziativa dello Snider.

Le cappelle, innalzate secondo progetti di maestri non più accertabili, non si impongono all'attenzione per particolari motivi di composizione e di struttura. Alcune (V, VII, VIII, IX) sono dotate di un pronao, che in tre casi (VI, XI, XII) si estende a coprire l'intera larghezza della strada acciottolata, integrando la presenza delle cappelle nel percorso devozionale. L'ottagonale cappella della Crocifissione, situata in un significativo angolo di svolta della salita, è circondata da un porticato. Si segnalano, fra tutte, le cappelle XII e XIII per l'articolato disegno delle pareti interne (e dei volumi, limitatamente alla XIII), di fronte alla semplice regolarità geometrica su cui sono impostate le restanti.

Non risulta da alcun documento finora noto (e la constatazione non è irrilevante) che fra Timoteo Snider, ritratto in una tela conservata nel santuario, nel 1678 a 49 anni, tenendo nelle mani il compasso e il disegno in pianta di un edificio, riconoscibile forse come la XII cappella, abbia avuto consuetudine con l'esercizio dell'architettura e perfino che sia stato il progettista delle cappelle più elaborate. Il suo coinvolgimento è però accertato nella decorazione delle cappelle architettonicamente più notevoli, affollate da numerose statue di Agostino Silva e

soprattutto arricchite dai fondali pittorici più sontuosi e coerenti, per cui furono chiamati i migliori pittori comaschi disponibili sul mercato, Giovan Paolo Recchi (X, XII, XIII), Carlo Gaffuri (VIII, X) e Francesco Innocenzo Torriani (VI).

Si pone a questo punto il problema dell'individuazione della responsabilità della regia, della composizione scenica delle sacre storie, perché ovviamente non sarà stata una fortunata coincidenza l'assegnazione delle due cappelle di pianta complessa alla bottega dei Recchi, operante con successo in Lombardia e nelle residenze sabaude del Piemonte con specifiche competenze professionali altresì nella resa delle quadrature architettoniche.

È stata colta, con intelligente argomentazione, la derivazione del Sacro Monte di Ossuccio, come prodotto tradotto in forme di "arte minore", dal modello di poco precedente e più aulico di Varese. Una diretta continuità professionale lega inoltre, nelle due località, il qualificante intervento di Francesco Silva all'identico incarico svolto dal figlio Agostino.¹⁵

La debolezza di Ossuccio rispetto a Varese è riscontrabile soprattutto nell'arredo delle cappelle in cui hanno lavorato scultori diversi, anche in un ambiente di spazio affrescato in economia, dove è accentuato il desolante vuoto che attornia le statue. Le figure modellate da Agostino non sono tanto inferiori a quelle realizzate dal padre, per livello qualitativo, varietà gestuale ed espressione. Ma a Varese, se compariamo ad esempio le cappelle della *Disputa di Gesù con i dottori del Tempio*, si coglie una più sicura capacità progettuale, che concentra in unità visiva l'azione dei gruppi statuari, su differenziati piani di appoggio, sapientemente disposti davanti a un non dispersivo fondale prospettico. La stessa disposizione delle statue addossate alle pareti era già stata proposta, a Ossuccio, nelle cappelle dell'Ascensione e della Discesa dello Spirito Santo. Qui la rappresentazione si compone tuttavia integrando attori e comparse sospesi fino all'altezza della volta, in corrispondenza di una quadratura che sfrutta l'articolazione più mossa dei piani e dei volumi architettonici.¹⁶

Le cappelle che reggono il confronto con le migliori realizzazioni secentesche di ogni altro Sacro Monte sono quelle che sono state maggiormente studiate e sovvenzionate con fermezza dalla liberalità di Andrea Cetti, quelle approntate negli anni che precedono le commissioni umbre e marchigiane del Silva e in cui fra Timoteo Snider (credo di poter concludere) ha svolto una determinante iniziativa di coordinamento fra buoni pittori e uno scultore meno distratto da estranee incombenze.



43

43. Ritratto di Andrea Cetti, Ossuccio, santuario della Beata Vergine del Soccorso.

Il testo qui pubblicato aggiorna la relazione già approntata per *Il restauro della prima cappella del Sacro Monte di Ossuccio*, primo dei "Quaderni Fondazione Carlo Leone e Mariena Montandon", Sierre (Ch) -Lipomo (Co) 2004, pp. 9-21. La pubblicazione presenta l'intervento di restauro compiuto dalla ditta Novaria Restauri di Novara nel 2002. Ringrazio l'architetto Mario Di Salvo, direttore del Consiglio direttivo della Fondazione, per aver acconsentito alla ripresentazione dello scritto. Il terzo dei Quaderni, *Il restauro della seconda cappella del Sacro Monte di Ossuccio*, a cura di M. Di Salvo, Como 2007, è dedicato, come lo stesso titolo precisa, al restauro della II cappella, effettuato dalla ditta Paola Villa di Milano nel 2005.

Il restauro della V cappella è stato condotto negli anni 1998-99. Il cantiere, finanziato con contributi dei Fondi Europei, della Regione Lombardia e della Fondazione della Cassa di Risparmio delle Province Lombarde, è stato promosso e organizzato dall'Accademia Aldo Galli di Como, nell'ambito del progetto comunitario Raphael per la preservazione e valorizzazione del patrimonio barocco europeo. La struttura architettonica è stata restaurata su progetto di Pierpaolo Sfondini. Le statue in terracotta e gli affreschi sono stati restaurati da Paola Zanolini e da Guido Botticelli, con vari collaboratori (fra i quali erano dodici operatori diplomati di strutture accademiche e universitarie associate nel progetto Raphael).

Per quanto riguarda direttamente l'impegno rivolto al Sacro Monte dalla Soprintendenza per il patrimonio storico artistico ed etnoantropologico di Milano, ricordo che negli anni 2002-03, essendo soprintendente Caterina Bon Valsassina e direttore dei lavori chi scrive, sono stati appaltati interventi d'urgenza che hanno riguardato l'arredo pittorico e la decorazione plastica della X cappella, commissionando altresì un progetto di risanamento delle condizioni del terreno e del microclima ambientale presente all'interno della stessa cappella, comprensivo di eventuali interventi nell'area del parco circostante l'edificio. Ha eseguito gli interventi e curato il progetto la ditta CRD Restauri di Bologna. Il progetto è stato quindi utilizzato per l'elaborazione della programmazione ministeriale di restauri per gli anni 2005-2007.

L'interesse per la cappella della Crocifissione risale al 1983, quando, è significativo annotare, una prima proposta di restauro fu presentata nel più ampio progetto *Memorabilia: il futuro della memoria. Beni ambientali, architettonici, archeologici, artistici e storici in Italia, 2: Il patrimonio vulnerato*, a cura di F. Perego, Roma-Bari 1988, p. 107.

Data al 1979, su richiesta della Soprintendenza per i beni storici e artistici di Milano e per interessamento di Maria Teresa Binaghi Olivari, l'avvio da parte del Centro di studio Gino Bozza del Politecnico di Milano dello studio scientifico delle sculture presenti nella V, VI e VIII cappella, «per giungere all'identificazione del tipo e dell'entità del degrado, sia per acquisire dati tecnici in grado di permettere una più ampia conoscenza storico-artistica del manufatto in oggetto». Per la divulgazione dei risultati conseguiti, contemporaneamente con l'esame delle statue del Sacro Monte di Orta, si veda: Centro di studio per le cause di deperimento e dei metodi di conservazione delle opere d'arte "Gino Bozza" del Politecnico di Milano, Istituto Centrale del Restauro di Roma, Istituto di Ricerche Tecnologiche per la Ceramica di Faenza, *I Sacri Monti di Ossuccio ed Orta: tecnologia e stato di conservazione*, in "Arte Lombarda", 64 (1983), pp. 109-139.

¹ Manca una ricerca approfondita e documentata che aggiorni quella ormai datata di A. BOLZANI, *Cenni storici artistici sull'insigne Santuario della Madonna del Soccorso sopra Isola (lago di Como)*, Milano 1870. È soprattutto irrimandabile, fra i problemi aperti, chiarire le vicende costruttive delle prime e delle ultime cappelle, in senso cronologico. Una preziosa guida, che utilizza in parte materiale d'archivio del santuario, è stata realizzata da P. GATTA PAPAVALASSIOU, *Il Sacro Monte di Ossuccio. Guida alle Cappelle*, (Milano) 1996. A questo recente volume rinvio per la descrizione delle cappelle, per le notizie sui finanziatori, per la trascrizione delle varie ricevute di pagamento delle statue di terracotta e delle pitture ad affresco e per la bibliografia precedente. A varie considerazioni sull'argomento del Sacro Monte è dedicata una apposita sezione della rivista "Jubilantes - Annuario 2006", con scritti di S. Xeres, A. Rovi, C. Tajana e G. Foglia, pp. 67-120.

² La devozione originariamente rivolta all'immagine dell'affresco è provata, oltre che dalle attestazioni delle visite pastorali, dai numerosi ex voto conservati nel santuario. Si veda a proposito M. BELLONI ZECCHINELLI, L.M. BELLONI, *Inediti sul santuario della B.V. del Soccorso sul monte di Ossuccio*, in "Rivista Archeologica dell'Antica Provincia e Diocesi di Como", 179 (1997), pp. 125-204. Lo stato di fatto è bene chiarito dalla relazione del vescovo Feliciano Ninguarda, in data 5 dicembre

1593: «Visitato l'oratorio di Santa Maria detta del Soccorso in monte sopra Usutio della pieve d'Isola; è di lontano dalla collegiata per un miglio e mezzo di via ardua. Altre volte era un capitello con una immagine della Beata Vergine che anco si vede, et per alcuni miracoli de sanamenti d'infermi è poi accresciuto in forma di chiesa tutta involtata di longhezza di più de 30 braccia, et larghezza de 20, essendo lassata quella immagine dove è il capitello a suo luogo, come si dirà. All'oriente è una cappella di mezza volta con pitture del mistero dell'Assunzione con li dodici apostoli a torno et altri ornamenti de fiorami, et in essa un altare..., senza ancona, ma con una statua di marmo della Beata Vergine di rilievo con il figlio in braccio, parte pinta in color di veste e parte adorata. In fine dell'oratorio da man sinistra nell'entrare, ove è l'immagine della Beata Vergine, antico et primo principio di questo oratorio, in un pocho di nicchia è fatto un altare..., non ha ancona ma in cambio sono nel muro pinte diverse immagini. Cioè nel mezzo quella vecchia della Beata Vergine col figlio in braccio et santa Eufemia e dal lato destro di santo Hieronimo e Sebastiano, e dell'altro di santo Roccho e santo Benedetto con altri ornamenti e figure cioè la Pietà e Nonciata et per quanto si vede scritto nel muro, fu pinta nel muro l'immagine della Beata Vergine l'anno 1501. Ha una sacrestia dalla parte dell'evangelio pocho lontano dalla cappella maggiore fatta in volta di novo. In detta chiesa vi sono due porte una in frontespicio a dirimpetto all'altar maggiore, et alla strada che vien dal monte, l'altra è laterale in mezzo a ponto dell'oratorio che guarda verso il lago... Di fuori della porta maggiore vi è un atrio o portico, fatto in volta, bello et grande quanto è la facciata di detto oratorio, chiaro e capace, et vicino ad uno delli pilastri di detto atrio, sopra il sasso del monte che guarda verso il lago, è un campanile con una sol campana». Como, Archivio Storico della Diocesi, *Visite pastorali*, cart. XII, fasc. 3, pp. 61-64.

Le figure dei santi che nell'affresco fiancheggiavano la Madonna col Bambino e santa Eufemia sono state eliminate o nascoste quando fu realizzata la cornice marmorea che sovrasta l'altare, recante lo stemma del marchese Giacomo Gallio (A. BOLZANI, *Cenni storici artistici...*, p. 140). L'altare è fiancheggiato da due angeli in stucco di Agostino Silva.

Le date della costruzione dell'oratorio (1537) e della consacrazione (1699) sono precisate dall'epigrafe che si legge nel cartiglio posto sopra la porta della controfacciata. Si veda la trascrizione in A. BOLZANI, *Cenni storici artistici...*, pp. 20-21. Al momento costruttivo del 1537 può ben darsi l'ampliamento dell'affresco votivo, che alla figura della Madonna ha aggiunto sant'Eufemia e gli altri santi ora scomparsi.

Non si può non soffermare la nostra attenzione sulla «cappella di mezza volta con pitture del mistero dell'Assunzione con li dodici apostoli a torno» descritta dal Ninguarda. Importa anche ricordare che sia questa cappella, sul cui altare era la statua della Madonna col Bambino, sia quella dove era l'affresco potevano essere viste dall'esterno attraverso apposite finestre ricavate nel muro. Il Ninguarda trovò irregolare tale possibilità di osservazione, ma ritenne che fosse lecito tollerarla, perché la visione delle immagini poteva alla fine dimostrarsi proficua per la devozione dei viandanti e dei pellegrini che salivano al santuario in orario diverso da quello della celebrazione della messa.

La cappella dell'Assunzione deve quindi ritenersi all'origine della costituzione del Sacro Monte. Il santuario divenne poi la quindicesima cappella del percorso devozionale, dedicata al quinto mistero glorioso del Rosario.

Il citato articolo di Mariuccia Belloni Zecchinelli e di Luigi Mario Belloni illustra anche un importante disegno architettonico di ristrutturazione barocca della chiesa del santuario, che prevedeva la costruzione di un'imponente cupola (M. BELLONI ZECCHINELLI, L.M. BELLONI, *Inediti sul santuario...*, pp. 127-128, 193). Le occasioni del progetto, presumibilmente legate all'iniziativa mecenatesca del marchese Giacomo Gallio, restano però ancora da accertare.

Per la statua della Madonna col Bambino si veda C. TRAVI, *Imago Mariae. Appunti per la scultura lombarda del primo Trecento*, in "Arte Lombarda", 113-114-115 (1995), pp. 8-10.

Dall'*Inventario delle sacre suppellettili della chiesa et sacrestia della Beata Vergine Maria del Soccorso* conservato fra le carte della visita pastorale del vescovo Francesco Bonesana (1° agosto 1699) risulta che sulle teste della Madonna e del Bambino erano poste due corone gemmate e che il Bambino portava al collo un filo doppio di coralli rossi. Como, Archivio Storico della Diocesi, *Visite pastorali*, cart. LXXXIV, p. 20. Il gruppo statuario è stato restaurato da Cinzia Parnigoni nel 2001.

³ Interessante è la notizia dei viaggi intrapresi con finalità di questua nei territori svizzeri e imperiali dai francescani "eremiti" del santuario, vendendo riproduzioni a stampa delle immagini di devozione, aghi, spilli e limoni. Nel *Libro della ricavata e spesa per la chiesa e fabbrica della Beata Vergine del Soccorso cominciata il di suddetto* [5 luglio 1699] da me Andrea Trincano Priore e Tesoriere per inte-

rim della detta chiesa e fabbrica, conservato nell'archivio del santuario, sono elencati diversi pagamenti per la produzione di calchi di immagini di cera e di stampe votive, disponibili per vendita ai fedeli. In data 10 marzo 1727 è annotata la particolare spesa di cento limoni e di tre cedri da portare in Germania dati a un certo fra Lorenzo. Si tratta senza dubbio di fra Lorenzo Selenato, nato l'11 settembre 1678, di cui esiste il ritratto nella collezione di ex voto acquisita dalla chiesa della Madonna del Soccorso. Lo stesso frate è ancora ricordato in data 27 settembre 1736 nella visita del vescovo Alberico Simonetta (Como, Archivio Storico della Diocesi, *Visite pastorali*, cart. CXVIII, p. 798). Agiografica e insignificante è la citazione che si legge nel *Martyrologium Fratrum Minorum Provinciae Mediolanensis*, s.l. 1929, p. 38 (8 aprile, sec. XVII).

Il ritratto del Selenato («F. Lorenzo Selenato / Tertiario de M.ri R.ti / Nato V. F. / 11 settembre 1678») è stato restaurato negli anni 2001-02 da Dina Chiono, assieme con quelli di Andrea Cetti («Andrea Cetti / di Lenno»), di Giorgio Cetti («G.R. / Giorgio Cetti Tregola / Aetatis sue 47 Ann.») di Tregola, ora frazione di Lenno, e di Timoteo Snider («F. Timoteo Snider / Tertiario di Santo / Francesco Fabriciere / della Beata Vergine / Maria del Soccorso / Aetatis sue Ann. 49 / Anno 1678»), di cui si dirà più avanti. Si può supporre, considerando l'iscrizione apposta sul verso, che il ritratto di Andrea Cetti sia stato donato da un rappresentante della famiglia, ormai trasferitasi a Lugano («P.M. Cetti / 1812»). Un secondo ritratto di Andrea Cetti è affrescato, in un medaglione, da Giovan Paolo Recchi all'interno della cappella dell'Ascensione.

Per la secolare emigrazione della popolazione del lago si vedano gli studi di M. ZECCHINELLI, L.M. BELLONI, *L'antica emigrazione dalla sponde occidentali del Lario. Aspetti culturali ed umani*, Menaggio 1984, e per l'area del centro lago, in particolare, di L. PINI, *Tremesso, il paese dove fioriscono i limoni. Guida storico-artistica*, Cinisello Balsamo 2003.

Andrea Cetti fu intraprendente e accorto mercante di diversificati interessi, che vanno dalle spezie alla polvere da sparo e alle armi. Dal 1660 al 1665, anno della morte, fu a capo della zecca di Vienna. Lo stemma apposto all'esterno dell'XII cappella di Ossuccio, sormontato da cimiero coronato, provverebbe il ricevimento di un titolo nobiliare. Il testamento del 6 ottobre 1665, conservato presso lo Stadt- und Landesarchiv di Vienna, non registra lasciti al santuario lariano. È sottoscritto da Domenico e da Giorgio Cetti: il primo è presumibilmente il pittore (morto il 9 novembre 1702) incaricato nel 1689 dal consiglio municipale di realizzare la veduta cittadina ora esposta al Museum der Stadt Wien, il secondo sarà direttore della zecca di Bratislava. Il fortunato inserimento di Andrea Cetti nella comunità viennese è attestato dal fatto che una figlia, Anna Maria, sposò ancora nel 1669 il borgomastro Johann Christoph Holzner, arrivato alle sue terze nozze. E. HOLZMAIR, *Die Münzstätte Wien unter Andrea Cetto (1660-1665)*, in "Numismatische Zeitschrift Wien", 67 (1934), pp. 83-92; A.v. CAMESINA, *Beiträge zur Geschichte des Wiener Rathhauser aus den Kammeramts - Rechnungen. III*, in "Mittheilungen der K. K. Central - Commission zur Erforschung und Erhaltung der kunst- und historischen Denkmale", II Jahrgang, Neue Folge, Wien 1876, p. XXIV; *Schaussammlung Historisches Museum der Stadt Wien*, a cura di R. Weissenberger, Wien 1984, p. 101; *Wiener Bürgermeister - Biografische Notizen* (Webservice der Stadt Wien, www.wien.gv.at).

Nella chiesa del santuario di Ossuccio era celebrata una messa settimanale a suffragio del defunto, donatore di una pregiata fornitura di candelabri. Lo stemma della famiglia Cetti appare anche sulla cassa lignea dell'organo (A. BOLZANI, *Cenni storici artistici...*, p. 121; A. ROVI, *Casse d'organo: dalla funzione musicale alla forma architettonica*, in I. COLZANI, A. ROVI, O. TAJETTI, *Carlo Prati costruttore di organi nel Seicento tra Lombardia e Trentino*, Gravedona 2002, pp. 97-100).

Andrea Cetti è stato presente anche nelle vicende della chiesa parrocchiale di Santo Stefano di Lenno, suo paese natale. Oltre a donare le reliquie di san Cresenzio martire (1657), fece sontuosamente arredare la cappella di Sant'Antonio da Padova. La pala d'altare, raffigurante il santo titolare con la Beata Vergine, inserita in un'ancona lignea, era affiancata da quattro statue di terracotta (Santi Giuseppe, Andrea, Francesco e Domenico). Ricordo che la relazione della visita pastorale del 6 settembre 1684 accenna al nostro benefattore come architetto, «seu operarius», presso l'imperatore. Como, Archivio Storico della Diocesi, *Visite pastorali*, cart. LVI, p. 49; cart. LXVII, p. 138; cart. LXXXIV, pp. 3-4.

Altri artisti di nome Cetti (provenienti da un ramo della famiglia emigrato a Magonza) sono Johann Baptist (1671-1738) e Nikolaus Engelbert (1713-1746), padre e figlio, scultori di Tittmonig an der Salzach, di cui soprattutto sono note le numerose opere modellate in cera di proprietà della Benediktinerinnenabtei Nonnberg di Salisburgo. *Köstlich altes Wachsgebild*, catalogo della mostra cura di J. Neuhardt, D. von Eckardt e A. Hahn, Salzburg 1977; F. WAGNER, *Scheda 305*, in *Geschichte der*

Bildenden Kunst in Österreich. Barock, a cura di H. Lorenz, München-London-New York 1999, pp. 596-597.

⁴ Como, Archivio Storico della Diocesi, *Visite pastorali*, cart. XXXVII, p. 479. La relazione della visita del vescovo Carafino effettuata nel 1644 è la prima in cui si fa riferimento al progetto di edificazione delle cappelle dei misteri del Rosario.

⁵ Como, Archivio Storico della Diocesi, *Visite pastorali*, cart. XXXVII, pp. 462-463.

⁶ Essenziali notizie sull'attività di Andrea Trincano, sia pure interessatamente favorevoli, sono fornite da una dichiarazione manoscritta del 17 ottobre 1712 allegata al volume dell'archivio del santuario che raccoglie la documentazione della causa fra la Fabbriceria e il capitolo di Isola dibattuta presso la Sacra Congregazione dei Riti di Roma: «Attestiamo noi infrascritti Sindici e Deputati della chiesa della Beata Vergine del Soccorso della comunità di Ossuzza etc. mediante etc. qualmente il fu sig. Andrea Trincano dall'anno 1656 fino all'anno 1710, nel quale ha reso l'anima al Creatore, ha sostenuto il carico hora di priore etc. di detta chiesa con applauso etc., con riportarne lode etc. de tutti li vescovi etc., come si vede nei decreti registrati, essendosi nel tempo del suo maneggio edificate tutte le cappelle che contengono li quindici misteri a riserva di una, che era già fabbricata. Di più si è fatto il stradone tutto selciato che va dalla prima cappella alla chiesa, la cappella della Beata Vergine miracolosa tutta ornata di preziosi marmi, la sacristia e stanze che servono per il cappellano, eremita et assistenti, la metà del campanile, giardini, una cisterna d'acqua tanto necessaria incavata nel vivo sasso, la piazza grande avanti la chiesa, tutta lastricata, ornata la chiesa di preziose supellettili et argenti, comprati molti beni stabili vicino alla chiesa nelli quali sono fatte le cappelle». Tutte queste operazioni costarono lire 200 000.

È allegata nello stesso volume d'archivio, in relazione con la causa di cui si dirà più avanti nel testo, la replica presentata nel 1714 dal capitolo di Sant'Eufemia:

«Sia ridicolo [...] il dire che il fu signor Andrea Trincani habbi contribuito del suo alla maggior parte delle opere, che siano fatte dal 1656 al 1710, essendosi ciò cosa mai più intesa, sapendosi benissimo di ciascuno li rispettivi benefattori dalle rispettive armi.

In primo luogo le cappelle sono antiche: della Visitazione di santa Elisabetta, della Natività di Nostro Signore Gesù Christo, della Presentazione al tempio, della Venuta dello Spirito Santo. Come pure è antica quella dell'Assunta fatta dalla Comunità di Sala. Come quella dell'Annunciazione fatta dal fu Reverendo Signore Giovan Battista Salice di Campo, canonico d'Isola.

Della Beata Vergine Maria fu fatta dal Signor Marchese Gallio tunc feudatario della pieve di Isola.

Dell'Oratione dell'orto dal Signor Antonio e fratelli Brenta Moretti d'Azzano, pieve di Lenno.

Della Flagellazione dalli Signor Tomaso e nipoti Gilardoni di Volesio, pieve suddetta di Lenno.

Della Coronatione dal Signor Giorgio Gilardone, come sopra.

Del Trasporto della croce, della Crocifissione, dell'Assensione dal fu Signor Andrea Cetti di Lenno.

Della Resurrezione dal fu Signor Bernardo Brentano d'Azzano, pieve di Lenno, canonico di Isola.

Queste tutte sono state fatte ad istanza et industria di certo fra Timoteo eremita, che oltre ad avere esso ridotti detti benefattori a far simili opere, anche n'era l'amministratore dei danari rispettivi, accudendo esso alle suddette con comune plauso, avendo in ciò singolar abilità.

Altra della Disputa dei dottori fu fatta a spese del Signor Giovanni Mainoni di Volesio, pieve di Lenno».

In mancanza di precisazioni sull'inizio e sui titoli delle prime cappelle, risultano importanti alcuni documenti conservati fra le carte del notaio Pirro Salici di Campo presso l'Archivio di Stato di Como.

Con testamento del 5 dicembre 1644 Lorenzo Molinari, figlio di Bartolomeo, di Sossana, località che ora è parte del Comune di Lezzeno, lega al priore e ai sindaci della fabbrica del santuario 429 lire imperiali, di cui era creditore da un imprecisato Domenico Bartoli de Villa, perché inizino entro due mesi a scavare le fondamenta della cappella della Presentazione di Gesù al tempio. Se la scadenza non fosse stata rispettata, l'importo avrebbe dovuto essere trasferito alla chiesa collegiata di Sant'Eufemia di Isola (cart. 1865).

Con testamento del 24 ottobre 1645 Giovanni Antonio Trincano di Spurano, padre di Andrea, lega 600 lire imperiali alla fabbrica della chiesa e delle cappelle di Santa Maria del Soccorso (cart. 1866).

Con lettera del 19 febbraio 1658 il protonotaio Carlo Pagani di Como comunica l'autorizzazione della competente curia vescovile alla vendita di due piccole case, di proprietà del Luogo Pio della

Vergine del Soccorso, site a Stabio e a Spurano (cart. 1870). La richiesta degli alienanti, che rispettivamente realizzeranno 210 e 140 lire, è depositata fra gli atti del citato notaio Carlo Pagani (cart. 2183). Ringrazio Mario Mascetti per l'amichevole segnalazione.

Il quarto documento, cortesemente segnalatomi e trascritto da Magda Nosedà, è accluso a carte datate 10 ottobre 1667, di fine liberatoria per la consegna di soldi in pagamento stipulato dai sindaci del santuario (il canonico di Sant'Eufemia di Isola Giovanni Salice, figlio di Bartolomeo di Sala, il giuriconsulto Giovanni Pietro Salice, figlio di Gaspare Angelo di Campo, e Andrea Trincani, figlio, come già è stato evidenziato, di Giovanni Antonio di Spurano), da una parte, e Bartolomeo Puricelli, figlio di Gabriele, e i fratelli Gabriele e Bartolomeo Puricelli, figli di Battista di Spurano, dall'altra (cart. 1874). Se, come sembra, il pagamento degli affitti era effettuato alla scadenza della locazione, la cottura delle statue delle cappelle dell'Annunciazione e della *Discesa dello Spirito Santo* si daterebbe fra il marzo e il maggio 1662.

«Bartolomeo Puricelli deve come per polizza il di suddetto £ 309 e più per fitti d'essa di 28 marzo 1637 sino 28 marzo 1941 sono anni 4 a £ 15.9 l'anno, £ 61.16 (totale) £ 370.16.

1641 adì 31 aprile ricevuto il signor Pico Salice priore come appare al libro della Fabbrica £ 60 e più adì primo maggio ricevuto il suddetto come ne suoi conti della sua ministrazione appare £ 150 (totale) £ 210. Resta £ 160.16.

Fitti di 28 marzo 1641 sino al 1662 adì 28 marzo di dette £ 160.16 sono anni 21 a £ 8 l'anno, £ 168 (totale) £ 328.16.

Ricevuto cara 4 legne doperate per le statue della Nonciata di farli cocere a £ 3, £ 12 e più un caro legne date alla Chiesa del Soccorso £ 4 e più per giornate fatte sua figliola alla capella del spirito Santo £ 29 e più n.° 750 legne per cocere dette statue £ 16.16 1662

adì 31 maggio ricevuti contanti £ 150 (totale) £ 211.16.

Fitti di dette £ 117 di 28 marzo 1662 sino 28 marzo 1664 sono anni 2 a £ 5.17, £ 11.14 (totale) £ 128.14.

1664 adì dicembre ricevuto del signor prete Bernardo Brentano £ 50 per tanta legna dattili lui che se ne servito per le statue del signor Cetti, le quale le dette £ 50 si sono pagate al signor Recchi pittore per la pittura fatta alla capella del Spirito Santo a bon conto £ 50.

Resta £ 78.14.

Fitti del 1664 28 marzo sino 28 marzo 1667 di dette £ 78.14 sono anni 3 a £ 3.18 l'anno, £ 11.14. Resta £ 90.8.

E più deve per la metà dell'obbligo con suoi nepoti in solidum de £ 230 rogato per il signor Gasparo Angelo Salice adì 6 febbraio 1654 £ 115.

Fitti di dette £ 115 di 6 febbraio 1654 sino 6 febbraio 1667 sono anni 13 a £ 5.15 l'anno, £ 74.15 - £ 280.3.

Gabriello e fratello Puricelli devono per la metà dell'obbligo con suo zio de £ 230 rogato per il signor Gasparo Angelo Salice adì 6 febbraio 1654 £ 115

E più per fitti di 6 febbraio 1654 sino 6 febbraio 1662 sono anni 8 a £ 5.15 l'anno, £ 46 (totale) £ 161 1662 adì 20 agosto ricevuto £ 4

29 ottobre ricevuto altre £ 58.18

19 novembre ricevuto come sopra altre £ 6.2 (totale) £ 69.

Resta £ 92.

Fitti di dette £ 92 di 6 febbraio 1662 sino 6 febbraio 1666 anni 4 a £ 4.12 l'anno, £ 18.8 e più per fitti di 6 febbraio 1666 sino 5 aprile 1666 et fattura d'instromento in tutto £ 1.12.

1666 adì 5 aprile ricevuto per saldo le dette £ 111».

⁷ Como, Archivio Storico della Diocesi, *Visite pastorali*, cart. LVI, fasc. 4, pp. 17-18. Amministratori del santuario erano allora da molti anni (con libri contabili che datavano dal 15 marzo 1656) Andrea Trincano, Giovanni Pietro Salice e il canonico Giovanni Salice di Isola. Como, Archivio Storico della Diocesi, *Visite pastorali*, cart. LVI, pp. 179 e 182.

⁸ Trascrivo integralmente la lettera, che offre un'interessante rappresentazione di inconsueta quotidianità (quasi tratta dalla cronaca dei nostri giorni): «Illustrissimo et Reverendissimo Signore. Col zelo col quale ha sempre desiderato servir alla chiesa della Santissima del Soccorso, pieve d'Isola, f. Timoteo suo assistente humilissimo servo di V.S. Illustrissima et Reverendissima gli scopre che quotidianamente si vede insorgere cose ben poco convenienti al loco medesimo, particolarmente de' quelli che si fanno lecito rubbare alla chiesa, capelle et luoghi a quelle annesse; altri con danno notabile vi vanno con

bestie, et sopra essi vi transitano; altri in sprezzo di tanta riverenza tirano sassi nelle cappelle, et ne' luoghi circonvicini fanno immonditie, le quali cose devono totalmente esser lontane da cotesti luoghi per i quali si passa con somma riverenza; altri ardicano per via delle finestre levar li danari che vengono da' devoti dati per elemosina; altri che senza suo riguardo si fanno lecito furtivamente tagliare et trasportare via piante, legne esistenti sopra essi beni per uso della medesima fabrica; altri che transitano per la strada fatta per comodo della cappelle con carri et legne, con le quali causano polvere et rottura della strada medesima, atteso che questa non deve servire per tal effetto, essendovi la strada comune per dove anticamente son sempre transitati; et essendo tutte le suddette cose non molto decenti et in grave danno al luogo medesimo, ricorre alla clemenza di V.S. Illustrissima et Reverendissima.

Humilmente supplica degnarsi imporre quella pena a contraenti che meglio stimerà più propria alla Sua clemenza et giustizia accio resti questo santo luogo illeso et conservato, essendosi con tanti stenti et fatiche ridotto a così continua devotione» (Como, Archivio Storico della Diocesi, *Visite pastorali*, cart. LVI, fasc. 4, pp. 281-282).

Mancano informazioni biografiche relative a Timoteo Snider, figlio di Giacomo. Il *Martyrologium Fratrum Minorum Provinciae Mediolanensis*, p. 114, lo ricorda, alla data 23 novembre c. 1682, anche come confessore.

⁹ Como, Archivio Storico della Diocesi, *Visite pastorali*, cart. LVI, fasc. 4, p. 181.

La disposizione delle cappelle in un ambiente naturale aperto, meteorologicamente incontrollabile e poco sorvegliato, ha reso indispensabili immediate e ripetute riparazioni, rifacimenti e inevitabili restauri. Lo stesso Agostino Silva, come informa il già citato *Libro della ricavata e spesa per la chiesa e fabbrica della Beata Vergine del Soccorso*, fu ricompensato il 29 gennaio 1700 per aver aggiustato alcune statue imprecisate, oltre che per aver modellato il cartiglio di dedicazione del santuario sulla porta di controcappella e per aver approntato «molte stampe per far li voti in cera». Ancora al 1803 è documentato un progetto di Stefano Salterio, ricordando soltanto gli scultori più conosciuti, per il restauro delle sculture dell'Assunzione (Archivio del santuario, fasc. III, *Documenti storici sulla costruzione delle cappelle*).

Importante sarebbe condurre «una ricerca storica sul sistema delle aperture dei tempietti poiché alcuni (ad esempio il V, il VI, il VII, il IX e il X) hanno le cornici delle aperture realizzate con pietra e lavorazione diversa dalle altre (più recente) ed il disegno delle aperture stesse non corrisponde allo stile architettonico del tempietto». L'intelligente questione è tratta da una relazione, datata 10 maggio 1982, consegnata alla Soprintendenza per il patrimonio storico artistico e demotnoantropologico di Milano dall'architetto Andrea Milella, relativa a un progetto di restauro e di manutenzione delle cappelle del Sacro Monte. Oltre al problema del «sistema delle aperture», sembra evidente (dalle osservazioni finora compiute) che esista anche un problema connesso con il «modificarsi delle aperture di aerazione dell'estradosso delle volte».

¹⁰ Como, Archivio Storico della Diocesi, *Visite pastorali*, cart. LVI, fasc. 4, pp. 181-182.

¹¹ Fra le carte del notaio Giorgio Giulini di Tremezzo che, in data 22 agosto 1674, trattano dell'acquisizione del terreno, indirizzandosi per la richiesta di autorizzazione alla Curia vescovile e al Senato milanese, una relazione chiarisce: «È necessario alla fabrica di Nostra Signora del Soccorso, pieve di Isola, diocesi di Como, comprare dalli eredi del fu signor Antonio Pessina certo pezzo di terra per poter in esso fabricare i due misteri (che dei quindici restano da edificare) e in danaro lasciato da persona per tale effetto, et perché li heredi non vogliono dar mano alla rendita se non coll'impegnarne il prezzo in un fondo a loro comando per la vicinanza a suoi poderi, nel quale restano incorporate circa tavole quattro di terreno proprie delle Reverendissime Monache (del convento dei Santi Faustino e Giovita) d'Isola et ogni volta che la fabrica faccia l'aquisto delle tavole quattro di terra e del pezzo a loro attiguo dando il tutto a i medesimi con la promessa a mantenere in cambio di quelle che loro s'accontentano dare alla fabrica».

Di più abbisogna a detta fabrica per agiustare le strade da una cappella all'altra altre tavole dieci in circa d'un terreno proprio di esse Reverende ricevendo esse in cambio delle tavole quattro et delle altre dieci dalla fabrica un pezzo di terra che ella tiene di tavole dieciotto incirca di buona ricavata et attiguo ad altro terreno del monastero al prezzo che saranno e l'uni e l'altro stimati da confidenti delle parti obbligandosi la fabrica a mantenere le tavole dieciotto di terra esenti di carichi» (cart. 2727). Si vedano, sull'argomento, anche due atti datati 6 novembre 1673 (cart. 2726). Rappresentavano la fabbrica della Madonna del Soccorso il canonico Giovanni Salice, Giovanni Pietro Salice, Andrea Trincano e fra Timoteo Snider.

Una parziale segnalazione dei citati documenti, registrata fra le carte dell'archivio del santuario (*Istrumenti e contratti antichi 1511-1720*, 2 reparto, 6 cartella), è stata pubblicata in *Ossuccio: un cantiere europeo di restauro e conservazione*, a cura dall'Accademia di Belle Arti "A. Galli" di Como, s.l. e s.d.

A partire dalla IV cappella la strada acciottolata di accesso al santuario si differenzia, per orientamento e per realizzazione, dal tratto che congiunge le prime quattro. Si può credere che l'acquisizione del nuovo terreno sia stata utilizzata per tracciare il collegamento fra la VI e la X cappella, lungo un percorso che si distacca da quello ancora ora alternativo.

Una rara stampa, intitolata *Sacro Monte della Beata Vergine del Soccorso sopra l'Isola*, è dedicata a Giorgio Clerici (1648-1736), «Marchese di Cavenago, Feudatario del Comune Maggiore di Cuggiono, Regente nel Supremo d'Italia, nel Consiglio Segreto di S.M. Cattolica, Presidente del Magistrato Ordinario dello Stato di Milano, consigliere di Stato di S.M. Cesarea». Poiché la qualifica di presidente del Magistrato Ordinario risale al 1695, a quest'anno daterebbe l'incisione, dedicata al Clerici sicuramente a seguito della sua deliberazione di far costruire l'odierna villa Carlotta di Tremezzo. Importa rilevare che nella veduta panoramica sono correttamente collocate soltanto le ultime otto cappelle (dalla settima alla quattordicesima). Risultano posizionate a caso, e in sovrannumero, quelle precedenti. Non si può escludere che il disegno sia anteriore e quindi riutilizzato per la nuova dedizione. La stampa è illustrata in *Larius: la città ed il lago di Como nelle descrizioni e nelle immagini dall'antichità classica all'età romantica*, antologia diretta da G. Miglio e P. Gini, tomo II, volume II, Como 1966, e in P. GATTA PAPAVALASSIOLI, *Il Sacro Monte di Ossuccio...*, p. 24.

¹² Mancanti, stando alla relazione del sopralluogo Torriani, avrebbero dovuto essere due misteri gaudiosi. Un foglio allegato alle carte relative alla visita elenca i titoli dei misteri del Rosario. Un tratto di penna cancella inspiegabilmente quello della Presentazione di Gesù al Tempio. Anche la visita Bonesana (1699) trascrive i titoli dei misteri e ancora omette la Presentazione (Como, Archivio Storico della Diocesi, *Visite pastorali*, cart. LVI, fasc. 4, p. 183, e cart. LXXXIV, p. 201). Mi rifiuto di credere che le ultime statue di Ossuccio, già in prossimità del XVIII secolo, siano quelle della IV cappella.

¹³ Como, Archivio Storico della Diocesi, *Visite pastorali*, cart. LXXXIV, p. 201.

¹⁴ La documentazione degli atti trasmessi alla Sacra Congregazione dei Riti di Roma (in parte utilizzata nella nota 6) è agevolmente consultabile per essere rilegata in copia in un volume conservato nell'archivio del santuario.

In sacrestia è murata in parete una grande lapide in marmo nero che ricorda la conferma del giudizio.

Già nel 1687, a dire di A. BOLZANI, *Cenni storici artistici...*, pp. 79-80, i fabbricieri avevano presentato al Senato di Milano una rimostranza contro le pretese di ingerenza della comunità di Ossuccio.

¹⁵ La derivazione del Sacro Monte di Ossuccio da quello di Varese è stata avvertita da S. LANGÉ, *Sacri Monti piemontesi e lombardi*, Milano 1967, pp. 40-41. Chi scrive è recentemente ritornato sull'argomento in *Considerazioni sulla seconda cappella. Da Francesco ad Agostino Silva*, nel terzo dei "Quaderni Fondazione Carlo Leone e Mariena Montandon", *Il restauro della seconda cappella...*, pp. 5-19. Per l'attività di Francesco e di Agostino Silva, con puntuali considerazioni sulle opere eseguite a Varese e a Ossuccio, si vedano i contributi di S. GAVAZZI NIZZOLA, M. MAGNI, *Una traccia per Francesco Silva stuccatore ticinese*, in "Arte Lombarda", 37 (1972), pp. 86-95, 119-128, e *Contributo all'arte barocca ticinese: Agostino Silva da Morbio Inferiore*, in "Arte Lombarda", 40 (1974), pp. 110-129.

¹⁶ S. GAVAZZI, M. MAGNI, *Contributo all'arte...*, p. 115, rimarcano giustamente, a proposito delle sculture di Agostino: «L'accentuata impostazione teatrale della scena della *Salita* sembra rivelare un mutato orientamento linguistico e devozionale. L'estatica contemplazione gaudenziana della vicenda umana sembra lontana e lontano pure l'antico afflato dei Sacri Misteri di Varallo. Il nuovo clima si avvia verso modalità illustrative e convenzionali ove tutto è rappresentato in turbinoso movimento, a volta con esasperata espressività, insistendo sugli spunti caricaturali con qualche eccesso di particolari veristici, inteso a creare un insieme scenografico più che isolare l'episodio principale del dramma sulla Croce, ormai concluso».

Proprio il deliberato proposito di accentuata teatralità avrebbe dovuto accrescere l'esigenza di un progetto di regia che coordinasse in un dato ambiente d'architettura la decorazione delle pareti e sapesse atteggiare un numero variabile di attori in intesa reciproca.



Documenti

Visita del vescovo Ferdinando Taverna al Sacro Monte di Varallo (settembre 1617)

Archivio Storico Diocesano di Novara (ASDN), *Atti di Visita*, vol. 80, f. 61r-73v

f. 61 r

Visita del Monte di Varallo.

f. 62r

Visitavit capellam primo loco positam post ingressum ianuae in qua appositae sunt statuae Adam et Evae a serpente decepti, et exprimunt peccatum parentum nostrorum, per quod Salvator noster carnem assumpsit, et passionem substinuit, praeter dictas statuas sunt etiam in dicta capella statuae aliorum animalium.

Dicta capella est etiam picturis ornata, et decenter instructa ad formam ordinum Reverendissimi Caroli Episcopi.

Vetri dictae capellae sunt calce poluti, et purgandi.

Vestibulum caret pavimento apto.

Picturae quae sunt in fornice humiditate viciantur.

Sequitur capella Annuntiationis, in qua representatur misterium Annuntiationis Angeli Gabrielis ad Mariam Virginem, et in ea adhuc remanent statuae lignae nec renovatae ut in praecedentibus visitationibus ordinatum fuit.

Angelus est indutus alba tunicella, et manipulo quod est absurdum induendus est vestibus quibus angeli indui solent.

Historia non est completa figuris Dei Patris Spiritus Sancti, et angelorum in fornice collocandis ut in praecedentibus visitationibus pariter ordinatum fuit.

Parietes vestibuli rudes.

Monilia apposita ad manus, et ad collum statuae B. M. Virginis

f. 62v

sunt tollenda.

Capella tertio loco posita est in qua representatur misterium visitationis B. M.V. ad Elisabet in qua statuae B.M.V., et Elisabet renovatae fuerunt, cum aliis statuvis adiunctis ad prescriptum decretorum praeteritarum visitationum.

Depingenda est in ea domus Zacchariae, et montes melius exprimendi pictura.

In capite statuae Zacchariae qui indutus est vestibus sacerdotalibus more antiquo appositus turbas videndum est an sit apponenda mitra eius loco, vel vestes sint mutandae cum esset in propria domo, et non in templo, quod magis consentaneum videtur.

In capella quae sequitur exprimitur misterium admonitionis Angeli ad Ioseph, ne timeat accipere Mariam in uxorem et in ipsa statuae tres angeli, Ioseph, et Maria, et capella ipsa pictura sufficienter ornata, quae tamen non videtur respondere historiae cum Ioseph in eius domo non haberet parietes tapetibus vestitas, et aptanda ad formam domus ut ordinatum fuit.

Statua B.M.V. est induta vestibus rubris indui debet vestibus albis, et ceruleis, et facies venustior reddenda.

Vestibulum ante dictam capellam desideratur.

f. 63r

Fenestra per quam in dicta capella introspicitur aptanda cum genuflexario, et vitri altius aperiendi ut comodius introspiciatur.

Sequitur locus ubi apposita est crux, quo in loco instruenda est capella in qua aderit misterium quando Ioseph cum Maria ibat in Betleme ut describeretur iuxta decretum Caesaris.

Advertendum in constructione dictae capellae ne vestibulum construatur super viam.

Capella trium Regum, quando proficiscuntur ad adorandum Dominum est pictura complenda, et exornanda ubi deest, et adiungendae duae aut tres statuae servorum ut historia magis impleatur, equi tollendi, et renovandi, iuxta ordines iam datos.

Pavimentum vestibuli aptius aptandum.

Capella, in qua reffertur misterium Nativitatis Domini Nostri est statua Salvatoris in Praesepio cum B. M. V. et Ioseph, sunt adiungendae

f. 63v

aliae tres statuae pastorum.

Est fabricata ad formam Praesepii Hierosolomitani.

Statua B.M.V. videtur aptanda ut aspiciat puerum non capellam trium Regum.

Ibi prope in hemiciclo est statua Salvatoris infantis B.M.V. et Ioseph, et ante dictas imagines tabula marmorea, sub qua est aliud hemiciclum ferrea clatra munitum, in quo est lapis marmoreus, et in ipso, est sculpta stella aliquae devotionis apud fideles.

In capella, ubi habetur misterium circumcisionis Domini statucae nimis splendent in visu.

Mensa ubi infans subter ponatur desideratur.

Gladius in manu Simaeonis appositus est renovandus et alius eius loco lapideus apponendus.

Dictum misterium est alio transferendum, et eius loco instruetur misterium angelorum anunciantium Pastoribus Nativitatem Salvatoris.

Sequitur locus in quo apposita est crux, et ibi construenda est capella cum misterio purificationis B.M.V.

f. 64r

Sequens capella continet misterium Angeli, qui admonet Ioseph in somnis ut accepto puero cum matre eius fuggiat in Aegiptum. Hic statua angeli pro maiori parte est nuda, et in decentiori forma reformanda; picturae, quae omnes renovandae ad formam ordinum Reverendissimi Episcopi Caroli.

Capella quae sequitur exprimit Fugam Ioseph cum V. M. et puero in Aegipto in qua nihil executum ex ordinibus visitationum.

Pedes B.M.V. super assinum sedentis adhuc tegendi.

Solum viae ad instar desertae nondum aptatum.

Angeli ducentes assinum non sunt vestibus albis induti.

Capella in qua rapresentatur occisio infantium iussu Regis Herodis est statucae artificiose confectis picturisquae variis decenter ornata.

In ea est mulier in terra, seu solo prostrata cum tibia nuda usque ad genua et tegenda.

Crates lignea est paulo altius attolenda, ut comodius introspiciatur et statucae videri possint.

Sequitur locus cum cruce apposita, ubi construenda erit capella in qua repraesentabitur misterium Domini Nostri Iesu Christi disputantis cum doctoribus in templo.

f. 64v

In capella in qua habetur bapulum Domini Nostri Iesu Christi nihil fuit executum de ordinatis in praecedentibus visitationibus.

Imago Salvatoris stat genuflexa indecenter, et facies nimis collucet.

Septum adhuc retrahendum, ut longius sit ab imaginibus et capella non est ampliata.

In solo dictae capellae erit pictura exprimendum flumen Iordane.

Capella ubi exprimitur misterium tentationis Domini Nostri Iesu Christi in deserto a demone nuper refformata, et statucae animalium aucta adiungende sunt armores maioris crassitudinis et altitudinis.

Dentes maiores statuarum luporum positi in parte anteriori oris mutandi sunt, et ponendi in parte posteriori, ut naturaliter exprimat.

Sequitur locus ubi apposita est crux pro construenda capella ubi aderit misterium nuptiarum Canae Galileae.

In sequenti capella in qua est misterium Samaritanae ad formam ordinum praeteritarum visitationum nihil fuit executum.

Imago Samaritanae adhuc nimis lasciva, et honestanda.

Catena hidriae magis naturalis est fingenda.

Picture versus aquilonem possit humiditatem patiuntur et ideo providendum.

Capella sequens est in qua ponendum est misterium Paralitici a Domino sanati extat tantum capella adhuc rudis imperfecta, et sine statucae.

f. 65r

In capella ubi Dominus Noster Iesus Christus adolescentem de Civitate Naim a mortuis excitat nihil fuit exequutum de ordinatis in praecedentibus visitationibus.

Vestitus adolescentis in antiquam formam restituendus, et pileus in eius capite positus tollendus.

Facies Domini Nostri pallidior fingenda.

Capilli imaginum decentius, et accomodatius aptandi.

Capella sequens est in qua faciendum erit misterium Transfigurationis Domini, et dictae capellae iacta sunt fundamenta tantum.

Sequitur locus in quo apposita est crux pro capella instruenda ubi misterium representabitur, quando Dominus Noster dixit Mariae Magdalene obtimam partem elegit.

In capella quae representat Lazarum resuscitatum, nihil exequutum.

Plures sunt adiungendae statucae, quae expriment stuporem ob magnitudinem miraculi, et attendant ad Dominum.

Capellae representantis [*sic*] misterium Domini Nostri euntis in Hierusalem cum suis Apostolis in die Palmarum addendae sunt in statucae

f. 65v

plures puerorum, et aliorum qui efficacius expriment laetitiam acclamationes et honorem erga Dominum, ut historia postulat.

Sequitur locus ubi apposita est crux pro construenda Porta Aurea.

Capella in qua representatur Ultima Cena a Domino cum discipulis est nimis angusta, et renovanda in ampliori forma.

In mensa non est appositus agnus ut misterium desiderat.

Fructus appositi videlicet fici, pira, persici, et huiusmodi videntur intempestivi, cum tempore dictae Cenae dicti fructus adesse non possent.

Candelabra in mensa videntur adiungenda, cum coena facta fuerit hora vespertina.

Sequitur locus in quo instruenda erit capella cum misterio quando Dominus apostolis suis lavit pedes.

Capella ubi Dominus Noster Iesus Christus orat in horto videtur angusta, et facta ad modum antri, et ideo amplianda, ita ut hortum representet, et fornix ad formam arcis cum pictura exprimenda.

f. 66r

Apostoli dormientes in parte adendi.

Capella sequens exprimit misterium ubi Dominus in horto invenit discipulos dormientes.

Haec capella videtur unienda cum ea, in qua Dominus in horto orat.

Capella quae sequitur continet misterium quando Dominus Noster in horto fuit captus, quae nuper fuit fabricata, et ampliata ad formam decreti Reverendissimi Episcopi Caroli.

In ipsa appositae sunt statuae quae in capella antiqua existebant et aliae fuerunt auctae ut melius misterium exprimatur.

Dicta capella nundum est picturis ornata ad formam decreti a dicto Reverendissimo Episcopo traditi penes fabricerios existent.

Capella parva ibi prope in ascensu collis posita ubi super altare nudum est imago B.V., et Sancti Ioannis seu angeli ut putatur adhuc remanet aperta, digitus statucae Sancti Ioannis manus dexterarum non fuit restitutus.

In frontispicio dictae capellae est haec inscriptio: Qua si rapresenta quando l'Angelo annunciò il transito alla B.V. quae videtur tollenda, cum misterium potius exprimat quando Ioannes nunciat

f. 66v

capturam Domini B.M.V.

Sequitur locus cum cruce apposita, ubi construenda est capella cum misterio, quando Dominus a Iudeis ductus fuit ad Annam.

Sequitur capella incepta cum parietibus ellatis usque ad tectum in qua aderit misterium, quando Dominus a Iudeis fuit ductus ad Caiifas, quae capella construitur ex eleaemosinis hominum Varalli.

[*cancelato*: Sequitur locus cum cruce, ubi construenda erit capella cum misterio, quando Dominus ductus fuit a Iudeis ad Herodem]

Capella ubi exprimitur misterium quando Dominus Noster ductus fuit prima vice in domo Pilati nundum est picturis perfecte ornata, nec statucae sunt appositae.

In ipsa est suspensium Iudae in loco remoto, quod videtur pingendum in loco magis conspicuo.

Vestibulum dictae capellae desideratur.

Sequitur locus cum cruce apposita, ubi construenda erit capella cum misterio quando Dominus Noster a Iudeis ductus fuit ad Herodem.

f. 67r

Per la capella dove si rapresenta Ecce Homo

Sopra la logietta ove Nostro Signore si mostra al popolo si farà la statua di esso Signore tutto flagellato, e sanguinolente il volto imbrattato e lucido e pieno di sangue, et di sputi e lagrime li

occhij bassi la barba, et i capelli rabuffati con la corona di spine la quale si diffonda per la fronte, et per il cappo le mani legati dinanzi con una canna nella destra, vestito con una vestavia rossa, stretta et curta et lacera, una corda al collo con un sbirro che lo tenga riguardandolo con un visaccio bestiale, e dietro à lui altri sbirri e soldati.

A man dritta di Christo ò sinistra secundo che tornerà meglio, si farà Pilato vestito all'antica maniera Romana cioè con veste longha con molte pieghe non cinta senza collaro et che habbia rasa la barba faccia cenno con ambe le mani verso Christo, et il volto verso il popolo in atto di dire «ecce homo» con sembiante compasionevole, in compagnia di Pilato ma alquanto più adietro due servitori vestiti pure alla Romana, con la testa scoperta.

Abbasso poi nella capella si puotrà far la turba de scribi farisei e pontefici, e altri de Giudei con volti alciati riguardanti verso Pilato, e alzando alcuni di loro la mano dritta in atto

f. 67v

di disprezzo o di ira con le bocche aperte quasi gridanti e gli occhij storti. Altri puoi del popolo in atti diversi: alcuni di meraviglia guardandosi l'un l'altro, altri guardando fisso al Signore con stringere le labra et incrociando le mani altri tenendo fissi gli occhij et la faccia in alcuni di quei primi scribi e farisei, altri piangenti col fazoletto al volto, altri mostrando il Signore a dito, et in questa turba si puotranno ritrare assai di quelli del Calvario essendo probabile che molti seguitassero Christo sino alla crucifissione.

A man dritta per la pittura

f. 69r

Capella sequens est in qua representabitur misterium quando Dominus Noster reductus fuit ad Pilatum indutus veste alba.

Ibi extat tantum capella adhuc rudis sine statuīs, et sine ulla pictura.

Sequitur capella continens misterium flagellationis Domini Nostri noviter constructa in Palatio Pilati, in qua appositae sunt statucae ad formam decreti Reverendissimi Episcopi Caroli.

Picturae ad formam dicti decreti adhuc non sunt confectae.

Capella continens misterium coronationis Domini Nostri in Palatio Pilati de recenti fabricata est statuīs, et picturis decenter ornata ad formam decreti suprascripti Reverendissimi Episcopi Caroli.

Sequitur scala in Palatio Pilati adhuc lignea, quae exprimit scalam sanctam.

Capella in Palatio Pilati post ascensum suprascriptae scalae continens misterium quando Pilatus ostendit Dominum Nostrum Iudeis flagellatum dicens «Ecce homo», est de recenti constructa statuīs, et pictura eleganter decorata.

Statucae militum tenentes Dominum funae legatum, et illudentes ei sunt fabricatae ad formam decreti Reverendissimi Episcopi Caroli.

f. 69v

Capella in qua erit misterium, quando Pilatus lavat manus adhuc est rudis sine pictura, et sine statuīs.

Apposita est tantum statua Pilati lavans manus reliquae nunc fabricantur.

Decretum quomodo dicta capella sit statuīs et pictura ornanda a Reverendissimo Carolo datum extat penes statuarium ut statuās fingere possit ad formam dicti decreti.

Capella continens misterium quando Pilatus dat sententiam est noviter fabricata in Palatio ipsius Pilati statuīs et pictura ornate decorata ad formam ordinum suprascripti Domini Episcopi.

Tapete, quo mensa ante Pilatum posita tegitur est vile et renovandum decentiori forma.
 In manibus statuae representantis notarium qui sententiam legit est apposita carta sine scripto tollenda, et eius loco apponenda alia cum aliqua inscriptione.
 Pugilare supra mensam ante Pilatum existens indecens et renovandum.
 Picturae quae in dicta capella extant patiuntur humiditatem et sunt reaptandae et providendum ne in posterum simile damnum patiantur.

f. 70r

Sequitur locus ubi construenda erit capella cum misterio quando in humeris Domini Nostri fuit apposita crux.

Capella in qua exprimitur misterium, quando Dominus Noster ibat ad montem Calvariae cum cruce super humeros, est de recenti constructa staturis, et pictura decenter ornata ad formam decreti Reverendissimi Episcopi Caroli.

Videndum est an expediat in solo dictae capellae exprimere pictura flumen torrentis Cedron.
 Sequitur locus cum cruce ubi construenda erit capella cum misterio quando Dominus portans crucem oppressus pondere crucis cecidit, et sublevatus fuit.

Sequitur locus cum cruce ubi facienda erit capella cum misterio quando Dominus Noster fuit in cruce conclavatus.

Capella Montis Calvariae in qua extat misterium Dominus Noster in cruce elevatus, staturis et pictura manu magistri Gaudentii eleganter ornata.

f. 70v

Sequitur locus ubi construenda erit capella cum misterio quando Dominus Noster depositus fuit de cruce.

Ibi apponenda est crux cum eius inscriptione.

Capella ubi Dominus Noster positus est in linteo, est angusta et renovanda in ampliori forma, et aliquae statuae adiungendae et quae nunc extant renovandae cum sint lignae, et antiquae.

In dicta capella nunc deest crux a qua depositus fuit Dominus Noster Iesus Christus.

Capella sequens est in qua Dominus Noster iacet in sepulcro fabricata ad formam sepulcri Hierosolomitani.

Capilli statuae Domini Nostri nimis rudes, et nigri ac in decentiori forma renovandi.

Inter supradictam capellam ubi positus est Dominus in linteo, et capellam sepulturae invenitur capella Sancti Francisci picturis magistri Gaudentii decenter ornata, et in ea est altare ad prescriptum et sufficienter instructum cancellis ferreis saeptum in quo aliquando celebratur ex devotione.

f. 71r

Sequitur locus cum cruce ubi construenda erit capella cum limbo patrum ubi Dominus Noster descendit post eius mortem.

Locus sequens sine cruce apposita est ubi construenda erit capella cum misterio quando mulieres eunt ad monumentum cum aromatibus ut ungerent corpus Domini Nostri Iesu Christi.

Ibi apponenda est crux cum eius inscriptione.

Capella continens misterium, quando Dominus apparuit M. Magdalenae et illi dixit «Nole me tangere». Capilli statuae Salvatoris nimis cani et renovandi in forma decentiori flavi coloris.

Sequitur locus ubi Dominus Noster apparuit Mariae Magdalenae et hic apposita est crux cum inscriptione.

Sequitur locus cum cruce apposita et inscriptione ubi construenda erit capella cum misterio quando Dominus manifestavit se discipulis in Emaus.

Sequitur locus cum cruce et inscriptione apposita ubi construenda erit capella cum misterio, quando Dominus Noster intravit ad discipulos ianuis clausis.

f. 71v

Sequitur locus cum cruce et inscriptione apposita cum misterio quando Dominus Noster apparuit Petro et aliis discipulis ad mare Thiberiadis.

Sequitur locus in colle positus cum cruce et inscriptione apposita, ubi construenda erit capella cum misterio quando Dominus Noster caelum ascendit.

Ubi nunc constructa est capella cum misterio “mulier noli me tangere” apponi debet misterium missionis Spiritus Sancti, et misterium apparitionis Domini Nostri ad Magdalenam transferendum prope locum ubi construenda est capella cum misterio quando Dominus manifestavit se discipulis in Emaus, quo in loco apposita est crux cum inscriptione: Qui si farà dove Giesù comparve alla Madalena.

Sequitur fons cum statua Christi resurgentis.

Viae quibus itur ab una ad aliam capellam nundum omnes aptatae.

Muri dividentes dictas vias altius sunt elevandi.

f. 72r

Ultimo loco visitavit ecclesiam ipsius Montis, quae unica constat navi sub fornice in cuius capite est capella pariter sub fornice forma rotunda fabricata clatris ferreis saepta quibus alligata est a dextro latu a parte anteriori capsula eleemosinarum cum inscriptione videlicet: Cassa della fabrica della Madonna del Santo Monte, quae clauditur duabus clavibus quarum una apud [*cancellato*: fabricerios altera] unum ex fabriceris altera apud alium ex dictis fabriceris ad formam Bullae Sixti Quinti Pontificis Maximi.

In dicta capella est altare ad praescriptum, et sufficienter instructum et lumen recipit a laterna constructa in summitate fornicis eiusdem capellae et a fenestra ad aquilonem posita ferrea clatra vitris, et reti munita, non tamen fuerunt tecta ab eadem parte sublevata ut capella per dictam fenestram magis illustretur.

A laterna pendet imago Virginis Assumptae, et super altare ipsius capellae est alia imago pariter Beatae Virginis in capsula posita vitro clausa cum duabus clavibus quarum una apud fabricerios altera apud Guardianum fratrum Sancti Francisci remanet quae imago exprimit Virginem mortuam.

Circum circa altare appositae sunt statuae apostolorum ruditer factae.

Videndum est an privilegium concessum dicto altari ut anima

f. 72v

liberetur a purgatorio sit valida, vel non cum privilegium ipsum non sit concessum altari maiori ut habetur in visitatione Reverendissimi Episcopi Caroli anni 1593, et ex bulla ipsius Privilegii data Romae Idibus Martii anni 1579, in qua quaedam bulla cum altare nominatur aduntur haec verba, quod non est maius.

A latere aquilonari est capella sub fornice clatra ferrea clausa et in ea altare sub titulo Sancti Caroli a paucis annis instructum, ad praescriptum, cum omnibus requisitis pro celebratione missarum.

In eo celebratur ex devotione tantum.

Sub dicto altari sunt corpora Sanctorum Martirum Marci et Marcelli in arca marmorea habitata Novariae ex reliquiis quas Io. Baptista Cavanea attulit ab alma Urbe ut patet instrumento recepto per Ioannem Baptistam Albertinum de anno 1614 die 8 mensis Maii.

Confessionalia duo ad formam.

Organum in calce ipsius ecclesiae supra ianuam.

A parte meridionali capellae maioris descenditur in sacrestiam in qua adsunt requisita ad praescriptum.

In ipsa ecclesia vexilla et videlicet a confraternitatibus ductis oblata.

Fuit recognitum inventarium supellectilis sacrae presentibus fabriceriis et Guardiano et ex descriptis in inventario Lasseria fuerunt ommissa, et adiuncta quae descripta non erant. Novum inventarium desideratur.

In sacristia desunt infrascripta videlicet

Canopeum pro sanctuario viridis coloris.

Borsa ad usum corporalium coloris viridis.

Corporalia et purificatoria.

Alba saltem quatuor ex tela tenuiori.

f. 73r

Corporalia et purificatoria inventario non sunt descripta.

Fuit aperta capsula eleemosinarum et in ea inventae circiter librae ducentum quinquaginta consignandae thesaurario.

Ad ianuam dictae ecclesiae exposita fuit tabella cum inscriptione Indulgentiae Plenariae quae apponi solet a fratribus in solemnitatibus ordinis Sancti Francisci quod non convenit cum ecclesia haec non sit ordini unita.

Scripturae ad dictum Sacrum Montem spectantes remanent in potestate fabriceriorum.

Archivium vero parandum ad dictum usum ut in precedentibus visitationibus ordinatum fuerit claudendum ut Illustrissimus Dominus praescripserit non est paratum.

Inventarium bonorum rerum, et iurium ac legatorum in certum librum redactum non est factum ut pariter ordinatum fuerat.

Sacra imago B.V.M. Sacri Montis ostenditur aliquando a Reverendis fratribus non tamen accensis luminibus, nec superpelliceo induti nec presente uno ex fabriceriis, cantando antiphonam B.V., et orationem pro ratione temporis ut in preteritis visitationibus ordinatum fuit.

Inventarium non recognoscitur quotannis ad formam ordinum.

Facies statuarum quae nimis splendent et a nobis dissimiles ad formam meliorem et magis naturalem reducuntur.

Videndum est an indulgentiae concessae visitantibus capellis, de quibus in capellis ipsis appositae sunt inscriptiones, an aliquam habeant certitudinem.

f. 73v

Visitavit novam ecclesiam, quae nunc construitur in dicto Sacro Monte magno sunt et cum magno dispendio ipsius fabricae cum eleemosinae non sufficiant pro dicta fabrica.

Facta sunt tantum fundamenta capellae maioris sacristiae et campanilis.

Post ecclesiam sive capellam Sanctae Mariae Gratiarum est capella ampla sub fornice picturis ornata, in qua alias existebat canaculum nunc sublatum, et in ea altare ad praescriptum instructum cancellis ligneis saeptum in quo celebratur ex devotione.

Loco iconis appositum fuit exemplum Sanctissimi Sudarii a quo capella ipsa accepit nomen Sanctissimi Sudarii.

Capelle omnes clauduntur duabus clavibus opera diversa fabricatis quarum una remanet penes fabricerios alia penes fratres.

Decretum ne sacrae imagines, et parietes deturpentur est renovandum.

ASDN, *Atti di Visita*, vol. 80, f. 76r-77r

f. 76r

1617 a 4 ottobre 1617

Vocatus Dominus Raphael Iordanus unus ex fabriceriis Sacri Montis Varalli penes quem libri dati et recepti fabricae dicti Montis remanent, et partitantur, ut dictos libros exhiberet, et rationem suae administrationis rederet statim exhibuit librum unum copertum corio rubro cum inscriptione “Libro della spessa della fabrica del Sacro Monte n. 10” scriptum a folio 2 usque ad folium 229, in quo continentur expense omnes facte occasione dictae fabricae et factis calculis pro administratione facta a dicto Domino Iordano ab anno 1616 videlicet a die 16 Novembris eiusdem anni usque ad diem 24 Septembris anni praesentis 1617, repertum fuit expensis libras 3769 solidos 14.

Et incontinenti alium exhibuit librum opertum carta scripta cum inscriptione “Libro della fabrica del cavato del Sacro Monte n° 9” scriptum a folio 2 usque ad folium 50 in quo continentur omnia quae recipiuntur et visis et calculatis parcellis fuit repertum recepisse a die 20 Novembris 1616 usque ad diem 20 Augusti anni praesentis 1617 libras 4089 solidos 8 itaquod supputatis.

f. 76 v

expensis cum receptis remanet penes dictum fabricerum libre tercentum decem, et novem, et solidi quattuordecim. L 319 s 14.

Visis etiam mandatis a fabriceriis factis thesaurario pro dictis expensis solvendis repertum fuit parcellas expensarum convenire cum dictis mandatis.

Libri reperti fuerunt satis apti, et in eis recte scriptum.

Idem Dominus Rafael Iordanus assistit etiam capsulae eleemosinarum quae dantur pro celebrandis Missis et factis cum eo calculis pro datis et expensis pro celebrandis Missis repertum fuit consignasse Domino Io. Bapstistae Luvino dictarum elemosinarum thesaurario libras 3668:9:6 et expensis libras 1866 pro celebrandis missis itaquod supputato recepto cum expensis remanet penes dictum Luvinum thesaurarium librae mille octocentum una solidi decem et novem dinarii sex. L 1801 s 19 d 6.

Visis etiam mandatis a fabriceriis factis dicto thesaurario compertum fuit concordare cum parcellis dicti assistentis ad dictam capsulam missarum.

f. 77r

Fuit etiam aperta capsula dictarum elemosinarum et in ea fuerunt repertae libre 1122 solidi 5 quae consignabuntur novo thesaurario hodie creandus. L 1122 s 5.

Ex pecuniis dictarum missarum solvuntur aurei quinquaginta organistae quod videtur contra mentem offerentum.

ASDN, *Atti di Visita*, vol. 80, f. 96r [supplica]

Illustrissimo e Reverendissimo Monsignore

Sono tanti i debiti della fabrica del Sacro Monte di Varallo verso infinite persone per sue opere in essa fatte eccedenti la soma di lire quattromille che li fabbrizeri di essa fedelissimi Servitori di

Vostra Signoria Illustrissima Reverendissima Giuseppe Morondi e Raffaele Giordani, non puosendoli pagare per essere cessate le solite limosine per la guerra con Savoia sono forzati di nuovo raccorrere da quella humilmente.

Supplicandola resti servita concedere facultà di levare per essa somma dalla cassa de dinari delle messe in esso Sacro Monte suoprabondanti, et applicarli alla detta fabrica conforme l'altri ordini del suo Reverendissimo Precessore di felice memoria, stilati in simili bisogni, quali s'essibiscono. Il che etc.

1617 a 19 ottobre

Atteso la consuetudine solita farsi di tal concessione da Monsignor Vescovo nostro antecessore, et il bisogno della fabrica, et che sopravanzano più di tre milla lire delle limosine offerte per le messe concediamo a supplicanti che pigliano ducento scudi li quali applichiamo a detta fabrica.

Ferdinandus Cardinalis Santi Eusebii.

ASDN, *Atti di Visita*, vol. 80, f. 128r-134r

f. 128r

Ordini per il Sacro Monte di Varallo

Alla capella d'Adamo, et Eva si polischano subito le invidriate tutte di calce imbrattate.

Il tetto della capella si ricopra dove bisogna, et si veda per dove entra l'acqua che causa l'humidità nella volta di detta capella, et guasta le pitture, et con diligenza se vi preveda, acciò dette pitture non sentino maggior danno.

Al vestibulo di detta capella se vi faccia quanto prima il pavimento che sia decente.

Alla capella della Annunciazione si rificiano le statue in miglior forma, come pure fu ordinato nelle passate visite, et l'istoria si compisca con figure di pittura almeno, conforme all'ordine che da noi si darà.

I muri del vestibulo di questa capella si poliscano con calce.

Si levino subito li maniglii et altre vanità, che sono intorno alla statua della B.V. et dell'Angelo.

Nella capella della Visitatione dove vi è una portina dalla quale pare, che escha uno servo, nella qual porta i muri sono bianchi se vi finga con pittura la casa di Zaccharia.

Li monti s'esprimano più al vivo, et si faciano risaltare più parimente con pittura.

f. 128v

Dove è il misterio dell'Angelo, che avisa Santo Giosepe, che non tema a pigliare la B.V. per sua sposa, non essendo le pitture conforme all'istoria si possano levare, et accomodare la capella in forma di casa.

La statua della B.V. hora vestita di rosso tutta, si rivesta con color bianco, et azzuro, et la faccia di detta statua s'accomodi, che si renda più venusta.

A questa capella se vi faccia quanto prima il vestibulo, et alla finestra per dove si rimirano le statue se vi accomodi uno inchiengiatore alzando alquanto la finestra acciò più comodamente si possano vedere le statue.

S'avverta che quando si farà la capella con il mistero di Santo Giosepe che va in Betleme a farsi descrivere con la B.V. il vestibulo di detta capella non riescha sopra la strada acciò quelli, che saranno a questa capella per orare, non siano impediti da chi passerà avanti, et indietro.

[*cancellato*: Nella capella delli tre Re li cavalli si rificiano in miglior forma riservato però la testa di quello, che è finto di pelo rosso, et per meglio compire l'istoria se vi potranno aggiungere due, ò tre statue di servitori.]

Questo mistero in questa capella interrompe l'ordine dell'istoria, et però si potrebbe qui mettere il mistero di Santo Giosepe quando va]

f. 129r

[*cancellato*: in Betlem, et per li tre Re fabricare un'altra capella in sito che il mistero segua conforme all'ordine dell'istoria]

La capella delli tre Magi non è nel loco dove doveria andare conforme all'ordine dell'istoria, et è povera di statue, et le statue delli cavalli, che ci sono, eccettuata la testa del cavallo di colore baio, sono indecentissime.

Et però è necessario il levarla di qua, riportandola in altro loco, che sia secondo l'ordine dell'istoria, et in questa si potrà collocare l'andata della Vergine Gloriosissima con S. Giosepe in Bethlem prima della Natività del Signore.

Il pavimento del vestibulo di questa capella s'accomodi, che sia più uguale, et più decente.

Nella capella della Natività di Nostro Signore se vi aggonchino ancora due statue di pastori et acciò il mistero restasse più compitamente espresso si potrebbe nell'aria fingere con statuette un choro d'angeli con le parole «Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus bonae voluntatis».

La testa della statua della B.V. s'accomodi che risguardi il bambino nel presepio, et non la capella delli Re come hora fa, et sia devota et ben fatta.

Dentro alla capella della Circoncisione se vi aggonca uno tavolino coperto di tovaglia bianca che possa servire per posamento del bambino nell'atto della Circoncisione.

Il coltello posto in mano di Simeone si rificia in forma di coltello di pietra tagliente, et non di colore di ferro come è di presente.

Nella capella dove l'Angelo avisa Gioseffo che se ne fugga in Egitto la statua dell'angelo, che per la maggior parte si vede nuda, con poca decenza, si copra aggongendovi li vestiti dove mancano riformandovi la faccia, che sia più decora, et le pitture di dentro, et diffori da detta capella si rificiano come nelle passate visite fu ordinato.

f. 129v

Nella capella dove S. Gioseffo fugge in Egitto il solo della capella s'acconci come di deserto, li piedi della B. Vergine si coprano aggoncendo li vestimenti, et l'angelo si vesta di vestimento bianco, nella forma, che fu ordinato nelle passate visite.

Nella capella de' gli Inocenti vi è una statua prostrata nel solo di donna con una gamba nuda, et scoperta fino al chinoggio, che rende poca decenza però si copra aggoncendo la veste, che vada fino al piede.

La crate di legno per dove si guarda dentro s'alzi un poco aggongendovi sotto uno travetto, ò altra cosa a proposito, acciò meglio si possano vedere le statue.

Nella capella del Battesimo del Salvatore Nostro è necessario fare il riolo, che finghi il corso dell'acqua del fiume Giordano, facendovi nova statua del Salvatore, la quale facci atto di genuflessione sopra un sasso del fiume, che sia naturale, con devotione, et non violento, come quello che fa di presente.

[*cancellato*: Nella Capella del Battesimo di Nostro Signore la statua del Salvatore sta in atto che naturalmente pare non si possa se non con violenza fare, et però li fabriceri preso il consiglio di perito, ci refferiscano, se in tal atto si può tollerare]

La detta capella s'aggrandisca un poco più sicome fu nelle passate visite ordinato, acciò il cancello si possa alquanto più longi dalle statue ritirare per meglio poterle vedere.

[*cancellato*: Nel pavimento se vi finga con pittura il fiume Giordano]

f. 130r

Dove è il misterio quando Nostro Signore fu tentato nel deserto se vi aggiongia qualche arbore di più, et di maggior grossezza, et altezza di quelli, che hora vi sono, essendoci troppi animali et poco bosco.

Nella capella della Samaritana la faccia di detta statua s'acconci che sia più bella et più deco- ra essendo di presente senza decoro et senza bellezza, et la cattera del pozzo si ruffacia che hab- bia più del vero, come altre volte fu ordinato.

Si provegga subito all'humidità che le figure di detta capella pattiscono dalla parte verso tra- montana.

Dove il figlio morto della Vidua di Naim è portato alla sepoltura, si racconci il vestito della statua d'esso figlio secondo l'uso antico, la faccia di Nostro Signore si faccia manco rossa et acce- sa, et più decante, et le capillature delle statue del Salvatore Nostro si rimettino che siano più accomodate come nelle passate visite fu ordinato, dovendo essere di colore biondo scuro, et bona parte di quelle che ci sono tirano al canuto.

Nella capella di Lazzaro resuscitato se vi aggiongia maggior numero di statue, che stiano atten- te per tanto miracolo mostrando in volto et nelli gesti meraviglia, et stupore come pure nelle visite passate è stato ordinato.

f. 130v

Dentro alla capella dove sta posto il mistero di Nostro Signore quando entrò in Gerusalem il giorno delle Palme se vi metino più statue di putti, et altri, che più efficacemente rapresentino, le voci, festa et alerezza, et tutto l'honore, che gli fu fatto in quel'intrata sicome già in altre visi- te è stato ordinato.

La capella del Cenacolo si ruffacia, et sia di honesta grandezza, con li muri ornati di tapeti lavorati a fiori, et foliami all'usantia antica.

Nella mensa vi sia posto l'agnello pasquale, et si finga cotto a rosto et si potria pingere il vase dove farsi arosto detto agnello in forma otto angulare, convenientemente grande, di colore di smaraldo ad imitatione di quello che alcuni tengono che fosse quello nel quale mangiò l'agnello nell'Ultima Cena Nostro Signore.

Li fruti diversi che sono sopra detta tavola fuori di quello, che comporta la staggione si devono levare, et a suo luogo aggiongervi il pane azzimo, et altre cose convenienti alla Cena.

La capella nella quale si rapresenta l'oratione di Nostro Signore nell'orto havendo più simili- tudine di speloncha, che d'orto perciò si ruffacia più grande con il celo, o sia volta di detta capel- la fatto a modo d'aria fingendo una notte, et la capella rapresenti uno orto, et si potrà con questa

f. 131r

congiongere il misterio quando Nostro Signore risveglia gl'Apostoli, che stanno dormendo, et così meglio, et con maggior conformità dell'istoria s'esprimeranno questi duoi misterii.

La capella dove sta posta la captura di Nostro Signore ruffata di novo si dipinga conforme all'ordine già prescritto, et dato da Monsignor Vescovo Don Carlo nostro antecessore.

[*cancellato*: Si chiuda con crate di legno, et invetriata la capelletta dove sopra uno altare vi sono poste due statue una della B.V. et l'altra di Santo Giovanni dove si rapresenta il misterio quando Santo Giovanni annontia alla Vergine la presa di Nostro Signore nel orto, et alla mano di Santo Giovanni si rimetta il dito che vi manca.

L'inscriptione fatta a detta capelletta con la quale si dimostra il sudetto mistero differente da quello che è si levi subito]

S'attenda a perficere quanto prima di pittura la capella che si fa per mettervi il mistero quan- do Nostro Signore fu la prima volta condotto inanzi à Pilato, et il pittore ruffacia il suspensio di

Giuda in luogo che sia di maggior veduta al popolo, et la figura di Giuda sia maggiore di quel- lo che hora è.

Si finiscano le statue, et il tutto s'essequisca secondo l'ordine che fu dato da Monsignor Vescovo nostro antecessore Don Carlo.

Si faccia quanto prima il vestibulo a questa capella.

f. 131v

Alla capella della flagellatione, fatta tutta di novo se vi facciano le pitture quanto prima, nel modo, et forma che con ordine di Monsignor Vescovo nostro antecessore fu prescritto.

La scala, che s'assende nel Palazzo di Pilato per andare alla capella dell'Ecce Homo, che deve rapresentare la scala santa si ruffacia quanto prima di vivo, non convenendo, che sia di legno, come hora si ritrova.

Si forniscano quanto prima di statue, et pittura la capella nella quale sarà Pilato, che si laverà le mani, et s'avverta, che et le statue, et la pittura, et il mistero si rapresenti giusto secondo l'or- dine, che già fu dato alli fabriceri da Monsignor Vescovo nostro antecessore.

Nella capella dove Pilato dà la sententia contro Nostro Signore la tavola posta avanti Pilato si copra d'uno tapete più honorevole, et sopra essa si rimetta un altro calamaro magnifico, et che habbia del regio.

Si levi la carta strazza posta in mano alla statua, che mostra legere la sententia, et in suo luo- gho si ponga qualche altra cosa che rapresenti il processo con la sententia.

Si provegga subito all'humidità, che patisce questa capella, acciò le pitture non si guastino, come si è veduto che cominciano fare.

f. 132r

La capella nella quale vi è Nostro Signore posto nel linteo depresso dalla croce è troppo piccio- la, et però si ruffacia di maggior grandezza, et le statue, che hora sono in detta capella, et gros- samente lavorate di legno parimente si ruffacciano aggiongendovene maggior numero secondo l'ordine, che da noi gli sarà dato.

Fratanto che si potrà ruffare detta capella s'aggiongano in questa una croce acciò meglio, et più compitamente si dimostra il mistero, et dove sarà posta la croce se vi finga la summità di monte.

Alla statua di Nostro Signore posta nel sepolcro se vi rinovi la capillatura, et barba di color biondo, essendo quelle che hora ha troppo negre, rozze et longhe.

Nella capella dove è il mistero quando Nostro Signore apparve alla Madalena si rinovi la capillatura et barba alla statua di Nostro Signore di color biondo scuro essendo che quelle, che ha di presente tirino al canuto et questo si faccia per modo di provisione poichè questo mistero si deve trasportare altrove, per fare qui il mistero della missione del Spirito Santo.

f. 132v

Per la capella, o sia chiesa dove sta posto il mistero dell'Assumptione della B. Vergine, nella quale si celebra.

Il tetto della capella maggiore s'alzi un poco dalla parte verso tramontana acciò si dia mag- gior lume alla finestra, che resta da questa parte et la capella riesca più chiara.

Le statue delli Santi Apostoli poste intorno all'altare di questa capella grossamente lavorate si ruffacciano in miglior forma.

Per la celebratione della Santa Messa si provegga delle cose infrascritte videlicet

Due borse di seta verda per li corporali

Dodici corporali di tela sottile, et decante

Vintiquattro purificatori di sufficiente grandezza

Quattro camici di tela sottile, et decente con suoi cordoni

Uno padiglione di seta verde per il santuario.

Le pianete vecchie, che non sono fatte alla forma, o non sono di colore secondo il rito ecclesiastico si disfacciano, et se ne facciano cossini, o altra cosa per uso di detta capella.

Il Reverendo Padre Guardiano insieme con li fabricieri rificiano l'inventario della sacra suppletile, voti d'argento, gioie, anelli, collane et ogni altra cosa spettante alla sacristia di questo Sacro Monte, et ce ne mandino copia autentica, et questo si ricognosca ogni anno.

La sacra imagine della Beatissima Vergine che mostra essere morta non si mostri mai a nesuno, se non conforme all'ordine già dato da Monsignor Vescovo nostro antecessore, cioè con l'assistenza almeno d'uno delli frati vestiti di cotta, cantando prima una antifona della Madona con il versetto, et oratione, et con li lumi accesi sopra l'altare.

Li fabricieri con il Reverendo Guardiano faciano inventario legale di tutti li

f. 133r

beni stabili, et ragioni di questo Sacro Monte, et ne mandino copia autentica nelli atti della visita.

Nelle stanze dove habbita il custode della cassa delle limosine di detta fabrica, s'accomodi uno archivio nel quale si ripongano tutte le scritture appartenente a detto Sacro Monte et se dal Reverendo Padre Guardiano et fabricieri non fosse giudicato loco ben sicuro, ci proponghino altro loco ben sicuro per poterne dare l'ordine opportuno.

[*cancellato*: Nell'avenire non si dia principio a fare nove capelle, né fare altre fabriche se prima non saranno finite le cominciate, et emendati li mancamenti ritrovati nelle già fatte conforme alli sudetti ordini, nemeno s'inoverà cosalcuna intorno alle capelle, imagini, et altre cose senza nostra speciale licenza in scritto sotto pena della scomunica da incorrersi ipso facto, come si contiene nelle lettere Apostoliche di N.S. Sisto Quinto]

Et perché nella visita fatta di questo Sacro Monte si è trovato che in loco di perficere li misteri del Salvatore Nostro, et essequire gl'ordini delle visite antecedenti, si sono comminciate altre fabriche non necessarie et di molta spesa, si ordina et proibisce espressamente che si sospenda nell'avenire ogn'altra fabrica, ancorche comminciata, né se ne cominci alcun'altra nova sin che non saranno compitamente essequiti tutti gl'ordini sudetti sotto pena della scomunica da incorrersi ipso facto da quelli che contraverranno, conforme alle lettere Apostoliche della Santa Memoria di Papa Sisto Quinto.

Dovendosi fabricare qualche capella nova non si dia principio a cosa alcuna se prima non sarà mandato a noi o al nostro successore pro tempore il disegno della capella, et pitture con il modello delle statue, quale da noi ò nostri successori sia puoi approvato.

Il custode, che ha cura delle capelle sia diligente in tenere le capelle, et statue, ben nette dalla polvere, et ogni altra imonditia, et il Padre che sta sopra il Monte habia cura, che s'essequisca.

Essendosi ritrovato nell'atto della visita, che il salario del'organista che sona l'organo sopra il Monte si paga con le limosine, che

f. 133v

sono datte per celebrare Messe, cosa che è contra la mente di chi dà tali limosine per ciò sotto pena grave a noi arbitraria proibiamo il farlo più nell'avenire.

Li fabricieri faciano stampare subito una quantità delli duoi infrascritti Decreti, et di essi ne faciano affigere due copie, cioè una lattina, et l'altra di lingua italiana alla porta del Sacro Monte dalla parte di dentro, et l'istesso si faccia a tutte le capelle.

Decretum Illustrissimi et Reverendissimi Domini Domini Ferdinandi Sanctae Romanae Ecclesiae Presbiteri Cardinalis Sancti Eusebii Episcopi Novariensis, die 14 Septembris 1617 cautum est.

Ne quis audeat inscribere, vel aliter corumpere parietes, imagines, cancellos, ianuas aliamve partem capellarum huius Sacri Montis, poena interdicti ab ecclesia proposita contrafacienti, quam ipso facto incurrat, et poena etiam aureorum quatuor quorum duo fabricae Montis, duo accusatori tribuantur.

Per ordine di Monsignor Illustrissimo et Reverendissimo il Signor Cardinale di Santo Eusebio Vescovo di Novara

Niuno ardisca scrivere sopra muri, imagini, cancelli, porte, vetriate, colonne o altro delle capelle di questo Sacro Monte, né altramente guastare sotto la pena dell'interdetto della chiesa da incorrersi ipso facto sanz'altro et di quattro scudi da applicarsi la metà alla fabrica, et l'altra metà allo cusatore, et altre più gravi pene ad arbitrio secondo le circostanze et qualità del fatto.

f. 134r

[*cancellato*: Avvertino nell'avenire li Reverendi Padri di questo Convento di Santo Francesco a non esponere più le indulgenze, che sono concesse alle chiese loro come unite alla loro religione, alla chiesa osia capella della B.V. delle Gratie del Sacro Monte, come si vide il giorno della festa di Santo Francesco mentre facevamo la visita di detto Monte poiché non essendo questa chiesa della religione, ma solo raccomandata al Guardiano per autorità del Papa non gode di tale indulgenze, et però restano i fedeli inganati et però il Reverendo Guardiano habbia cura, che più non si cometta questo errore]

1617 die 16 mensis Decembris in loco Varalli, et in domo solitae habitationis Multi Reverendi Domini Presbiteri Philipperii Curati, et Vicarii Foranei, et coram admodum N. D. Io. Iacobo Ferrario Sacrae Theologiae Doctore, ac Canonico et Theologo Gandiani, et Visitatore praesentibus testibus prefato domino Vicario et Io. Baptista Borrone clerico Vasciagli intimata fuere suprascripta decreta ac eorum dimissa copia per me notarium infrascriptum dominis Rafaeli Iordano ac Antonio Facellae fabriceris actualibus Sacri Montis Varalli, ac Petro Francisco Baldo thesaurario presenti qui ea reverenter acceptavit, et observare promisit.

[*cancellato*: Insuper factum fuit preceptum quatenus termino dierum quindecim proximorum futurorum debeat intimasse suprascripta decreta omnibus in eis interesse habentibus et de eorum intimatione authenticam fidem in actis visitationis exhibere termino unius mensis proximi futuri sub poena arbitraria Illustrissimi Domini Domini Cardinalis et

f. 134v

et pro fide me subscripsi]

Ego Ioannes Cattarellus notarius publicus Curiae Varalli praemissis omnibus interfui et de eis rogatus pro fide subscripsi.

[Trascrizione di Sara Bruno]

Dal vescovo Carlo Bascapè al cardinale Ferdinando Taverna: come cambia il Sacro Monte

Elena De Filippis

La visita pastorale al Sacro Monte di Varallo del cardinale Ferdinando Taverna, avvenuta nel settembre del 1617, segue di ventiquattro anni la prima visita del vescovo Carlo Bascapè. L'attenzione del presule si concentra sul confronto fra gli ordini impartiti dal suo predecessore e quanto egli constata nella verifica puntuale dei luoghi. Tante disposizioni sono state disattese, e Taverna le conferma una per una con meticolosa puntualità con riferimento esplicito agli "ordinum Reverendissimi Caroli Episcopi".¹ Molti lavori invece sono stati eseguiti sotto l'infaticabile guida del vescovo barnabita,² ma tanto resta ancora da realizzare tra opere solo avviate e altre non del tutto concluse; emergono qua e là anche i primi lavori di manutenzione che si rendono necessari per ben conservare quanto si è costruito.

Ci aiutano a delineare la fisionomia del Sacro Monte in questi anni, fondamentali per il suo assetto definitivo, alcuni importanti documenti, redatti tra il 1613 e il 1614, che evidenziano la volontà di riorganizzare il cantiere e la sua gestione amministrativa, guidata dalla necessità di fare ordine fra le numerose disposizioni vescovili, di registrare quanto era da compiere e, con pragmaticità, di suggerire talora in alternativa agli ordini di visita, soluzioni di compromesso, più economiche e realizzabili. Questi documenti ruotano intorno alla figura di Gerolamo (Geronimo) d'Adda, eletto fabbricere del Sacro Monte alla fine del 1613, figlio di Giacomo d'Adda, il committente del Libro dei Misteri, il grandioso progetto di riorganizzazione del complesso affidato all'architetto perugino Galeazzo Alessi, nonché finanziatore delle opere a esso collegate, fratello di Giovanni Antonio, coinvolto anch'egli nella gestione del Monte e di cui ci resta un'importante lettera sull'iconografia della cappella di Adamo ed Eva.³ Gerolamo appare come il vero protagonista di questo periodo, colui che, nell'arco di un anno circa, prende in mano le sorti della fabbrica, verifica i disposti vescovili, propone, rielabora e indica al vescovo o al vicario soluzioni pragmatiche ed economiche, dando un sostanziale impulso a quanto era rimasto ancora irrealizzato.

Il primo documento è la nota di Gerolamo del 23 dicembre 1613 indirizzata al vescovo Bascapè,⁴ quindi l'inventario delle carte dell'archivio della fabbrica (*Libro et inventario del Sacro Monte cominciato d'ordine del m. Ill. sig. Hieronimo d'Adda*),⁵ la minuta dal titolo *Capi d'avvertire nelli decreti del Vescovo, durante il mio officio* che contiene le notazioni riassuntive degli ordini vescovili stese alla fine del 1613 da Gerolamo stesso⁶ e uno schizzo della parte alta del Monte con una legenda dalla medesima calligrafia, recentemente ascritto da Pier Giorgio Longo allo stesso fabbricere e da lui datato fra fine 1613 e 1614.⁷

La Fabbrica attraversava un momento non facile. Lunghi conflitti contrapponevano i frati e la comunità.⁸ Critica era anche la gestione economica dopo gli impegnativi lavori svoltisi sotto la regia del predecessore del Taverna. Ce ne fornisce una prova diretta la supplica in cui i fabbricieri, Giuseppe Morondi e Raffaele Giordani, accusano la grave situazione finanziaria del cantiere, i debiti acquisiti «verso infinite persone per sue opere in essa fatte eccedenti la soma di lire quattromille», causati dalla difficoltà di raccogliere fondi «per essere cessate le solite limosine per la guerra con Savoia», e chiedono al cardinale (che vi acconsente il 19 ottobre 1617) di potervi porre rimedio ricorrendo, come era già avvenuto in passato in analoghi frangenti, alle bussole delle elemosine destinate alle messe, di appannaggio dei frati.⁹

Il disegno complessivo

La visita del cardinal Taverna, oltre a rivelarci il suo personale approccio alla gestione dell'itinerario sacro, è un documento di estremo interesse per registrare con esattezza, a tre anni dalla morte di Bascapè, cosa effettivamente fosse stato realizzato del suo esteso progetto di riordino.¹⁰

Il vescovo barnabita aveva sostanzialmente rispettato, per quel che attiene alla successione narrativa dei misteri, la fisionomia della prima parte del Monte come essa appariva dopo l'ampliamento successivo al progetto alessiano.¹¹ Si era limitato a prescrivere la realizzazione delle cappelle del Primo sogno di Giuseppe¹² tra la Visitazione e l'Arrivo dei Magi, quindi avrebbe voluto, al posto della Circoncisione, il nuovo mistero dell'Annuncio degli angeli ai pastori, di seguito un nuovo sacello con la Circoncisione e un altro con la Purificazione.¹³ Tra la cappella della Strage degli innocenti e quella del Battesimo avrebbe poi aggiunto il mistero della Disputa con i dottori e, dopo la Tentazione di Cristo nel deserto, le Nozze di Cana.¹⁴ Ben più sostanziale era stato invece il suo intervento nel percorso narrativo successivo, dall'Ingresso di Gerusalemme in avanti: sino alla cappella della Crocifissione nulla era rimasto invariato tra cappelle costruite ex novo o rinnovate e misteri spostati. L'Ultima Cena era migrata perché fuori percorso, era stato previsto un nuovo sacello con la Lavanda dei piedi, si era parzialmente rinnovata la cappella di Cristo nell'orto e aggiunto il vicino mistero dei Discepoli dormienti,¹⁵ spostata la Cattura, prevista l'edificazione dei misteri del giudizio di Cristo davanti ad Anna, davanti a Caifa e davanti a Erode e iniziata e condotta quasi a termine la costruzione del Palazzo di Pilato¹⁶ con le due tappe del giudizio di Cristo davanti al governatore romano, la Flagellazione, l'Incoronazione di spine, l'Ecce homo, Pilato che si lava le mani e la Sentenza di Pilato. Realizzato ex novo è anche il mistero della Salita al Calvario.¹⁷

È questa seconda zona quella in cui si registrano i più profondi mutamenti, prescritti, ma anche in massima parte effettivamente realizzati. Puntuali indirizzi sono forniti anche per la parte successiva, tesi a preservare alcuni dei più antichi sacelli del primo Sacro Monte aggiungendovene però diversi altri. Lavori questi che in massima parte non verranno più eseguiti. Prima e dopo la Crocifissione era stato stabilito dal vescovo di edificare l'Affissione alla Croce e la Deposizione,¹⁸ quindi si sarebbe incontrato il Sepolcro (mantenuto nella sua *facies* originaria, ad imitazione di quello di Gerusalemme), l'antica cappella di san Francesco con la sua decorazione gaudenziana,¹⁹ la Resurrezione e la cappella delle Donne che vanno al Sepolcro per ungere il corpo di Cristo, l'Apparizione di Cristo alla Maddalena (preesistente, ma da rinnovarsi), l'Apparizione di Cristo ai discepoli ad Emmaus,²⁰ quella dove Cristo entrò dai discepoli a porte chiuse, l'Apparizione ai

discepoli sul mare di Tiberiade, l'Ascensione, l'antica cappella in cui l'Angelo avvisa Maria della morte di Cristo²¹ e la discesa dello Spirito Santo.²² Tappa finale è la chiesa vecchia del Monte con l'antica statua lignea sospesa della Madonna Assunta, circondata dai discepoli e, sull'altare l'immagine della Madonna morta; ad essa si aggiunge poi la nuova chiesa dell'Assunta che non sembra edificata per volontà del vescovo. A ben guardare sono poche le invenzioni originali, nella successione narrativa, rispetto ai misteri elencati nel Libro dei Misteri e alla riprogettazione dei tre lustri successivi (emendate alcune invenzioni alessiane come la piscina probatica o il tempio di Salomone, il limbo, il purgatorio e l'inferno). Il tema più originale, peraltro in parte anticipato nell'*Ordine delli misteri*, documento degli anni settanta del Cinquecento, è la successione delle tappe del Palazzo di Pilato.²³ Ma pur nella continuità dei momenti narrativi, sostanzialmente rinnovate sono invece le ubicazioni dei misteri sul Monte per garantire un'univoca lettura della trama del racconto, conforme alla storia sacra.

Questo disegno porta avanti in ventun anni in modo sistematico il riordino già auspicato da Carlo Borromeo e poi dal vescovo Speciano nel 1585,²⁴ con coerenza e decisione, salvando, ove possibile, anche la *facies* antica del Monte nella sua imitazione gerosolimitana. Grande cura, nel programma di rinnovamento, era stata messa da Bascapè nel disegno delle strade che portano da una cappella all'altra, perché fossero agevoli e guidassero il pellegrino senza incertezze e nel prefigurare sul terreno l'intero progetto con croci e tabelle ad indicare cosa sarebbe stato costruito, per aiutare la chiarezza narrativa, nel garantire, grazie ad una razionale organizzazione degli spazi, la tranquillità e il raccoglimento durante la visita (consentita ad esempio da vestiboli della giusta dimensione ad evitare l'eccessivo concorso di gente e la conseguente confusione), nel favorire una buona leggibilità delle scene posizionando correttamente le grate e favorendone l'illuminazione naturale.²⁵ Impegno e chiarezza di vedute guidano il vescovo nelle indicazioni relative al contenuto delle scene da raffigurare, in conformità con la storia sacra, salvaguardando il decoro e la convenienza necessari. I misteri devono essere riconoscibili, naturali e non artificiosi.²⁶ Infine si preoccupa di preservare quanto è stato già realizzato: particolare attenzione e misure protettive meritano le opere di Gaudenzio, care al presule.²⁷

Taverna mostra di seguire con estrema puntualità la falsariga tracciata dal suo predecessore. Si ha l'impressione che la visita sia condotta dopo un accurato studio degli ordini precedenti, non solo di Bascapè, ma anche di Speciano, consultati durante il percorso e richiamati di continuo.

Per quel che attiene allo sviluppo narrativo dei misteri l'ordinamento seguito aderisce quasi del tutto alle antecedenti disposizioni tranne poche manifestazioni di pensiero autonomo che si concentrano forse non casualmente sulla prima parte del percorso, dove meno efficaci erano state le indicazioni dei predecessori, visto il grande impegno investito da Bascapè sulla parte alta dell'itinerario sacro. La cappella dell'Arrivo dei Magi gli pare posizionata in modo da interrompere la corretta narrazione della storia sacra così da indurlo a prescrivere lo spostamento. Guidata da un sostanziale pragmatismo è invece la decisione di trasformare, con l'aggiunta di due pastori e di un coro di angeli, la cappella della Nascita di Gesù nell'Annuncio degli angeli ai pastori, lasciando il mistero della Circoncisione al suo posto invece di spostarlo, come era stato prescritto, in una nuova cappella per ospitarvi la scena dei pastori.²⁸ Non sembra, invece, cogliere l'incongruente presenza dopo il Sepolcro e la cappella di san Francesco, di una croce ad indicare il posto ove avrebbe dovuto essere costruita la cappella del Limbo, retaggio dell'antico pro-



getto del Libro dei Misteri.²⁹ Nella zona alta del Monte sollecita il completamento dei misteri avviati; ove mancano le croci ad indicare le nuove cappelle da farsi, come nel caso della Deposizione, raccomanda di provvedere a collocarle.³⁰

Il criterio della verosimiglianza e conformità alla storia sacra si conferma come criterio guida della narrazione in alcune puntuali correzioni, in parte ripresa di ordini precedenti, in parte frutto di riflessioni sue personali. Così condivide la raccomandazione del predecessore di decorare la cappella della Visitazione conferendole l'aspetto di una casa, poiché il fatto evangelico si era svolto nell'abitazione di Zaccaria, analoga la prescrizione per il Primo sogno di Giuseppe e per il Cenacolo.³¹ Nella Circoncisione ricorda l'ordine del vescovo Speciano del 1585 che il coltello apparisse di pietra e non di ferro in coerenza con la tradizione ebraica.³² Nella cappella dell'Ultima cena, superando in zelo il reverendissimo monsignor Carlo, nota l'incongruente presenza di frutti fuori stagione e chiede che vengano cambiati e che sulla mensa sia presente l'agnello pasquale che «si finga cotto a rosto» e il pane azzimo.³³ Concorda con lui, invece, sulla necessità che il figlio della vedova di Naim vesta con abiti antichi, conformemente alla storia.³⁴ Vorrebbe, se possibile, raffigurato sul suolo della cappella della Salita al Calvario il torrente Cedron.³⁵ Nel mistero della Fuga in Egitto, poi, per conformità alle Scritture, il suolo dovrà simulare il deserto.³⁶

Riprendendo gli ordini del barnabita suggerisce espedienti per una miglior visione della scena, spostando le grate, come nella cappella del Battesimo e in quella della Strage degli Innocenti, o alzando la finestra nel Primo sogno di Giuseppe.³⁷

Se Bascapè riteneva indispensabile la presenza di atri coperti accostati alle cappelle sia per ragioni di funzionalità che per favorire il raccoglimento e la preghiera, Taverna non è da meno; nella maggioranza dei casi per la tenace volontà del vescovo si è già provveduto, non così per le recenti cappelle del Primo sogno di Giuseppe e ove Cristo è condotto la prima volta davanti a Pilato, per cui sovviene tempestivo il promemoria del cardinale.³⁸ L'esigenza di evitare di disturbare i pellegrini in raccoglimento lo induce a raccomandare che il vestibolo della cappella con il mistero di san Giuseppe che va a Betlemme per il censimento della popolazione «non riesca sopra la strada acciò quelli, che saranno a questa capella per orare, non siano impediti da chi passerà avanti, et indietro».³⁹

Numerose sono le notazioni sulla necessità di rendere più decenti alcune figure, generalmente femminili; si tratta di ordini ribaditi come nel caso del Secondo sogno di Giuseppe dove andrà coperta la statua dell'angelo e dotata di un volto più decoroso, o nella Fuga in Egitto dove vanno aggiunti dei «vestimenti» per coprirne i piedi nudi.

Oltre alla decenza va garantito il decoro delle raffigurazioni: la faccia della Samaritana «s'acconci che sia più bella e più decora», come richiede il racconto, così il volto di Cristo nella cappella della vedova di Naim. Oggetto di menzione sono spesso i capelli, annoso problema per le statue del Sacro Monte, talora le

chiome sono impoverite e rade, talora sporche e ingrigite dalla polvere.⁴⁰ Non è all'altezza della scena il tappeto sul tavolo della Condanna, deve essere «più onorevole» come richiede la situazione illustrata, con un calamaio «magnifico, et che habbia del regio».⁴¹

In alcune occasioni il cardinale critica i colori dell'abbigliamento dei personaggi, che non corrisponde all'iconografia tradizionale, come nel caso della Vergine del Secondo sogno di Giuseppe, vestita di rosso invece che di bianco e azzurro.⁴²

Alcune correzioni sono suggerite per maggior chiarezza narrativa, come l'aggiunta di un tavolino alla Circoncisione «coperto di tovaglia bianca che possa servire per posamento del bambino nell'atto della Circoncisione»,⁴³ o la modifica alla Madonna della Natività la cui testa vuole che «s'accomodi che risguardi il bambino nel presepio, et non la capella delli Re come hora fa» non cogliendo più la coerenza narrativa originaria, peraltro del tutto incongrua nella nuova trasformazione iconografica dell'Annunzio degli angeli ai pastori.⁴⁴ O ancora la croce da aggiungere alla scena dove Cristo è deposto nel lenzuolo «acciò meglio, et più compitamente si dimostra il mistero, et dove sarà posta la croce se vi finga la summità di monte».⁴⁵

Anche la richiesta di arricchire la narrazione con altri personaggi per esprimere meglio il concitato tumulto della folla e i sentimenti che la animano non è nuova, anzi è ripresa puntualmente dal predecessore sia per la cappella della resurrezione di Lazzaro, dove peraltro si era già dato seguito alle richieste vescovili, anche se Taverna non se ne accorge, che per quella dell'Ingresso in Gerusalemme.⁴⁶ Segue la falsariga delle precedenti prescrizioni anche l'esigenza manifestata di maggior naturalezza narrativa nei particolari descrittivi (la catena del pozzo della Samaritana o i denti dei lupi della Tentazione) e nella resa dei volti: eccessivamente «rossa e accesa» è giudicata la faccia del Salvatore nel Miracolo del figlio della vedova.⁴⁷ I visi troppo splendidi (probabilmente anche a causa della cera che ne proteggeva la superficie) devono essere ricondotti a parvenze più naturali.⁴⁸

Il ricorrente ribadire gli ordini di Bascapè da parte del cardinale, soprattutto in materia di correzioni in misteri già realizzati, dà la percezione di quanto restava ancora da fare e lascia intendere come il vescovo stesso e la fabbrica avessero preferito portare avanti nuovi cantieri prima che intervenire limitatamente su misteri già compiuti.

È difficile farsi un'idea del gusto artistico di Taverna, che non traspare in apprezzamenti slegati dai criteri di conformità e convenienza, fatta salva la notazione, un po' di prammatica dopo le note del barnabita, sulla cappella del Monte Calvario «elegantemente ornata» con statue e pitture del maestro Gaudenzio. Egli sposterebbe peraltro il gruppo dei Magi, con apparente indifferenza per la qualità della pittura.⁴⁹ Certo prende le distanze, con assidua continuità, dalla prima scultura lignea del Sacro Monte che giudica generalmente rozza: «ruditer factae» e da cambiare sono le statue degli apostoli dell'Assunzione, grossolanamente lavorate e da rifarsi in un vano opportunamente ingrandito sono quelle della Pietra dell'Unzione, secondo l'ordine che egli darà.⁵⁰

Le indicazioni generali apposte alla fine degli ordini mirano a razionalizzare l'andamento del cantiere, così il divieto di iniziare nuove cappelle se non saranno concluse quelle iniziate e «emendati li mancamenti ritrovati nelle già fatte» sotto pena di scomunica. L'edificazione di una nuova cappella dovrà essere preceduta dall'invio al vescovo del «disegno della capella, et pitture con il modello delle statue». Dovrà essere redatto un inventario di tutti i beni stabili della fabbrica.⁵¹ Il custode dovrà tenere le cappelle e le statue ben pulite sotto la sorveglianza del padre guardiano.⁵² Ritorna infine il divieto di deturpare le pareti, le immagini, i cancelli le porte e le altre parti delle cappelle.⁵³

Lo stato della fabbrica

Nell'esaminare i misteri uno per uno il cardinale verifica innanzitutto l'avvenuta esecuzione di quanto disposto nelle visite precedenti. Davanti alla prima cappella, dedicata al peccato di Adamo ed Eva, ne sottolinea il significato di preambolo all'intera storia dell'incarnazione e passione di Cristo, dimostrando di essere a conoscenza del complesso dibattito sulla sua iconografia. Completa di sculture e pitture, essa gli appare conforme alle disposizioni del suo predecessore.⁵⁴

Questo edificio, costruito da Galeazzo Alessi nell'ambito del progetto di riorganizzazione del Sacro Monte voluto da Giacomo d'Adda, venne decorato a spese della famiglia d'Adda a seguito della volontà testamentaria di Giacomo ed ebbe un iter decorativo complesso, che contemplava, già nel 1573, la presenza delle sculture, e il susseguirsi di diversi orientamenti nella scelta iconografica.⁵⁵ Interviene rivedendo le scelte precedenti anche Bascapè che nel settembre 1593 non trova la scena illustrata corrispondente alla storia sacra, e ritiene debba essere modificata così da conferirle maggior decoro e ornamento.⁵⁶ Manda perciò il 15 dicembre dello stesso anno «il disegno che s'ha da far dipingere nella prima capella di cotesto Sacro Monte chiamata d'Adamo», cioè una nota di ciò che vi andrà dipinto.⁵⁷ Di conseguenza il 4 gennaio 1594 viene stipulato dai fabbricieri il contratto con Domenico Alfano per «depingere, ornare, adorare, stuccare, far statue di terra così di persone, come de animali, et farli quello farà bisogno per la Capella d'Adamo, et Eva posta in detto Sacro monte conforme all'ordine di Mons. R.mo di Novara».⁵⁸ Domenico Alfano dovrà individuare un artista capace e fargli realizzare un dipinto di prova nella cappella secondo l'ordine del vescovo che, se approvato dai fabbricieri e dai periti, avrà come conseguenza la conferma e il prosieguo dei lavori. Dal 28 giugno 1594 al 21 gennaio 1595 Michele Prestinari da Lugano riceve alcuni acconti per la fattura delle statue di Adamo ed Eva,⁵⁹ realizzate e nuovamente rifatte da Giovanni Tabacchetti,⁶⁰ e citate ad esempio di «bontà, qualità et vaghezza» nel contratto che il 27 aprile 1599 lo scultore stipula con la fabbrica per le statue della Salita al Calvario.⁶¹ Ma Bascapè non dovette condividere pienamente tale giudizio se il 7 aprile 1603, negli ordini successivi alla visita del 5 ottobre 1602, giudica ancora «lascive» le due figure e chiede che «si procuri di honestarle et nasconderle in parte con qualche buono artificio»,⁶² ordine che ribadisce ai fabbricieri il 25 giugno 1603, giorno in cui incarica anche l'Alfano di provvedervi personalmente.⁶³

L'11 dicembre 1603 il vescovo aveva approvato gli ordini «per dipingere la capella d'Adamo».⁶⁴ Nelle disposizioni conseguenti alla visita del 27 settembre 1604 chiede che «oltre a ciò che è fatto già per questo per honestà maggiore si metta qualche arbore fra la statua di Eva et il cancello, col quale si venga a nascondere quanto più si può la nudità di essa». Vuole inoltre

che si aggiunga in aria una figura di legno di Dio Padre «con angeli intorno» che castiga i due progenitori ben visibile dalla grata, disposizione rispettata, come conferma la situazione attuale (con Dio Padre sul soffitto e la grata inclinata, singolare, spettacolare e accorta trovata per consentire la visione della zona alta) e l'assenza di richiamo del diario di visita di Taverna.⁶⁵

Intricata è la storia delle statue dei due progenitori, che risultano quindi realizzate in tre versioni, quella già esistente nel 1573 ad opera di un artista proveniente da Milano⁶⁶ quella approntata, probabilmente per volere del Bascapè stesso, da Michele Prestinari⁶⁷ e la redazione finale con le due figure del Tabacchetti concluse entro il 1595⁶⁸ che il vescovo nel 1603 giudica ancora «lascive» ed ordina «si procuri di honestarle».⁶⁹ Non pienamente contento del risultato, negli ordini della visita del 27 settembre 1604 dispone altre modifiche.⁷⁰ Nelle convenzioni stipulate dalla fabbrica il 27 aprile 1599 con Tabacchetti per le sculture della Salita al Calvario, lo scultore si impegna ad inserire nella cappella «in luogo meno apparente le quattro statue d'Adamo et Eva che sono in detto sacro monte» a conferma che esistevano due coppie dei progenitori scartate.⁷¹ Le pitture della cappella, molto rovinata e perciò coperte negli anni ottanta dell'Ottocento dai dipinti di Francesco Burlazzi, risultano eseguite, stando alle guide storiche del Sacro Monte, dopo una parziale realizzazione ad opera dei fratelli Vincenzo e Gerolamo Mangone da Caravaggio, sospesa per la morte di Vincenzo, da Giovanni Battista della Rovere detto il Fiammenghino.⁷²

Nell'Annunciazione, invece, le istruzioni del vescovo sono rimaste lettera morta. Bascapè chiedeva di rifare integralmente le due statue lignee per renderle più eleganti, o in alternativa di rimodellarne gli abiti (che dovevano essere in tela gessata e dipinta) in altra foggia e colore, e di dipingere la cappella secondo le sue disposizioni.⁷³

Taverna trova le due figure non rinnovate, conferma l'ordine di rifarle «in miglior forma» e critica la «tunicella» chiara che veste l'Angelo, difforme rispetto all'abito che gli angeli sono soliti indossare.⁷⁴

Il presule barnabita aveva ancora annotato l'opportunità di arricchire il racconto di sculture e pitture di Dio Padre e dello Spirito Santo collocati in cima alla volta, quindi anche di angeli e di figure di astanti (presumibilmente sulle pareti) secondo il modello decorativo avviato da Gaudenzio.⁷⁵

Il fabbricere Gerolamo d'Adda il 23 dicembre 1613, visti gli impegnativi e prioritari lavori relativi al Palazzo di Pilato e al completamento delle strade, proponeva come compromesso al vescovo di «far pingere solo d.a capella dentro, e fori à quadretti rossi, come vien dipinto la s.ta casa di Loreto per ordinario, la quale in d.a capella viene rappresentata, lasciando ferme tutte le pitture che vi sono, e questo per spender poco per hora».⁷⁶ Questa indicazione trova puntuale conferma nella legenda del disegno attribuito al d'Adda (1613-1614).⁷⁷

Nulla di tutto questo era stato realizzato nel 1617.

Nel mistero della Visitazione Taverna, ribadendo le precedenti prescrizioni, vuole raffigurata la casa di Zaccaria, e «li monti-scive-s'esprimano più al vivo, et si faciano risaltare più parimente con pittura».⁷⁸

Il vescovo barnabita aveva giudicato il volto della Madonna della Visitazione assolutamente non decoroso, ed Elisabetta non anziana come richiedeva il principio di conformità alla storia sacra. Per questa ragione aveva disposto che le teste di entrambe le donne fossero rifatte «in forma più conveniente» aggiungendo anche altre statue e aveva chiesto nel 1594 di raffigurare «un monte, la casa di Zaccaria et Zaccaria stesso con alcun'altre figure».⁷⁹ Il 13 settembre 1611 e il 17 settembre 1611 aveva emanato disposizioni per la cappella e fornito in nove capitoli l'«ordine circa le pitture et statue».⁸⁰

Ai tempi di Taverna le statue erano state rinnovate e ne erano state aggiunte delle altre come chiarisce il fabbriciere Gerolamo d'Adda nella nota del 23 dicembre 1613 precisando esservi ancora «la pittura vecchia, la quale per hora per d.a causa di non spendere, non vorrei rinovare, mà solo compire quel puocho che li manca (*a.m.* che non è cosa di rilievo)». ⁸¹ Anche in questo caso questo orientamento è confermato dalla legenda dello schizzo del d'Adda della parte alta del Monte che riferisce anche dell'intenzione di dipingere «a chiaro e scuro il portico et andamento». ⁸²

Quanto alla cappella del Primo sogno di Giuseppe, allestita in un vano vicino alla Visitazione per volontà del vescovo barnabita, e presumibilmente secondo le sue indicazioni, il cardinale la trova sufficientemente ornata, ma non rispondente al criterio di conformità con le Scritture che vogliono Giuseppe raffigurato all'interno della sua casa. «Non essendo le pitture conformi all'istoria si possano levare, et accomodare la capella in forma di casa», scrive, riecheggiando le disposizioni del suo predecessore. ⁸³ Ha da ridire anche sulle statue. L'abito della Madonna dovrà essere bianco e azzurro invece che rosso e la faccia «si renda più venusta». Chiede che al prospetto si anteponga un vestibolo, che si alzi la finestra da cui si guardano le statue, per migliorarne la visione e vi si ponga davanti un inginocchiatoio. ⁸⁴

Bascapè era tornato più volte, in occasione delle visite del 1593 e 1602, sulla necessità di dedicare un vano alla raffigurazione di questo mistero, assente nella pianificazione alessiana. ⁸⁵ Il 4 agosto 1603 venivano inviati dal vescovo ordini con ingiunzioni di costruire le cappelle del Primo sogno di Giuseppe e dell'Inchiodazione alla croce. ⁸⁶ Il mistero non risultava però ancora realizzato alla fine del 1613, come si evince dalla lettera promemoria e dallo schizzo del d'Adda che ne propone l'ubicazione nelle cappelle sotto la bottega di Gaudenzio dietro la Visitazione. ⁸⁷ Lo sarà poco più tardi, ma al di fuori del controllo diretto del vescovo. Questo spiega forse l'incongruenza dei colori degli abiti rispetto alla tradizione.

Sia nella descrizione della visita che negli ordini troviamo traccia, a questo punto del percorso, della intenzione di edificare un'altra cappella, dedicata al viaggio di Giuseppe e Maria a Betlemme per farsi registrare in occasione del censimento della popolazione disposto dal decreto di Cesare. Taverna segnala la presenza della croce «in loco instruenda est capella» e raccomanda che il suo vestibolo non occupi il percorso che porta alla cappella successiva, affinché chi vi sosterrà per pregare non sia disturbato dal passaggio. ⁸⁸

Più complesso è il pensiero del cardinale sull'Adorazione dei Magi, con alcune riflessioni elaborate tra il momento della visita e l'emissione dei relativi ordini. Inizialmente ritiene che la decorazione pittorica della cappella debba essere completata e che vadano aggiunte due-tre statue di servitori per arricchire la scena e rinnovati i cavalli secondo le disposizioni precedenti. Emanando gli ordini rileva anche come essa occupi un luogo non conforme alla narrazione della storia, che così viene interrotta. Perciò sarà bene «il levarla di qua, riportandola in altro loco, che sia secondo l'ordine dell'istoria». Al suo posto si potrà allocare il mistero del-

l'andata della Vergine e di Giuseppe a Betlemme per il censimento. La trova inoltre povera di statue e, facendo suo il parere di Bascapè, giudica indecenti le figure dei cavalli, a eccezione della testa del cavallo baio. Prescrive infine che si sistemi il pavimento del vestibolo, evidentemente un po' sconnesso. ⁸⁹

Il vescovo barnabita a seguito della visita del 1593 voleva infatti che si rifacessero «in miglior forma» i cavalli, giudicati rozzi, e si rialzasse la grata per migliorare la visuale. ⁹⁰ Nella visita del 1603 chiese, invece, che si dipingesse, secondo le istruzioni che avrebbe fornito, il vestibolo della cappella, cioè quello spazio disadorno, con intonaco grezzo, ricavato all'interno della cappella medesima, separato allora dalle statue e dai dipinti da una paratia, spazio che una volta costituiva l'andito di passaggio per le cappelle successive. ⁹¹

Fu poi Gerolamo d'Adda a consigliare di creare, al suo posto all'esterno, un corridoio meno angusto che portasse direttamente alla Natività, «che per ciò e la capella resterebbe più sana, e le pitture e sculture che sono di Gaudenzio si conserverebbero meglio, haverebbero doppia apparenza e il vestibolo sarebbe più ampio et per d.o vestibolo s'intrarebbe con un uschio nella nattività». ⁹² Il portico fu realizzato nel 1614, nei modi previsti dal d'Adda ⁹³ a seguito di convenzioni stipulate il 2 luglio dello stesso anno con il maestro Battista Viana di Campertogno secondo il progetto di Giovanni d'Enrico «statuario ed architetto». ⁹⁴ La presenza del vestibolo è confermata dal vescovo Volpi il 22 agosto 1628. ⁹⁵

Sono in parte originali le notazioni del cardinale relative al mistero della Nascita di Gesù (oggi comunemente ricordata come Adorazione dei pastori): vuole che la statua della Madonna volga lo sguardo al Bambino e non ai tre Magi, «et sia devota et ben fatta». Ma chiede anche che «sevi aggonchino ancora due statue di pastori et acciò il mistero restasse più compitamente espresso si potrebbe nell'aria fingere con statuette un choro d'angeli con le parole *Gloriam in excelsis Deo et in terra pax hominibus bonae voluntatis*». ⁹⁶ Quest'ultima richiesta, apparentemente anch'essa autonoma rispetto ai decreti del barnabita, ne conserva invece fedele memoria risolvendo in modo pragmatico un problema posto dal predecessore che auspicava l'aggiunta di una nuova tappa narrativa, quella dell'Annuncio degli angeli ai pastori, da collocarsi al posto della scena della Circoncisione che avrebbe di conseguenza dovuto essere spostata. ⁹⁷ Taverna, invece, dispone di trasformare l'antica cappella della Natività arricchendola di figure e adattandola al nuovo tema. ⁹⁸

Bascapè nel 1593 aveva giudicato eccessivamente buia la cappella; le figure gli erano apparse sporche, da pulire, abbellire e rifinire per garantire al mistero il giusto decoro, aveva quindi decretato di tenere tutto l'ambiente netto, rimuovendo le fronde secche, di pulire le statue e provvedere ad illuminare il vano. ⁹⁹

La cappella che oggi chiamiamo della Natività o Presepe, con i tre personaggi della sacra famiglia nella nicchia sopra l'altare con la stella di Betlemme, viene solo descritta, senza alcuna nota di rilievo. ¹⁰⁰

Bascapè si era invece soffermato su di essa rilevando la presenza dell'altare, in cui gli risultava che una volta si celebrasse. Poiché lo riteneva inopportuno dispose che si rimuovessero i fianchi dell'altare e i rami e le fronde, una volta secchi. ¹⁰¹



45

44. Cappella della *Prima presentazione di Cristo a Pilato* (n. 27).
 45. Cappella della *Samaritana al pozzo* (n. 14).
 46. Cappella dell'*Incoronazione di spine* (n. 31).

Il mistero della Circoncisione nella descrizione dell'illustre predecessore relativa alla visita del 1593 risultava troppo angusto e indecoroso, pur essendo dotato di statue del maestro Gaudenzio, e da arricchire di figure,¹⁰² salvo il successivo mutamento di opinione nel 1594 all'atto della stesura degli ordini, quando il vescovo si persuase dell'opportunità, confermata nella visita del 1603, di spostare la scena per motivi di coerenza narrativa.¹⁰³ Gerolamo d'Adda nello schizzo a lui attribuito proponeva che la cappella si accomodasse provvisoriamente, nell'attesa di collocarvi l'Avviso dell'Angelo ai pastori.¹⁰⁴ Del che è puntuale conferma la sua nota del 23 dicembre 1613 in cui prospetta al vescovo «per hora» di limitarsi ad «allargar un puocho il stecato per conservare alcune pitture credo di mano del compagno di Gaudentio».¹⁰⁵

Taverna, che probabilmente effettua la visita del Sacro Monte con gli ordini del predecessore in mano, negli atti si appunta le stesse indicazioni (il mistero è da trasferire e sostituire con quello dell'Annuncio degli angeli ai pastori), salvo ripensarci con pragmatismo quando stende gli ordini. La cappella del Presepe vedrà trasformata la sua dedicazione e la Circoncisione resterà al suo posto. E nei suoi limiti spaziali. Ne andrà migliorata la raffigurazione con l'aggiunta di un «tavolino coperto di tovaglia bianca che possa servire per posamento del bambino nell'atto della Circoncisione», aggiunge infine una piccola correzione iconografica: il coltello in mano a Simeone andrà rifatto perché la lama sembri di pietra e non di ferro secondo la tradizione ebraica.¹⁰⁶ Scompare anche la notazione estetica presente

nella visita, di un'eccessiva brillantezza sul volto di Cristo, che ricorda analoghe riflessioni del Bascapè per un'arte improntata ad una maggior naturalezza.¹⁰⁷

Nessun rilievo sulla tappa successiva, ove nella visita Taverna rileva la presenza di una croce nel luogo dove andrà costruito un sacello dedicato alla purificazione della Madonna.¹⁰⁸

Questo mistero era stato introdotto da Bascapè nel 1593 quando egli pensava a un ampliamento della narrazione sui temi dell'infanzia di Cristo, ribadito negli ordini e nella visita del 1603, in cui prevedeva la costruzione di altre due-tre cappelle nella zona vuota a sinistra dell'attuale cappella della Circoncisione, per ospitarvi la Circoncisione stessa, la Purificazione e anche l'Annuncio degli angeli ai pastori.¹⁰⁹

Nel memoriale di Gerolamo d'Adda del 23 dicembre 1613 e nel suo schizzo della parte alta del Monte il fabbricere indica queste cappelle come cappelle che necessitano ancora di una chiara indicazione del sito, che verrà disegnata dall'ingegnere che verrà all'uopo incaricato.¹¹⁰

Incontra quindi il mistero del Secondo sogno di Giuseppe, ove, riprendendo quasi alla lettera le indicazioni del predecessore, dispone che «la statua dell'angelo, che per la maggior parte si vede nuda, con poca decenza, si copra aggiugnendovi li vestiti dove mancano riformandovi la faccia, che sia più decora»; anche le pitture, interne ed esterne sono da rinnovare secondo le indicazioni del Bascapè.¹¹¹

In quel sacello il vescovo barnabita nella visita del 1593 si era annotato la necessità di una «honestior forma Angeli» e di pitture «intus et foris elegantiores» e più adatte alla scena, orientamento espresso con chiarezza nei relativi ordini.¹¹² Assorbito, probabilmente, da altre urgenze, non era ritornato sull'argomento successivamente né lo aveva fatto Gerolamo d'Adda. Così tutto era rimasto invariato.

Anche nel mistero seguente della Fuga in Egitto Taverna rileva il totale inadempiamento degli ordini passati che ribadisce punto per punto. Si tratta di modifiche volte a garantire la verosimiglianza rispetto alle Scritture, ma anche il decoro e l'«onestà» delle figure e la consuetudine iconografica: si modifichi il suolo della cappella a simulare il deserto, si coprano con «vestimenti» i piedi della Vergine e si vesta l'angelo di bianco.¹¹³

Il vescovo in occasione della visita del 1593 aveva chiesto esattamente le stesse correzioni.¹¹⁴ Lo schizzo del d'Adda (1613-1614) prevede inoltre la realizzazione di un portico antistante la cappella.¹¹⁵

Ancora un suggerimento autonomo e personale di Taverna per garantire decenza e decoro riguarda la raffigurazione della cappella degli Innocenti, dove chiede di coprire con la veste la gamba, nuda fino al ginocchio, di una donna prostrata a terra.¹¹⁶ Sulla falsariga di Bascapè è l'invito ad alzare un po' la grata per migliorare la visione all'interno.¹¹⁷

Il barnabita nel 1593 voleva che la cappella fosse popolata dal maggior numero possibile di figure: andavano aggiunti almeno dodici o più piccoli innocenti morti da sistemare secondo l'ar-

bitrio dell'artefice.¹¹⁸ Il 28 ottobre 1595 il pittore e coordinatore della fabbrica, Domenico Alfano, riceveva dei pagamenti (altri ne aveva riscossi nell'anno precedente) per colorare re Erode, il trono del re, il cimiero e il baldacchino, oltre che trenta innocentini. Michele Prestinari era stato invece pagato per aver plasmato in terracotta i trenta innocentini. In realtà Alfano aveva coinvolto per le figure in terracotta Michele Prestinari, limitandosi a dipingerle.¹¹⁹ Nel 1603 il vescovo, infatti, non ritorna più sull'argomento, limitandosi a chiedere di dipingere il vestibolo della cappella secondo gli ordini che egli fornirà.¹²⁰ Nella lettera di Gerolamo d'Adda del dicembre 1613 il fabbricere si annota la necessità di chiudere «l'uscio di mezzo».¹²¹

Il confronto fra i documenti dimostra l'avvenuta realizzazione di buona parte delle richieste avanzate da monsignor reverendissimo Carlo (come lo chiama negli atti Taverna), a eccezione di quella relativa alla grata.

Sul percorso il cardinale incontra poi una croce nel luogo destinato alla costruzione della cappella della Disputa con i dottori, voluta da Bascapè nel 1593-94 e nel 1603.¹²²

Anche relativamente al Battesimo di Cristo Taverna nota con rammarico che restano totalmente inevasi gli ordini precedenti, da lui puntualmente rinnovati: la statua del Salvatore deve essere raffigurata in atteggiamento più naturale e devoto, genuflessa su di un sasso del fiume, si deve un po' ingrandire il vano e allontanare la grata dalle statue per consentire di vederle meglio. Aggiunge, per maggior realismo descrittivo, di far dipingere sul pavimento il fiume Giordano.¹²³

Bascapè infatti aveva trovato nel corso della sua prima visita indecorosamente suplice e genuflessa la figura del Salvatore, aveva chiesto che la grata fosse arretrata in posizione più lontana dalle immagini, suggerendo, per questa ragione, di ampliare il vano.¹²⁴ Gerolamo d'Adda nel 1613, per limitare la spesa, suggeriva di spostare la grata al posto della porta di ingresso aggiungendo al prospetto un portico, evidentemente mai realizzato.¹²⁵

Nella cappella delle Tentazioni di Cristo, da poco rinnovata da Bascapè, il cardinale inserisce nella visita una notazione di carattere anatomico volta a un maggior naturalismo descrittivo: i denti più lunghi dei lupi posti nella parte anteriore della bocca devono essere spostati nella parte posteriore. Chiede inoltre che si aggiungano altri alberi, «et di maggior grossezza, et altezza di quelli, che hora vi sono, essendoci troppi animali e poco bosco».¹²⁶

Il barnabita nel 1593 aveva trovato ospitati in questa cappella due misteri, Cristo tentato nel deserto e Cristo condotto alla passione. Aveva ritenuto opportuno mantenerli solo la Tentazione, in uno scenario ambientale molto più rigoglioso,¹²⁷ spostando l'altro in un luogo solo suo e «rifacendolo in miglior forma».¹²⁸ Il 19 ottobre 1594 aveva inviato ai fabbricieri la descrizione della scena da illustrare¹²⁹ e aveva chiesto di farne fare il disegno dal pittore ordinario del luogo e di mandarglielo presto da vedere.¹³⁰ Il 27 aprile 1599 venivano stipulate convenzioni tra i fabbricieri e lo scultore Domenico Alfano per dipingere la cappella e le statue degli animali e piante che vi si sarebbero realizzate.¹³¹ Il 3 aprile 1603 il vescovo, nell'opera di razionalizzazione dei percorsi per favorire la chiara leggibilità della storia, chiese di chiudere la porta di uscita della cappella, verso sinistra.¹³² Il 29 novembre 1602 si dispone da parte dei fabbricieri che le statue che un tempo corredevano il mistero di Cristo che porta la croce vengano trasportate, a seguito degli indirizzi vescovili, in casa Valgrana.¹³³

Nella visita del 27 settembre 1604, attento all'esatto punto di vista del fedele Bascapè, aveva chiesto di apportare delle modifiche alle figure di animali poste fra i cancelli e la figura del Salvatore, così da non nasconderla allo sguardo.¹³⁴

Lungo il percorso il cardinale incontra quindi una croce che indica il luogo ove verrà costruita la cappella delle nozze di Cana già prevista nel piano del barnabita.¹³⁵

Davanti alla scena della Samaritana Taverna lamenta che nulla delle prescrizioni passate sia stato eseguito. Le ribadisce: la figura della Samaritana è lasciva e «honestanda», andrà resa più bella e decorosa e la catena del pozzo andrà rifatta perché appaia più naturale.¹³⁶ Nota, inoltre, come le immagini sulla parete a nord siano intaccate dall'umidità e chiede di provvedervi.¹³⁷

Il vescovo suo predecessore aveva giudicato infatti nel 1593 la Samaritana «nimis lasciva, et ideo honestanda» e aveva chiesto che la catena del pozzo fosse più verosimile.¹³⁸

Anche la scena del Figlio della vedova di Naim resuscitato non ha visto eseguiti i disposti vescovili: il ragazzo è da vestire con abiti antichi, conformemente alla storia, il volto di Cristo deve apparire meno arrossato e più pallido, i capelli dei personaggi più adatti e decenti, quelli di Cristo devono essere biondo scuro mentre buona parte di quelli che ci sono «tirano al canuto».¹³⁹

Bascapè nel 1593 aveva notato il ragazzo vestito in abiti moderni e aveva chiesto di vestirlo all'antica e di rendere il volto di Cristo più pallido e decoroso. Aveva poi raccomandato che in questa e altre cappelle si rifacessero i capelli dei personaggi in maniera «più accomodata et conveniente».¹⁴⁰

Segue, sul percorso, la cappella della Trasfigurazione, di cui sono innalzate solo le fondazioni.¹⁴¹

Bascapè nel 1593 e 1594 la dice incompleta e priva di volta e raccomanda di intervenire affinché le pitture poste al suo interno non siano rovinate dal tempo.¹⁴²

Proseguendo il cardinale incontra quindi il luogo ove è posta una croce in corrispondenza della futura cappella che conterrà il mistero dove Cristo dice alla Maddalena: *optimam parte elegit*, sacello non menzionato dal barnabita.¹⁴³

Anche nella cappella della Resurrezione di Lazzaro le precedenti prescrizioni non sono state rispettate: lo ricorda con puntualità il cardinale «se vi aggiunga maggior numero di statue, che stiano attente per tanto miracolo mostrando in volto e nelli gesti meraviglia, et stupore come pure nelle visite passate è stato ordinato».¹⁴⁴

Il vescovo Carlo nella prima sua visita aveva in effetti chiesto di arricchire la scena con figure più numerose che assistono al miracolo e contemplan con stupore. Nel 1603 era ritornato sull'argomento ordinando una modifica del vestibolo e la sua decorazione pittorica da realizzarsi in conformità alle prescrizioni che egli avrebbe fornito.¹⁴⁵ Entrambi gli ordini furono eseguiti con aggiunta di statue da parte di Michele Prestinari, cui seguì, di conseguenza, l'allontanamento della grata dal gruppo plastico e la restrizione del vestibolo.¹⁴⁶

Il cardinale si rammarica nuovamente, di fronte al mistero seguente che nulla era stato eseguito e rinnova la disposizione di aggiungere altre statue alla scena dell'Ingresso di Cristo in Gerusalemme, bambini e altri «che più efficacemente rappresentino, le voci, festa et allegrezza, et tutto l'honore, che gli fu fatto» come richiesto nelle visite precedenti.¹⁴⁷

Il vescovo suo antecessore, attento alla verosimiglianza della scena anche sotto il profilo dell'espressione delle emozioni che animavano i protagonisti dell'evento raffigurato, aveva infatti evidenziato nel 1594 la necessità di aggiungere più figure di bambini e di altri, a rendere più efficacemente la gioia, le acclamazioni e l'onore dimostrati al Signore. Era poi ritornato sull'argomento in modo più dettagliato nel 1603 chiedendo di amplificare ancora la resa dell'accoglienza trionfale fatta a Cristo, con la presenza di rami di palma e di ulivi per terra e di persone che gli stendono davanti tessuti a mo' di tappeti. Oltre ai fanciulli che mostrano gioia, per una lettura ancor più veritiera delle emozioni della folla vuole raffigurati anche i farisei a esprimere sentimenti ostili al Salvatore.¹⁴⁸

Segue il luogo in cui una croce indica che vi verrà costruita la porta aurea, retaggio, conservato da Bascapè, della pianificazione del Libro dei Misteri.¹⁴⁹

Lungo il percorso Taverna incontra ora la cappella dell'Ultima cena, che giudica «nimis angusta», prescrive che venga rifatta «et sia di honesta grandezza, con li muri ornati di tapeti lavorati a fiori, et fogliami all'usanza antica», cioè con la decorazione tipica dell'interno di una casa. Vuole, inoltre, una serie di aggiunte e modifiche ai cibi presenti sulla mensa secondo rigorosi criteri di verosimiglianza storica, superando in questo Bascapè stesso: devono comparire sul tavolo il pane azzimo e l'agnello pasquale cotto arrosto in una pignatta di forma ottagonale «di colore di smeraldo ad imitazione di quello che alcuni tengono che fosse quello nel quale mangiò l'agnello nell'Ultima Cena Nostro Signore». Andranno tolti dalla mensa i frutti incongrui rispetto alla stagione in cui si era svolta la Cena.¹⁵⁰

La scena era stata da poco riallestita e trasferita per volere del vescovo Carlo. Si trovava in origine in un locale ampio sul Monte Sion, vicino alla cappella della discesa dello Spirito Santo e contiguo al convento e perciò da lui ritenuto fuori strada e in posizione non congrua per la corretta narrazione degli avvenimenti perché precedente, nell'itinerario, il mistero dell'ingresso in Gerusalemme.¹⁵¹ Per questa ragione già nel 1593 e poi nel 1594 e nel 1602, nell'ambito del generale riordino della zona alta del Monte e soprattutto dei misteri della passione, benché il locale fosse sufficientemente capace, tanto da poter ospitare celebrazioni liturgiche, egli aveva chiesto di spostarla.¹⁵² L'esecuzione dell'ordine non fu tempestiva, come in tutti casi in cui il vescovo chiese modifiche a situazioni già esistenti. Alla fine del 1613 tutto era ancora da fare. Il compromesso proposto dal fabbricere Gerolamo d'Adda il 23 dicembre, per contemperare l'esecuzione dei disposti bascapiani e una gestione economica e pragmatica del cantiere, aveva portato al suo trasferimento in un vano vuoto, originariamente destinato al mistero della Cattura, con lo spostamento delle statue e della tavola della Cena, lasciandovi, «con ogni puoca altra pittura che si aggiungesse», i dipinti già presenti in quel luogo e completando la decorazione con il quadro portatile esposto nel Cenacolo.¹⁵³

Taverna ha l'impressione di una situazione un po' di ripiego, allestita in un locale angusto che non riproduce l'interno di una casa come si confaceva alla scena raffigurata.



Incontra poi il luogo ove Bascapè aveva disposto venisse costruita la cappella della Lavanda dei piedi.¹⁵⁴

Segue l'Orazione nell'orto, che gli appare anch'essa piccola e più simile a una grotta e perciò da ingrandire, e decorare così da fingere un orto e, sulla volta, il cielo notturno. Questo mistero potrà essere congiunto a quello degli apostoli dormienti.¹⁵⁵

Di nuovo le indicazioni del cardinale si muovono in perfetta sintonia con quelle del suo illustre predecessore.

Il presule barnabita aveva trovato nel 1593 la scena collocata in una grotta e aveva disposto di rifare la cappella inserendola, nella sequela narrativa, subito prima della Cattura.¹⁵⁶ Nel 1602 ribadiva la richiesta e ne confermava la collocazione subito sopra il nuovo Cenacolo.¹⁵⁷ Gli ordini relativi alla visita del 27 settembre 1604 parlano della «cappella nuova, dove è posto il Salvatore che ora nell'orto» e forniscono disposizioni minute per la realizzazione di un ambiente consono alla raffigurazione della scena narrata dal Vangelo: andranno chiuse le due porte laterali esistenti e ne andrà aperta invece una in facciata dotata della sua grata; la cappella dovrà risultare scura (essendo la scena raffigurata avvenuta di notte) preceduta dal solito vestibolo e dotata «di pittura eccellente», corredata della figura di san Carlo inginocchiato, mutuata da un suo ritratto a salvare la memoria delle meditazioni e preghiere del santo davanti a quel mistero.¹⁵⁸ Sono proprio queste indicazioni, oltre al giudizio di Taverna che trova la cappella angusta, a farci pensare che si sia riadattato (modificandone le aperture) per questo mistero un vano preesistente che Galloni riconosce nella vecchia cappella del Pater.¹⁵⁹

È nel 1604 che compare per la prima volta nella successione narrativa l'episodio dei Discepoli dormienti.¹⁶⁰ Il 2 febbraio 1606 Bascapè scrive ai fabbricieri che invierà quanto prima la descrizione su cosa raffigurare in quest'ultima cappella che ha già ordinato di costruire.¹⁶¹ Il suo pensiero si va man mano perfezionando e nella lettera del 16 aprile 1606 immagina due vani contigui, quasi come una scenografia teatrale con due interni di stanza separati da un muro unico che li faccia apparire – dice – quasi un solo ambiente «et se vi si potesse mostrare ancora uno andito dall'una all'altra, sarebbe meglio». A questa data le tre statue sono già plasmate da Giovanni d'Enrico, ma poiché il vescovo ritiene opportuno che si decori l'ambiente prima di collocarvele, nel contempo dispone di farle cuocere e «farne il giuditio», cioè la stima del valore da pagare allo statuario.¹⁶² Il 6 luglio 1608 viene stipulata la convenzione tra i fabbricieri e Melchiorre d'Enrico di Enrico per la pittura dei Discepoli dormienti.¹⁶³ Il 7 dicembre 1612 Melchiorre d'Enrico di Giovanni è pagato per le pitture e per la colorazione delle statue stimate da Morazzone.¹⁶⁴

Anche Taverna chiede che per conformità alla storia sacra la cappella sia unita all'Orazione nell'orto.¹⁶⁵

Il cardinale incontra poi sul suo percorso la Cattura di Cristo, «riffatta di novo» ove sono state ricollocate le sculture antiche con altre nuove per esprimere meglio il mistero, mentre manca ancora la pittura che egli raccomanda di realizzare secondo gli ordini dati da Carlo suo predecessore.¹⁶⁶

Bascapè nel 1593 aveva rilevato l'incongruente successione della Cattura, prima e dell'Orazione nell'orto poi, e aveva chiesto di rifare il sacello.¹⁶⁷ Nel 1602 lo vuole ubicato dopo l'Orazione nell'orto, oltre la strada.¹⁶⁸ Entro il 1615 dovettero essere emessi gli ordini per la sua

decorazione, citati da Taverna e ricordati, purtroppo senza indicazione di data, nel *Libro et inventario* del 1614.¹⁶⁹

Salendo sul colle egli incontra ora una cappella piccola e aperta dove su di un altare spoglio c'è l'immagine della beata Vergine e di san Giovanni o di un angelo priva di un dito alla mano destra.¹⁷⁰ L'iscrizione posta sul frontespizio allude all'annuncio dell'Angelo alla Vergine della sua prossima morte. La descrizione corrisponde pressoché letteralmente, compreso il dito rotto, a quella fornita nella prima visita di Bascapè che interpreta la cappella come annuncio alla Vergine della imminente cattura di Cristo,¹⁷¹ e il cardinale si rammarica che delle precedenti disposizioni nulla sia stato eseguito.

Il vescovo, che sottolineava essere le sculture opera di Gaudenzio, aveva avuto qualche incertezza interpretativa nell'iconografia della figura maschile, in dubbio fra san Giovanni e un angelo, ritenuto infine si trattasse di san Giovanni (secondo una tradizione iconografica medioevale) ne giudicava l'immagine più giovane di quanto fosse conveniente, e chiedeva di rendere più naturale il colore del volto e di rifare il dito mancante della mano destra e anche, come ribadisce poi Taverna, di rimuovere l'iscrizione che rimandava alla corretta iconografia originaria.¹⁷²

Continuando il percorso Taverna si imbatte nella croce posta nel luogo ove verrà realizzata la cappella di Cristo davanti ad Anna.¹⁷³

Questo mistero compare nell'elenco delle tappe narrative da prevedere nel riordino dei misteri della passione codificato negli ordini di Bascapè del 1594.¹⁷⁴ Nel 1602 il vescovo prevede di tralasciare, per ora, la realizzazione di questo edificio.¹⁷⁵ Nel 1613 Gerolamo d'Adda si ripropone di realizzare in tempi brevi piuttosto la Negazione di Pietro che la tappa del giudizio davanti ad Anna.¹⁷⁶

Innalzato fino al tetto, è invece, ai tempi di Taverna, l'edificio che ospiterà il mistero di Cristo condotto davanti a Caifa, che egli riferisce essere costruito con le elemosine degli uomini di Varallo.¹⁷⁷

La cappella è prevista nella pianificazione della visita del 1602 del Bascapè,¹⁷⁸ che il 18 settembre 1606 autorizza la costruzione del Palazzo di Erode, laddove ciò risulti utile per utilizzare i sassi che si cavavano scavando per il palazzo di Pilato e per Cristo davanti a Caifa.¹⁷⁹ Il notaio Albertino il 26 settembre del 1613 registra una donazione di Claudio Iacobino da Fobello a favore dell'impresa.¹⁸⁰ A fine dicembre dello stesso anno Gerolamo d'Adda si appunta, nell'elenco dei lavori da realizzare in conformità con gli ordini vescovili, la costruzione di questo sacello con i fondi della valle e si ripropone di mandarne al vescovo il disegno o di farlo fare dall'ingegnere.¹⁸¹ Il 23 dicembre 1613 gli scrive elencandolo come ancora da disegnarsi a cura dell'architetto della fabbrica ed espone l'intenzione di coinvolgere Varallo e, se non bastasse, l'intera valle per la raccolta di fondi.¹⁸² Il 18 marzo 1614 l'arcidiacono di Novara, Michelangelo Marchesi, scrive al d'Adda, probabilmente in risposta alla sua, ancora in modo interlocutorio sull'argomento.¹⁸³ Il 2 aprile successivo viene appaltata a Milano Torrotto la costruzione della cappella.¹⁸⁴ Il 17 maggio 1614 Gerolamo d'Adda comunica al vicario generale che «martedì prossimo si darà principio alla Cappella di Caifasso della quale da due villate sole ho già fatto per l'amor di Dio escavar li fondamenti». ¹⁸⁵ In effetti in apertura dell'inventario dell'archivio del Sacro Monte fatto redigere da Gerolamo, registrando gli interventi realizzati nel 1614, egli ricorda la costruzione della cappella «di Caifasso». ¹⁸⁶

Dopo questa tappa appare alla vista del cardinale il palazzo di Pilato, ancora parzialmente in costruzione, l'edificio in cui Bascapè aveva voluto concentrate le principali scene della passione.¹⁸⁷

Dalla visita del 1593 il vescovo aveva cominciato a riflettere sulla pianificazione dei misteri successivi alla cattura di Cristo, che pensava di disporre intorno al colle dove sorgeva la cappella dell'Ascensione;¹⁸⁸ nel 1602 il progetto si va precisando prevedendo uno sviluppo di vani o cappelle in quello che chiama il «luogo di Pilato».¹⁸⁹ Nel 1604 è ormai chiara la volontà di realizzare un edificio «che ha da contenere il Palazzo di Pilato» che raduna diverse cappelle, la cui successione subirà ancora delle variazioni, ma già ora include le tappe di Cristo davanti a Pilato e la scena dove la folla chiede a Pilato di crocifiggerlo e liberare Barabba, la scala santa, la Flagellazione, l'Incoronazione di spine, l'Ecce homo e Pilato che si lava le mani.¹⁹⁰ Nel 1605 ormai il progetto è quasi ultimato nella concezione definitiva. Bascapè, con una lettera del 1° di febbraio dichiara di averne visto il disegno, lo ha modificato dove lo ha ritenuto opportuno, chiede che la cappella della Flagellazione sia collocata prima della scala. Approva l'idea dell'artefice di cavare la strada nella roccia, ma esternamente vorrebbe che l'edificio abbia la parvenza di un palazzo. Vuole l'Incoronazione di spine più spaziosa per contenere molte figure, e così anche l'Ecce homo e la scena di Pilato che si lava le mani.¹⁹¹ Il 2 febbraio 1606 ricorda ancora la necessità di finire «le case cominciate sotto nome di Pilato».¹⁹²

A un più avanzato livello di realizzazione Taverna trova il mistero che raffigura Cristo condotto per la prima volta davanti a Pilato, le cui statue sono in corso di realizzazione. Raccomanda di concludere le pitture rifacendo il suicidio di Giuda più grande e in luogo più visibile e di completare le statue, seguendo le prescrizioni precedenti, nonché di costruire quanto prima il vestibolo.¹⁹³

La cappella è elencata fra i misteri da realizzarsi negli ordini di Bascapè della visita del 1593, 1602 e del 1604.¹⁹⁴

Nel luogo destinato al giudizio di Cristo davanti a Erode il cardinale trova invece solo la croce infissa nel terreno.¹⁹⁵

Anche questo mistero era parte del piano di Bascapè che lo menziona negli ordini relativi alle visite del 1593 e 1602.¹⁹⁶ Benché egli già il 18 settembre del 1606 ne avesse autorizzato la costruzione,¹⁹⁷ le annotazioni di Gerolamo d'Adda la ricordano come ancora da iniziare alla fine del 1613; il 23 dicembre infatti risulta non ancora disegnata dall'architetto della fabbrica.¹⁹⁸ Il 18 marzo 1614 l'arcidiacono di Novara, Michelangelo Marchesi, scrive a d'Adda ancora in modo interlocutorio prima di inviare i relativi ordini.¹⁹⁹

È invece costruita la cappella ove Cristo è condotto a Pilato per la seconda volta, ma disadorna e priva di statue e di pitture; per essa Taverna non fornisce alcuna disposizione.²⁰⁰

Il sacello è elencato fra le tappe dei previsti misteri della passione negli ordini di Bascapè della visita del 1602 e del 1604.²⁰¹

Continuando il percorso interno al palazzo di Pilato, il cardinale descrive ora la Flagellazione, recentemente edificata e corredata di statue secondo gli ordini del

reverendissimo vescovo Carlo; «sevi facciano le pitture quanto prima – scrive negli ordini –, nel modo, et forma che con ordine di Monsignor Vescovo nostro antecessore fu prescritto».²⁰²

Incontra poi, ancora al piano inferiore del palazzo, l'Incoronazione di spine, fabbricata di recente, dotata di statue «et picturis decenter ornata» secondo i decreti precedenti, per la quale, infatti, non dà disposizioni.²⁰³

Bascapè già dal 1594 prevede che i misteri della Passione includano anche la Flagellazione e l'Incoronazione di spine, «misterii che hora sono mal fatti e stanno fuori d'ogni ordine vicini alla porta et indecentemente sotto habitatione di artefici».²⁰⁴ Si riferisce qui all'antico palazzo di Pilato, sito presso la porta minore di ingresso al Sacro Monte, abbattuto a fine Ottocento, da cui provengono gli affreschi della flagellazione attribuiti a Lanino e ora conservati presso la Pinacoteca di Varallo. Di queste due cappelle tratta anche negli ordini della visita del 5 ottobre 1602, ove chiede che nel «luogo» detto di Pilato «si collochi nel miglior modo che si può conforme al sito la Flagellazione et di più l'atto di mostrarlo a' Giudei con corona di spine et veste di porpora»;²⁰⁵ sul tema ritorna, con una distribuzione dei vani diversa da quella definitiva (la Flagellazione inizialmente avrebbe dovuto essere nella parte alta del palazzo, sopra la Cattura), nel 1604 precisando anche la necessità di chiedere informazioni a Roma sulla foggia della colonna a cui venne legato Cristo nella Flagellazione.²⁰⁶ In questa data pensa ancora di collocare le due cappelle «verso mezzogiorno in capo alla scala».²⁰⁷ Nella lettera del 1° febbraio 1605 indica la soluzione definitiva.²⁰⁸ Cinque anni più tardi, il 16 gennaio 1610 Bascapè scrive da Roma al suo vicario generale riferendogli la richiesta dei fabbricieri di spostare alcune statue provenienti dall'antico palazzo di Pilato per portarle alla cappella nuova della Flagellazione e a quella dell'Incoronazione, segno che la prima delle due cappelle si stava allora allestendo.²⁰⁹

Diversi sono i tempi della decorazione dell'Incoronazione. Il 6 luglio 1608 Anselmo de Otina di Rassa (o Alesina) stipula una convenzione con i fabbricieri, rogata dal notaio Bartolomeo Peterro, per dipingerne la parete di fondo.²¹⁰ Per questo mistero erano state fornite dal Bascapè (il 13 settembre 1608?)²¹¹ le istruzioni su come «dipingere et ordinare le statue».²¹² Altre convenzioni vengono stipulate con lo stesso artista il 27 settembre 1608 per la sua decorazione,²¹³ nel 1614 già in parte realizzata se il 6 luglio la fabbrica decide che se il pittore «Testa del Hortensio Cerani» non la terminerà entro quindici giorni l'incarico sarà dato a Melchiorre d'Enrico.²¹⁴

Il cardinale sale poi la scala, ancora di legno,²¹⁵ che collega i due piani del palazzo di Pilato e dispone la «si rificia quanto prima di vivo, non convenendo, che sia di legno, come hora si ritrova».²¹⁶

Questa scalinata, nell'evoluzione del pensiero del Bascapè, nel progetto di rievocazione della città di Gerusalemme con i palazzi del giudizio di Cristo e le tappe della passione, da semplice scala di collegamento, da percorrersi eventualmente in ginocchio, come avveniva per la scala santa di San Giovanni in Laterano, diviene poi imitazione fedele di quel modello, da riprodurre con l'esatta replica delle misure dei gradini che verranno offerti ciascuno da una comunità della valle. Il progetto si va definendo man mano che prende corpo l'idea di radunare le tappe più importanti della passione nel palazzo di Pilato; negli ordini conseguenti alla visita del 27 settembre 1604 scrive: «si vada poi et volti ad incontrare la scala che si farà per le persone devote, le quali vorranno farla in ginocchi ad imitazione della Scala Santa di Roma»;²¹⁷ nel 1605, poi, ripensa alla collocazione delle cappelle nel palazzo, spostando la Flagellazione al pian terreno, prima della scala stessa.²¹⁸ Il 16 dicembre 1607 accoglie la proposta dei fabbricieri di «far fare un grado di quella scala simile alla Scala Santa a ciascuna terra della valle», ma chiede loro di scrivere a Roma «a qualche persona fidata di cotesta terra, che vi mandi il numero de' gradi della Scala Santa di

Roma, et la misura della lunghezza, larghezza, et altezza di ciascun grado». 219 Il 16 gennaio 1610 il progetto è ancora in fase di studio, il vescovo infatti interpella da Roma il vicario generale della diocesi, che lo sostituisce durante l'assenza: sa che i fabbricieri vogliono fare in marmo fino la scala del palazzo di Pilato e vogliono chiamarla scala santa e vuole accertarsi che il costo non sia eccessivo. 220

Ascesa la scala Taverna incontra la cappella in cui Pilato mostra Cristo ai Giudei dicendo «ecce homo», costruita di recente e dotata di pitture e statue eleganti, secondo il decreto del vescovo Carlo per la quale non ha alcuna eccezione da fare. 221

Sono note le vicende di questa tappa narrativa, voluta da Bascapè. Nella definizione dei misteri della passione, nel 1594, egli prevede l'«Ostensione di Pilato». 222 Nel 1604 il tema è chiaramente definito: «l'atto di Pilato quando, mostrando il Salvatore, disse Ecce Homo». 223 Il 1° febbraio 1605 il vescovo chiede di destinare ad esso una cappella più ampia. 224 Il 28 febbraio 1608 manda ai fabbricieri la descrizione su cosa raffigurarvi. 225 Il 25 luglio 1609 viene firmato il contratto con Morazzone per la decorazione pittorica. 226 Il 1° dicembre 1610 le statue dovevano essere già state realizzate dal momento che la fabbriceria concede a Melchiorre d'Enrico, mentre è impegnato per dipingere le sculture, l'uso di casa Valgrana, un immobile sito al Sacro Monte destinato in questo periodo a ospitare coloro che operavano nel cantiere. 227 Il 7 dicembre 1612 Morazzone viene pagato per i dipinti della cappella dell'«Ecce homo e riceve un anticipo per la decorazione della Condanna». 228 Non deve trattarsi, però, ancora del saldo, perché il 23 dicembre 1613 la pittura deve ancora essere stimata. 229 Il 18 novembre 1616 mancava probabilmente ancora qualche ritocco se il fabbricere Giuseppe Morondi scrive al Morazzone, allora a Orta, che torni «a perficere» le decorazioni pittoriche della Salita al Calvario, dell'«Ecce homo e della Condanna». 230

Nel vano seguente, destinato al mistero di Pilato che si lava le mani ancora non dipinto, egli trova solo la statua di Pilato, mentre le altre si stanno realizzando, e dispone che la si fornisca di sculture e pitture «secondo l'ordine, che già fu dato alli fabbricieri da Monsignor Vescovo nostro antecessore». 231

Bascapè non menziona questo mistero negli ordini del 1594, ma in quelli del 1602 («l'atto di Pilato che si lava le mani e lo lascia a' Giudei»), 232 puntualmente ripresi nella nota del 29 novembre 1602 dei fabbricieri per l'esecuzione di tali ordini, 233 nella visita del 27 settembre 1604 234 e nella lettera del 1° febbraio 1605. 235 Il 23 dicembre 1613 il fabbricere Gerolamo d'Adda sollecita l'invio della descrizione vescovile per la sola decorazione e propone per la pittura della stessa e della scena della Condanna di Cristo i pittori Camillo Procaccini e Moncalvo. 236 Il 14 ottobre 1614 viene infatti stipulato un regolare contratto con Moncalvo, cui viene versato anche un acconto. 237

Poco ha da eccepire il cardinale sul mistero della Sentenza di Pilato, di recente fabbricato e dotato di statue e pittura, che giudica conformi agli ordini precedentemente emessi, ove però rileva la necessità di provvedere il tavolino posto davanti a Pilato di un tappeto «più onorevole» su cui andrà posato «un altro calamaro magnifico et che habbia del regio»; il foglio di carta in mano alla statua che legge la sentenza dovrà recare qualche scritta per esigenze di verosimiglianza. Chiede poi di porre rimedio all'umidità che comincia a danneggiare le pitture. 238

La storia della concezione e decorazione di questa cappella, interamente legata alle scelte del vescovo, è meno definita rispetto alle precedenti. Negli ordini del 21 novembre 1602 si parla di un mistero ove «il Salvatore si condanna a paragone di Baraba», indicazione ripresa letteralmente nelle disposizioni conseguenti dei fabbricieri. 239 Successivamente (in data imprecisata) il vescovo invia la descrizione «delle statue, figure et pitture s'hano da fare nella capella della Sentenza data da Pilato contra Christo, et come s'hano da ordinare». 240 Negli ordini relativi alla visita del 1604 raccomanda «se si dovrà fare misterio come Pilato dà la sentenza e lascia il Salvatore in mano a Giudei» di preparare prima le croci da collocare sul sito. 241 Il 17 novembre 1610 si stipulano convenzioni con Morazzone per dipingere la cappella impegnandolo a iniziare i lavori la primavera successiva. 242 Essi, però, dovettero tardare, a causa forse delle modifiche apportate al palazzo di Pilato o di altri impegni del pittore. 243 Solo il 17 maggio 1612 viene inviato alla fabbriceria un ordine, non sottoscritto, in due capitoli «circa il dipingere la sudetta capella della sentenza scritto in forma di patente». 244 Il 7 dicembre 1612 Morazzone riceve un acconto per la decorazione. 245 Il 26 giugno 1613 gli viene erogato un ulteriore pagamento per lavori svolti al Sacro Monte, forse per questo stesso mistero. 246 Nel dicembre 1613 nel suo promemoria circa gli adempimenti conseguenti agli ordini vescovili, Gerolamo d'Adda si appunta che «manca la cappella per la condanna fatta a paragone della sodetta di Pietro», probabilmente allude alla decorazione, ancora da compiersi. 247 Il 23 dicembre 1613, come si è visto, il medesimo fabbricere, scrivendo al vescovo, propone per la decorazione della cappella ove Pilato si lava le mani e di quella della «sentenza» Camillo Procaccini e Moncalvo. 248 I toni della lettera e il seguito del testo farebbero pensare a effettivi impedimenti del pittore, che possano aver fatto temporaneamente mutare orientamento rispetto al contratto già stipulato, così che il d'Adda aggiunge «e se si potrà avere il Morazzone, qual credo resti dare alla fabrica, non essendo ancora stimata la capella del Ecce homo, da lui depinta, vi sarà la capella sod.a di caifas e quella della presa da depingere». 249

Il 24 aprile 1614 l'arcidiacono di Novara emette un ordine «circa le pitture per la capella della sentenza data da Pilato», il che farebbe pensare a un lavoro ancora non cominciato. 250 Il 20 settembre 1614 il pittore accusa ricevuta di un altro pagamento per la decorazione pittorica. 251 Conferma che il lavoro di Morazzone era cominciato in quell'anno l'inventario dell'archivio della fabbrica fatto redigere da Gerolamo d'Adda. 252 Il 18 novembre 1616 nella lettera più su citata il fabbricere Giuseppe Morondi richiama il pittore a Varallo a perfezionare le decorazioni delle tre cappelle e gli ricorda che dopo di ciò si provvederà alla stima del lavoro compiuto per la Sentenza di Pilato. 253

Nel diario di visita a questo punto Taverna indica il luogo dove sarà costruita la cappella di Nostro Signore quando gli fu posta la croce sulle spalle. 254

Questo mistero non risulta mai allestito. Bascapè negli ordini del 21 novembre 1602 prevede «un misterio che mostri l'atto de' Giudei di prendere il Salvatore e imporgli la croce», 255 posto subito dopo le tappe del giudizio e prima della cappella dove Cristo porta la croce e di quella della Crocifissione. Ne è conferma la disposizione dei fabbricieri conseguente a tale ordine. 256 Già nel 1603 il progetto risulta mutato: «Fra la cappella dove il Signore porta la croce et il Calvario – scrive il vescovo il 7 aprile – se ne faccia una dove sia inchiodato in croce» senza più alcuna menzione alla tappa in cui a Cristo fu posta la corce sulle spalle. 257

Quindi il cardinale incontra la cappella nella quale è rappresentato il mistero di Cristo che andava al Calvario, recentemente costruita, che gli pare ornata decentemente in conformità al decreto del vescovo Carlo. 258 Taverna si limita qui a suggerire, nel corso della visita, che si dipinga, se possibile, sul suolo il torrente Cedron. 259 La notazione non è però ripresa negli ordini.

È questo uno dei misteri centrali nella pianificazione di Bascapè, che dispone e norma su di esso in modo dettagliato e, diversamente da quanto avviene per la maggior parte dei misteri raffigurati all'interno del palazzo di Pilato, riesce a vederlo concluso.

Nel 1593 egli trova in avanzato stato di realizzazione la struttura architettonica destinata a ospitare il mistero della Crocifissione (in realtà il vescovo intende qui alludere più propriamente al momento dell'«affissione alla croce»), definita «Aedificium amplum» posta vicino alla parete del monte, ancora priva di volta, edificata per la maggior parte a spese della fabbrica, e per la rimanente a spese della marchesa di Masserano.²⁶⁰ Sarà questa la struttura che egli destinerà al mistero «del Portar la croce», menzionato nel suo riordino nel 1594, nel 1602 e nel 1603.²⁶¹ Il 1° ottobre 1594 viene sollecitata la marchesa di Masserano a sostenere il prosieguo dei lavori.²⁶² In una lettera del 31 dicembre 1596, il vescovo accusa ricevuta dai fabbricieri di una loro nota relativa alla pittura della cappella «dove N.S. porti la croce al calvario», per la quale, scrive, «quanto prima vi manderemo la descrizione di essa, et acciò che i pittori non stiano tra tanto qui sulla spesa, gli habbiamo detto che se ne ritornino».²⁶³ Il 25 gennaio 1597 invia la lettera circa «quello s'ha da fare nella capella nuova, dove N.S. porta la Croce» e chiede gli si mandino «i disegni, conforme alla scrittura».²⁶⁴

Il 14 marzo del 1597 scrive ancora ai fabbricieri chiarendo aspetti di dettaglio dell'iconografia.²⁶⁵ Nel 1599 (27 aprile) viene stipulato il contratto con lo scultore Joannis de Tabachettis «de loco Creia» per le statue della cappella.²⁶⁶

Successivamente invia due note delle iscrizioni da mettere in mano agli angeli della volta e delle figure da dipingere.²⁶⁷ Il 7 gennaio 1602 i fabbricieri incaricano il pittore bresciano Antonio Gandino di dipingere le statue e di fare «li disegni della pittura da farsi sopra la muraglia di detta Capella conforme all'ordine di detto Mons. Rev.mo».²⁶⁸ Nel mese di maggio Bascapè invia l'ordine «accresciuto» per le pitture.²⁶⁹

Il 28 agosto 1602 Morazzone stipula il contratto con la fabbrica per la decorazione della cappella.²⁷⁰ Il 28 luglio 1604 Bascapè autorizza la fabbrica, ove le pitture di Gandino fatte sulla volta non risultassero «buone», a coprirle.²⁷¹ Il 31 ottobre 1605 Morazzone riceve un acconto per le opere fatte nel nuovo vano.²⁷² Il 12 novembre 1606 Morazzone accusa ricevuta di un ulteriore pagamento.²⁷³ Nel 1607 i lavori dovevano essere quasi completati se il vescovo chiede che, in occasione della venuta del pittore per ultimare la decorazione, gli si faccia correggere la scena di Abramo affinché abbia il coltello e il fuoco, come dicono le Scritture.²⁷⁴

Il 18 novembre 1616 il fabbricere Giuseppe Morondi nella nota più volte ricordata invita Morazzone a tornare da Orta a Varallo per completare la decorazione delle tre cappelle; si tratta probabilmente a quest'epoca, di piccole correzioni o ritocchi.²⁷⁵

Lungo l'itinerario il cardinale scorge ora le croci collocate al posto delle future cappelle in cui Cristo cade sotto il peso della croce e viene sollevato²⁷⁶ e dell'affissione alla croce.²⁷⁷

Il vescovo Carlo nel 1594 e nel 1602 colloca in sequenza la cappella del «Portar la Croce», poi quella della Crocifissione (affissione alla croce) e il Calvario.²⁷⁸ Negli ordini del 3 aprile 1603 allude espressamente alla costruzione di una cappella dove Cristo «sia inchiodato in croce».²⁷⁹ Nel 1604 ritorna sulla opportunità di «fare una cappella della Crocifissione fra quella del portare la Croce et il Calvario».²⁸⁰

Continuando il suo tragitto Taverna incontra ora la cappella del Monte Calvario elegantemente ornata di statue e pitture di Gaudenzio.²⁸¹

Non trova alcuna croce né iscrizione a indicare il luogo ove andrà raffigurata la Deposizione dalla Croce e nella visita si appunta la necessità di provvedervi.²⁸²

Il vano che ospita il mistero seguente, ove Cristo è posto nel lenzuolo, è angusto, da rifarsi più ampio e le statue che vi si trovano sono da rinnovare, essendo antiche e di legno, aggiungendovene altre, secondo l'ordine che lui stesso manderà (è la prima volta che fa riferimento a disposizioni sue e non del suo predecessore). Chiede, in attesa dei lavori di ampliamento, che si aggiunga alla scena la croce dalla quale fu deposto Cristo, fingendovi la cima del monte.²⁸³

Bascapè nella sua prima visita si era limitato a considerare l'incongrua posizione della cappella nel percorso narrativo, posta com'era prima di Cristo condotto al Calvario, e a criticare la grata troppo vicina alle figure.²⁸⁴ Nei relativi ordini aveva genericamente chiesto che dopo il Calvario «si pongano poi gl'altri misteri seguenti ad esso, valendosi de' luoghi che hora sono, et ritornando poi al Sepolcro».²⁸⁵ Nel 1602 vi prevede solo «una cappella ove si rappresenti il Salvatore deposto dalla croce per acconciarlo con aromati, et indi si viene poi al Sepolcro».²⁸⁶ dunque una sola cappella, come ripete ancor più chiaramente nel 1603: «Doppo il Calvario sia una sola cappella, dove si rappresenti il Signore deposto dalla croce per acconciarlo con gli aromati, et indi si tiri la strada al Sepolcro».²⁸⁷

Il cardinale si imbatte poi nella cappella di San Francesco, ove nota le pitture del maestro Gaudenzio che giudica quindi decentemente ornata, con un altare usato di tanto in tanto per le celebrazioni, in regola secondo le prescrizioni, protetto da un cancello di ferro.²⁸⁸ L'assenza di prescrizioni fa pensare che le minuziose indicazioni del predecessore su questo tema fossero state rispettate.²⁸⁹

Bascapè nella visita del 1593 aveva notato i dipinti di Gaudenzio e raccomandato che l'altare venisse accostato al muro, vi si aggiungessero una predella e cancelli più alti a difesa delle pitture laterali. Chiedeva, poi, che si accomodasse per potervi celebrare.²⁹⁰ Il 13 luglio 1603 aveva scritto ai fabbricieri chiedendo con quale spesa la cappella «si potrà accomodare per celebrarvi decentemente».²⁹¹ Nella visita del 1603 raccomanda che «la figura di san Francesco et compagno sotto il portico si polisca un poco, et si cuopra, perché meglio si conservi».²⁹² Nel 1604 ribadisce la stessa richiesta.²⁹³

Il luogo successivo è quello del Sepolcro che il cardinale rimarca essere fabbricato secondo la forma del Sepolcro di Gerusalemme. Chiede che alla statua di Cristo si rinnovino la capigliatura e la barba che dovranno essere bionde invece che «negre rozze et longhe».²⁹⁴

Bascapè aveva trovato l'atrio e il Sepolcro pieni di fumo e sporchi per la presenza di numerose candele, perciò aveva raccomandato di tenere pulito, di portare fuori le candele mantenendovi la presenza di una lampada alimentata a olio di oliva e realizzando uno sfianto esterno per l'uscita di fumo e vapore.²⁹⁵

Segue il luogo corrispondente al sito in cui verrà costruita la cappella del limbo, contrassegnato da una croce. Di essa non vi è cenno nelle visite di Bascapè, si tratta di un retaggio del Libro dei Misteri, recuperato da Gerolamo d'Adda nello schizzo conservato nell'archivio d'Adda, in nome della continuità e del legame familiare con il progetto voluto dal padre Giacomo.²⁹⁶

Proseguendo giunge a un sito ove la croce e la relativa iscrizione devono ancora essere collocate, destinato alla cappella delle donne che vanno al Sepolcro per ungerne il corpo di Cristo.²⁹⁷

Anche questa cappella fa parte del progetto di riorganizzazione della zona alta del Monte voluto da Bascapè che nel 1602 intendeva spostare il mistero posto nell'antico edificio a pianta centrale ricordato ancora dalla guida del 1514, dedicato al mistero di Cristo che dice alla Maddalena «Noli me tangere», che trova in un luogo angusto, ai lati del quale sono dipinte due figure di profeti del maestro Gaudenzio.²⁹⁸ In questo antro avrebbe collocato la Resurrezione. Il gruppo di cappelle successivo composto dalle donne che vanno con gli unguenti verso il Sepolcro, dalle cappelle dell'Apparizione alla Maddalena, dei discepoli che andavano ad Emmaus, di Cristo che appare ai discepoli a porte chiuse mostrando le piaghe di fronte all'incredulità di Tommaso, dell'apparizione sul mare di Tiberiade l'avrebbe posizionato oltre il portico in basso verso sinistra per risalire poi verso il palazzo di Pilato e oltre esso con l'Ascensione e passare al mistero dove sono le antiche statue di san Giovanni e della Madonna ove si rappresenterà la Missione dello Spirito Santo.²⁹⁹ Questa riflessione si conferma nelle elaborazioni successive del vescovo che nel 1604 scrive: «S'avverta ancora, che visitato il Sepolcro, si è giudicato meglio di uscire subito a trovare il mistero della Resurrezione a mano dritta, dove hora è la Madalena, et poi gli altri Misteri doppo essa, secondo l'ordine già dato».³⁰⁰ I notevoli impegni per la sistemazione dei misteri della passione ritardarono la riorganizzazione di questi nuclei. Nel 1613 nulla risultava avviato, tanto che Gerolamo d'Adda richiedeva al vescovo il disegno e l'ordine per le pitture e sculture della Resurrezione e delle due scene successive.³⁰¹

Taverna incontra quindi il sacello contenente il mistero in cui Cristo apparve alla Maddalena e le disse: «Noli me tangere». Anche qui la barba e i capelli di Cristo andranno rinnovati, perché il Salvatore appaia biondo scuro, probabilmente in conformità con gli altri misteri, nonostante questa raffigurazione vada spostata altrove, come già aveva disposto Bascapè. Il cardinale, negli ordini, ritiene che al posto dell'antica cappella del «Noli me tangere» vada collocato il mistero della discesa dello Spirito Santo.³⁰² L'apparizione di Cristo alla Maddalena dovrà essere portata invece vicino al luogo dove sarà costruita la cappella dell'Apparizione dei discepoli a Emmaus. Di tutto questo, però, non vi è traccia negli ordini emanati successivamente.³⁰³

Proseguendo il cardinale incontra alcuni luoghi contrassegnati da croci e iscrizioni corrispondenti rispettivamente all'apparizione di Cristo alla Maddalena, all'apparizione di Cristo ai discepoli a Emmaus, a quello ove Cristo entrò dai discepoli a porte chiuse, a quello dell'apparizione di Cristo a Pietro e agli altri discepoli sul lago di Tiberiade e a quello posto in alto sul colle, dell'Ascensione, in piena corrispondenza con le indicazioni fornite da Bascapè nel 1602.³⁰⁴

Tappa finale («ultimo loco») è la chiesa vecchia del Sacro Monte costituita da un'unica navata a volta, che si conclude in una cappella circolare anch'essa con soffitto voltato, ove è conservata la cassa delle elemosine della fabbrica la cui chiave, in doppia copia, è custodita presso ciascuno dei due fabbricieri. Nella cappella, che prende luce da una lanterna costruita sulla sommità della volta e da una finestra a nord, vi è un

altare conforme alle prescrizioni. Dalla lanterna pende la statua della Vergine Assunta e sopra il medesimo altare, in una teca di vetro chiusa a chiave, vi è il simulacro della Madonna morta. Tutt'intorno sono collocate le statue degli apostoli, scolpite rozza-mente. A nord vi è una cappella con soffitto a volta, con un altare dedicato a san Carlo recentemente costruito, con tutti i requisiti per celebrarvi la messa sotto il quale ci sono i corpi dei martiri Marco e Marcello in un'arca marmorea.

La chiesa contiene due confessionali, un organo sopra la porta e la sacrestia sotto la zona meridionale della cappella maggiore;³⁰⁵ Taverna prescrive che le statue degli apostoli, troppo lucide e poco naturali, «grossamente lavorate» siano rifatte «in miglior forma» e che il tetto della cappella maggiore si alzi per dare più spazio alla finestra così da illuminarne meglio l'interno. Chiede poi di aggiornare l'inventario delle suppellettili sacre, di procurare altre suppellettili per la celebrazione della messa e di disfare le pianete vecchie non adeguate come forma e colore al rito ecclesiastico.³⁰⁶

Il confronto con le note del Bascapè dimostra una situazione sostanzialmente immutata, ma con qualche miglioria dovuta agli interventi di manutenzione effettuati. Il vescovo aveva descritto la chiesa vecchia in termini molto simili a quelli usati dal Taverna, si era soffermato sulla cappella rotonda, sull'altare, sulla lanterna da cui pendeva l'immagine della Madonna Assunta e sull'altra immagine, sopra l'altare, della Vergine dormiente in un'arca di vetro, nella quale erano posti anche voti d'argento, sulle statue degli apostoli fatte malamente.³⁰⁷ È sua la richiesta (inevasa) di ampliare la finestra settentrionale della cappella maggiore, per migliorarne l'illuminazione interna, alzando il tetto. Aveva indicato urgenti riparazioni alle coperture per evitare il prosciugamento del degrado delle pitture interne. Dalla cappella si discendeva nella sacrestia attraverso un arco aperto, ma munito di cancelli di ferro, ai quali era legata una bussola con la scritta: «elemosina per le messe e per li frati».³⁰⁸

Taverna conclude la visita nella chiesa nuova che si va costruendo con grande impegno economico, a suo parere superiore alle possibilità della fabbrica. Vi trova realizzate solo le fondamenta della cappella maggiore, della sacrestia e del campanile.

Menziona quindi dopo la chiesa una cappella ampia, con una volta decorata di pitture, nella quale – dice – una volta c'era un cenacolo, ora eliminato, dotata di un altare conforme alle prescrizioni, su cui si celebra.³⁰⁹ All'interno della cappella, destinata nella proposta di Gerolamo d'Adda a ospitare il mistero del paradiso (retaggio, insieme all'inferno e al purgatorio, del progetto paterno), rileva la presenza del Santo Sudario, che dà ora il nome al sacello, donato alla fabbrica da lui stesso.³¹⁰

In chiusura della visita, il cardinale prescrive che tutte le cappelle siano dotate di una doppia chiave, delle quali una rimarrà in mano ai frati e l'altra sarà presso i fabbricieri.³¹¹

Il progetto della nuova chiesa sembra estraneo alle scelte personali del vescovo, piuttosto da attribuire all'iniziativa di Gerolamo d'Adda e dei fabbricieri e alle donazioni di Agostino Beccaria.³¹² Il 5 luglio 1609 la Congregazione del Sacro Monte accetta infatti la donazione di Agostino Beccaria «circa la costruzione,

over erezione della chiesa della Madonna»,³¹³ il 19 luglio 1609 la medesima Congregazione dà procura a Gerolamo d'Adda di ricevere tutte le elemosine del Beccaria per la nuova chiesa. Il 15 e il 23 agosto 1613 si ricevono altre donazioni da Agostino Beccaria.³¹⁴ Nel dicembre del 1613 Gerolamo d'Adda annotava: «si faccia al giuditio dell'ingegnere verrà per la chiesa nova».³¹⁵ Il 18 marzo 1614 l'arcidiacono di Novara, Michelangelo Marchesi, espone al d'Adda la volontà del Bascapè che si incaricasse «un ingegnere esperto et bene intendente» per stendere il disegno della chiesa, da mandare poi al vescovo per l'approvazione.³¹⁶ Il 6 aprile 1614 la Fabbriceria sceglie il progetto della nuova chiesa e della piazza ratificato il giorno dopo dal padre guardiano, progetto redatto da Giovanni d'Enrico e Bartolomeo Ravelli, da mandare per l'approvazione al vescovo.³¹⁷ L'11 aprile 1614 i due fabbricieri, il d'Adda e Pietro Paolo Revelli, scrivono a loro volta al Marchesi di essersi recati al Monte con tutta la Congregazione «per stabilire il disegno della chiesa dell'Assunzione di N.S.».³¹⁸ Del progetto della chiesa nuova si parla anche in un'altra lettera inviata da Giovanni Peterro, prevosto di Intra al d'Adda il 20 maggio 1614.³¹⁹ Il 9 giugno dello stesso anno il d'Adda risponde al Peterro di aver posto quel giorno la prima pietra dell'edificio dopo averne avuto approvati dal vescovo i disegni e aver ottenuto l'autorizzazione a fare le fondamenta del coro e della cappella maggiore.³²⁰ Per il 24 giugno 1614 viene indetta una gara pubblica per la costruzione della muraglia del coro e della navata «che si delibererà a chi farà miglior partito a servizio d'esso pio luogho».³²¹ A seguito di essa il 2 luglio 1614 si stipulano convenzioni tra Giovanni de Graulo, Giovanni del Cesa e Giovanni de Zaccho di Rimella e i fabbricieri Gerolamo d'Adda e Pietro Paolo Revelli per le fondazioni del coro e la cappella maggiore (la navata), presenti come testimoni i fratelli Giovanni e Melchiorre d'Enrico e Barolomeo Revelli,³²² che vengono effettivamente realizzate come conferma l'inventario dell'archivio del Sacro Monte del 1614 che recita: «et fu dato principio al choro della nuova chiesa dell'Assunzione della Madonna».³²³

Un grande cantiere

Il giro completo del Monte compiuto dal Taverna gli consente di rilevare, caso per caso, lo stato della fabbrica evidenziandolo nella descrizione e negli atti. Il grosso sforzo compiuto dalla Fabbriceria dietro l'incalzare delle disposizioni del Bascapè aveva visto realizzare le sue più importanti indicazioni, ma i lavori non risultavano del tutto compiuti e si respirava l'aria di un grande cantiere ancora in corso. Nella prima cappella (Peccato di Adamo ed Eva) l'atrio mancava ancora di un'adeguata pavimentazione, mentre le vetrate non erano neppure state ripulite dalla calce che era loro colata addosso durante i lavori.³²⁴ Nel vestibolo dell'Annunciazione, invece, le pareti erano ancora grezze, probabilmente anche sporche e in disordine; così dispone che «si poliscano con calce».³²⁵ Il pavimento del vestibolo dei Magi, di

recente costruzione, era ancora da sistemare.³²⁶ La scala santa era ancora in legno; molte cappelle della zona alta erano da completare, alcune nell'allestimento interno, altre nella struttura architettonica.

Le prime notazioni sulla conservazione

Cominciano a emergere, intanto, i primi problemi di conservazione (o difetti di fabbricazione) delle opere appena realizzate. È singolare (e confortante) notare come le puntuali elencazioni riflettano situazioni di degrado evidenti per tanta parte ancora oggi, emerse quasi subito. Nella prima cappella le pitture sulla volta sono danneggiate dall'umidità, così il cardinale dispone che «il tetto della capella si ricopra dove bisogna, et si veda per dove entra l'aqua che causa l'humidità nella volta di detta capella, et guasta le pitture, et con diligenza se vi provveda, acciò dette pitture non sentino maggior danno».³²⁷ Nella Samaritana le pitture sulla parete nord sono intaccate dall'umidità,³²⁸ di cui, purtroppo, soffrono anche i dipinti della recentissima cappella della Sentenza di Pilato.³²⁹

¹ Novara, Archivio Storico Diocesano (d'ora in avanti ASDN), *Atti di Visita*, vol. 80, f. 62 r.

² Numerosi sono gli studi sull'intervento di Carlo Bascapè nella fabbrica del Sacro Monte e gli indirizzi da lui impartiti al cantiere; fra di essi sono fondamentali: G. GENTILE, *La storia del Sacro Monte nei documenti. Note per una lettura della mostra*, in *Il Sacro Monte di Varallo. Mostra documentaria*, catalogo della mostra, a cura di M.G. Cagna Pagnone, Varallo 1984, pp. 77-93; ID., *Gli interventi di Carlo Bascapè nella regia del Sacro Monte di Varallo*, in *Carlo Bascapè sulle orme del Borromeo. Coscienza e azione pastorale in un vescovo di fine Cinquecento*, atti dei convegni di studio, Novara, Orta e Varallo Sesia, 1993, IV centenario dell'ingresso in diocesi del vescovo Carlo Bascapè, Novara 1994, pp. 427-490 (in appendice a questo saggio Gentile pubblica gli atti e gli ordini delle visite pastorali del 24 settembre 1593, 25 settembre 1594, 3 ottobre 1599, 5 ottobre 1602); P.G. LONGO, *Il Sacro Monte di Varallo nella seconda metà del XVI secolo*, in *Da Carlo Borromeo a Carlo Bascapè*, atti della giornata culturale, Arona, 12 settembre 1984, Novara 1985, pp. 83-182; ID., «Un luogo sacro... quasi senz'anima». *Carlo Bascapè e il Sacro Monte di Varallo*, in *Carlo Bascapè sulle orme del Borromeo...*, pp. 369-426; ID., *Una visita del vescovo Carlo Bascapè al Sacro Monte di Varallo (27 settembre - 1 ottobre 1604)*, in «de Valle Sicida», IX (1988), 1, pp. 163-179 che riporta in appendice gli atti di visita e i relativi ordini; E. DE FILIPPIS, *L'indirizzo e il controllo del Bascapè in tema di arte sacra: i cantieri dei Sacri Monti*, in *Carlo Bascapè sulle orme del Borromeo...*, pp. 289-306; e ID., *Alcuni episodi della committenza artistica del vescovo Carlo Bascapè*, in «Barnabiti Studi», 10 (1993), pp. 247-268. Conserviamo gli atti delle visite del vescovo del 24 settembre 1593, del 25 settembre 1594, del 3 ottobre 1599 (raccolti nel volume n. 19 degli atti di visita), del 5 ottobre 1602 (rilegati nel volume n. 50 degli atti) e infine del 27 settembre 1604 (vol. 285). Bascapè fu a Varallo nel 1593, 1594, 1597, 1599, 1602, 1603, 1604, 1605, 1607 (P.G. LONGO, «Un luogo sacro... quasi senz'anima»..., p. 401 nota 41). Sull'intera evoluzione storica del Sacro Monte resta ancora insostituibile P. GALLONI, *Sacro Monte di Varallo, Varallo 1909-1914*, edizione anastatica Borgosesia 1973.

³ Sul ruolo di Giacomo d'Adda e il Libro dei Misteri si rimanda al fondamentale studio di Stefania Stefani Perrone: S. STEFANI PERRONE, *I "misterij" architettonici di Galeazzo Alessi al S. Monte di Varallo*, in *Galeazzo Alessi, Libro dei Misteri*, con prefazione di A.M. Brizio, commento critico di S. Stefani Perrone, Bologna 1974, pp. 11-60; sulla famiglia d'Adda cfr. *Aspetti storici ed artistici del Sacro*

Monte di Varallo. *Mostra documentaria*, a cura di M.G. Cagna Pagnone, Borgosesia 1986. Per la lettera di Giovanni Antonio d'Adda sulla raffigurazione del mistero della Creazione o della Caduta dei progenitori si veda P.G. LONGO, *Il Sacro Monte di Varallo nella seconda metà del XVI secolo*, pp. 179-182 e G. GENTILE, *La storia del Sacro Monte nei documenti...*, pp. 77-93, nonché ID., *Gli interventi di Carlo Bascapè...*, p. 443.

⁴ Il documento è stato pubblicato in G. GENTILE, *Il Sacro Monte di Varallo nella pietà di Carlo Borromeo. Sviluppi spirituali e catechetici di una tradizione devozionale*, in "Bollettino storico per la Provincia di Novara", LXXVI (1985), pp. 227-231.

⁵ Varallo, Sezione di Archivio di Stato (d'ora in poi sASV), Archivio del Sacro Monte, b. 2. *Libro et inventario del Sacro Monte cominciato d'ordine del m. Ill. sig. Hieronimo d'Adda*. L'inventario è stato parzialmente trascritto, peraltro non senza errori, in F. TONETTI, *Notizie e documenti sull'origine e progressi del Santuario di Varallo*, in "Museo Storico Artistico Valsesiano", s. IV (1891), 7, pp. 97-105 e s. IV (1891), 8, pp. 113-121.

⁶ sASV, Archivio d'Adda, b. 1/17, Geronimo d'Adda, *Capi d'avvertire nelli decreti del Vescovo, durante il mio officio*, parzialmente trascritto in P.G. LONGO, «Un luogo sacro... quasi senz'anima»..., pp. 417-419.

⁷ Si tratta del disegno conservato presso l'Archivio d'Adda (sASV, Archivio d'Adda, disegni serie I, n. 101; è il disegno normalmente citato con collocazione: serie I, 132 che nel recente riordino dell'Archivio d'Adda ha visto cambiata la sua posizione) attribuito da Stefania Stefani a Giovanni d'Enrico e Bartolomeo Ravelli e da lei datato 1609 (S. STEFANI PERRONE, *Giovanni d'Enrico urbanista e architetto al Sacro Monte di Varallo in Valsesia*, in *Fra Rinascimento Manierismo e realtà. Scritti di storia dell'arte in memoria di Anna Maria Brizio*, a cura di P.C. Marani, Firenze 1984, pp. 129-141). Il disegno è stato studiato anche da M.G. CAGNA PAGNONE, in *Il Sacro Monte di Varallo. Mostra documentaria*, p. 20, n. 31. Tutti questi documenti sono stati analizzati e posti a confronto con gli altri documenti relativi alle disposizioni del Bascapè nell'importante studio di Longo per il centenario dell'episcopato di Bascapè (P.G. LONGO, «Un luogo sacro... quasi senz'anima»...).

⁸ *Ibi*, pp. 369 ss. e ID., *Una visita del vescovo Carlo Bascapè...*, pp. 163 ss.

⁹ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 80, f. 96r.

¹⁰ Qualche cenno sulla visita di Taverna al Sacro Monte è contenuto in G. GENTILE, *Gli interventi di Carlo Bascapè...*, pp. 463-464 e più estesamente in P.G. LONGO, «Un luogo sacro... quasi senz'anima»..., p. 386.

¹¹ Tra la cappella di Adamo ed Eva e quella dell'ingresso di Cristo in Gerusalemme la disposizione delle cappelle e il loro contenuto riflettono la pianificazione del Libro dei Misteri (S. STEFANI PERRONE, *I "misterij" architettonici di Galeazzo Alessi...*, pp. 38 ss.). Nel 1566 la guida pubblicata da Francesco Sesalli registra la presenza lungo l'itinerario di visita, dopo la cappella della Circoncisione, della cappella dell'Ultima Cena (ff. 6 e 7). Quasi tutte le tappe narrative che oggi sono poste fra queste due sono state realizzate prima del 1593 (*Breve Descrizione del Sacro Monte di Varallo di Valsesia*, Novara 1566). Per la verifica delle indicazioni del Bascapè relativamente a ciascuna delle cappelle dell'itinerario sacro si rimanda allo specifico capitolo successivo.

¹² Questo mistero compare già nel progetto relativo alla pianificazione dell'area centrale del Monte della Raccolta Ferrari dell'Ambrosiana (e relativa legenda descrittiva cod. S 150 Sup., c. XXX e cod. S 130 Sup., c. CLVIII). Questi documenti sono stati studiati dalla Gatti Perer, che li attribuisce a Martino Bassi e li colloca anteriormente al 1570 (M.L. GATTI PERER, *Martino Bassi, il Sacro Monte di Varallo e Santa Maria presso San Celso a Milano*, in "Arte Lombarda", IX [1964], 2, pp. 21-61) e dalla Stefani Perrone (S. STEFANI PERRONE, *I "misterij" architettonici di Galeazzo Alessi...*, pp. 69-71) che li ascrive a Pellegrino Tibaldi datandoli intorno al 1576-80. Più recentemente è tornato sull'argomento Pier Giorgio Longo, che ha collegato fra loro i tre disegni della raccolta Ferrari (cod. S 150 Sup., cc. XXX, XXXI e XXXII) e i documenti cod. S 130 Sup., cc. CLVII e CLVIII, confermando l'attribuzione a Martino Bassi e proponendo una cronologia tra il 1578 e il 1580 (con qualche aggiornamento per i disegni al 1580-1582) e legandoli, convincentemente all'accordo fra Giacomo d'Adda e il padre provinciale dei francescani, Claudio Medulla, sulla pianificazione del Monte dopo le divergenze insorte sul progetto del Libro dei Misteri (P.G. LONGO, *Il Sacro Monte di Varallo nella seconda metà del XVI secolo*, pp. 99-101).

¹³ Già previsto nella pianificazione del Monte del Libro dei Misteri (*Galeazzo Alessi, Libro dei Misteri*, c. 4 v). Sull'intervento di Bascapè in questa prima parte del Monte si veda anche P. GALLONI, *Sacro Monte di Varallo*, pp. 253-254.

¹⁴ La guida del Sacro Monte scritta da Giovanni Giacomo Ferrari canonico e teologo di Gozzano proprio su incarico del Bascapè per fornire una guida spirituale dei misteri del Sacro Monte che fosse conforme con l'ordine da lui stabilito (G. FERRARI, *Brevi considerazioni sopra i Misteri del Sacro Monte di Varallo composte per ordine di Monsignor Illustrissimo & Reverendissimo Don Carlo Bascapè Vescovo di Novara*, Varallo 1613) elenca le cappelle fatte e da farsi alla luce «della riforma de misteri» voluta da Bascapè. L'elenco coincide esattamente con la successione su indicata, fatta eccezione per la cappella del Primo sogno di Giuseppe, che non risulta realizzata né da realizzarsi (sulla guida del Ferrari si veda anche G. GENTILE, *Gli interventi di Carlo Bascapè...*, p. 439). Questa successione dei misteri, incluso il primo sogno di Giuseppe, è riportata nella legenda dello schizzo della parte alta del Monte attribuita da Longo a Gerolamo d'Adda (P.G. LONGO, «Un luogo sacro... quasi senz'anima»..., p. 380).

¹⁵ Anch'esso contemplato nel Libro dei Misteri (*Galeazzo Alessi, Libro dei Misteri*, c. 6r).

¹⁶ La tappa del Giudizio davanti ad Anna (indicata come ancora da realizzarsi) e il palazzo di Pilato sono presenti già nell'elencazione dei misteri dell'edizione del 1566 della guida di Francesco Sesalli (*Breve Descrizione...*, f. 8). Tutti e quattro i palazzi sono contemplati nel disegno della pianificazione dell'area centrale del Monte e nella relativa legenda attribuita a Martino Bassi della Raccolta Ferrari dell'Ambrosiana (Cod. S 150 Sup.c. XXX, Cod. S. 130 Sup. c. CLVIII) vedi nota n. 12.

¹⁷ Anche questo mistero è già presente nel Libro dei Misteri (*Galeazzo Alessi, Libro dei Misteri*, c. 6r). La guida del canonico Ferrari menziona anche la cappella (da costruirsi) dove «Gesù oppresso dal peso della croce è sollevato» (G. FERRARI, *Brevi considerazioni...*) che trova rispondenza in una croce incontrata da Taverna ad indicare il sito del futuro sacello (ASDN, *Atti di Visita*, vol. 80, f. 70r).

¹⁸ Anche questi due episodi non sono inediti, erano elencati infatti nel progetto relativo alla pianificazione dell'area centrale del Monte della Raccolta Ferrari dell'Ambrosiana (S. STEFANI PERRONE, *I "misterij" architettonici di Galeazzo Alessi*, pp. 70-71).

¹⁹ La cappella di San Francesco viene menzionata da Bascapè lungo il percorso negli atti di visita, ma non rientra nella sua pianificazione, è da conservare per il legame con la devozione francescana e per le opere di Gaudenzio, ma estranea al percorso narrativo (ASDN, *Atti di Visita*, vol. 19, ff. 83rv e 104 rv).

²⁰ Anche un mistero dell'apparizione di Cristo ai discepoli è già presente nel Libro dei Misteri (*Galeazzo Alessi, Libro dei Misteri*, c. 6v).

²¹ Galeazzo Alessi legge correttamente il mistero come Angelo che annuncia alla Madonna di dover passare a miglior vita (*Galeazzo Alessi, Libro dei Misteri*, c. 6v).

²² Anche i misteri dell'Ascensione e quello della Discesa dello Spirito Santo (peraltro già esistenti al Sacro Monte) sono contemplati nel Libro dei Misteri (*Galeazzo Alessi, Libro dei Misteri*, c. 7r). La sequela di queste tappe narrative trova singolare analogia (tranne l'apparizione sul mare di Tiberiade e l'Annunzio dell'Angelo a Maria) con quella contenuta nel manoscritto dal titolo *Ordine delli misteri, quali sono sopra il s.to Monte dove è il Santo Sepolcro di Varallo in Valsesia* (sASV, Archivio Sacro Monte, busta 2) che Gentile colloca intorno al 1573 e connette alla rielaborazione del progetto alessiano (G. GENTILE, *La storia del Sacro Monte nei documenti...*, pp. 82-86).

²³ All'interno del palazzo, già la prima edizione nota della guida di Sesalli elencava i misteri di Cristo alla colonna flagellato e l'Incoronazione di spine (*Breve Descrizione...*, f. 8). L'*Ordine delli misteri...*, comprende nel palazzo di Pilato i misteri di Cristo battuto alla colonna, l'Incoronazione di spine, la Flagellazione, «Pilato che si lavò le mani nel volerlo sentenziare» (sul manoscritto si veda anche P. GALLONI, *Sacro Monte di Varallo*, pp. 201 ss.).

²⁴ G. GENTILE, *Gli interventi di Carlo Bascapè...*, pp. 427 ss.

²⁵ *Ibi*, pp. 442 ss.

²⁶ *Ibi*, pp. 442 ss. e 465, si veda anche E. DE FILIPPIS, *L'indirizzo e il controllo del Bascapè...*

²⁷ G. GENTILE, *Gli interventi di Carlo Bascapè...*, pp. 442, 455, E. DE FILIPPIS, «*Cieli, angeli figure humane al naturale più che sia possibile ad imitazione della Cappella del Monte Calvario*». *La fortuna della Cappella della Crocifissione al Sacro Monte*, in *Gaudenzio Ferrari: la crocifissione del Sacro Monte di Varallo*, Torino 2006, p. 78.

²⁸ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 80, f. 129r.

²⁹ *Ibi*, f. 71r. In realtà nel disegno ascritto a Gerolamo d'Adda erano state riproposte le tre cappelle, mai citate da Bascapè, dell'Inferno, del Purgatorio e del Paradiso (P.G. LONGO, «Un luogo sacro... quasi senz'anima»..., p. 381).

³⁰ *Ibi*, f. 70v.

- ³¹ *Ibi*, ff. 128rv e 130v.
³² *Ibi*, f. 129r e G. GENTILE, *Gli interventi di Carlo Bascapè...*, p. 429.
³³ *Ibi*, f. 130v.
³⁴ *Ibi*, f. 130r.
³⁵ L'indicazione, presente nel diario di visita, è assente dagli ordini (ASDN, *Atti di Visita*, vol. 80, f. 70r).
³⁶ *Ibi*, f. 129v.
³⁷ *Ibi*, ff. 129v e 128v.
³⁸ *Ibi*, ff. 131r e 128v.
³⁹ *Ibi*, f. 128v.
⁴⁰ *Ibi*, ff. 129r, 130r, 132r
⁴¹ *Ibi*, f. 131v.
⁴² *Ibi*, ff. 128v e 62r (angelo dell'Annunciazione).
⁴³ *Ibi*, f. 129r.
⁴⁴ *Ibi*, f. 129r.
⁴⁵ *Ibi*, f. 132r.
⁴⁶ *Ibi*, f. 130rv.
⁴⁷ *Ibi*, ff. 130r, 65r.
⁴⁸ *Ibi*, f. 73r.
⁴⁹ *Ibi*, ff. 70r, 129r.
⁵⁰ *Ibi*, ff. 72r, 132r.
⁵¹ *Ibi*, ff. 73r, 132v, 133r.
⁵² *Ibidem*.
⁵³ *Ibi*, f. 133v.
⁵⁴ *Ibi*, ff. 62r, 128r. Sull'iconografia della cappella, dedicata al peccato originale, preambolo della storia della salvezza, si veda P.G. LONGO, *Il Sacro Monte di Varallo nella seconda metà del XVI secolo*, pp. 179-182; G. GENTILE, *La storia del Sacro Monte nei documenti...*, pp. 86-88, nonché G. GENTILE, *Gli interventi di Carlo Bascapè...*, p. 443.
⁵⁵ P. GALLONI, *Sacro Monte di Varallo*, p. 169 ss.; P.G. LONGO, *Il Sacro Monte di Varallo nella seconda metà del XVI secolo*, pp. 115-120 e 179-182; G. GENTILE, *La storia del Sacro Monte nei documenti...*, pp. 86-88, e G. GENTILE, *Gli interventi di Carlo Bascapè...*, p. 448.
⁵⁶ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 19, f. 77v.
⁵⁷ C. BASCAPÈ, *Lettere episcopali*, copia dattiloscritta presso ASDN, vol. I, 15/12/1593, l. 828, Ai Fabbricieri di Varallo.
⁵⁸ *Libro et inventario...*, ff. 26 v. e 27 r.
⁵⁹ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 19, f. 112r. P. GALLONI, *Sacro Monte di Varallo*, pp. 241, 268; G. GENTILE, *Gli interventi di Carlo Bascapè...*, p. 448.
⁶⁰ Le due nuove sculture sono menzionate negli atti allegati alle visite di Bascapè (ASDN, *Atti di Visita*, vol. 19, f. 112r).
⁶¹ sASV, Archivio Notarile, notaio Giovanni Battista Albertino, vol. 9473, 27/4/1599, Convenzioni tra i fabbricieri del Sacro Monte e lo scultore Giovanni Tabacchetti per le statue della cappella della Salita al Calvario.
⁶² ASDN, *Atti di Visita*, vol. 50, f. 77r.
⁶³ C. BASCAPÈ, *Lettere episcopali*, vol. XV, l. 39, 25/6/1603, Alli Fabbricieri del Sacro Monte di Varale; vol. XV, l. 40, 25/6/1603 a Ms. Domenico Alfani.
⁶⁴ Credo si trattasse di ordini più dettagliati (*Libro et inventario...*, f. 15r.).
⁶⁵ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 285, f. 15r.
⁶⁶ G. GENTILE, *La storia del Sacro Monte nei documenti...*, p. 86.
⁶⁷ P. GALLONI, *Sacro Monte di Varallo*, p. 241.
⁶⁸ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 19, f. 112r; P.G. LONGO, «Un luogo sacro... quasi senz'anima»..., p. 402 nota 45.
⁶⁹ *Ibi*, vol. 50, f. 77r, ma anche G. GENTILE, *Gli interventi di Carlo Bascapè...*, p. 448.
⁷⁰ *Ibi*, vol. 285, f. 15r.
⁷¹ sASV, Archivio Notarile, notaio Giovanni Battista Albertino, vol. 9473, 27/4/1599, Convenzioni tra i fabbricieri...

- ⁷² P. GALLONI, *Sacro Monte di Varallo*, p. 171; S. STEFANI PERRONE, *Guida al Sacro Monte di Varallo*, Torino 1995, pp. 34-36; G.B. FASSOLA, *La nuova Gierusalemme*, Milano 1671, edizione anastatica Borgosesia 1976, p. 81. Gaudenzio Bordiga le ascrive invece allo stesso Alfani (G. BORDIGA, *Storia e guida del Sacro Monte di Varallo*, Varallo 1830, pp. 39-40).
⁷³ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 19, ff. 77v, 78r e 99v.
⁷⁴ *Ibi*, vol. 80, ff. 62r, 128r.
⁷⁵ *Ibi*, vol. 19, f. 78r.
⁷⁶ Lettera memoriale del 23 dicembre 1613 di Gerolamo d'Adda. Lo stesso identico testo ritorna in sASV, Archivio d'Adda, b. 1/17, Geronimo d'Adda, *Capi d'avertire...*
⁷⁷ sASV, Archivio d'Adda, dis. 101, cfr. P.G. LONGO, «Un luogo sacro... quasi senz'anima»..., nota 60, pp. 404-405.
⁷⁸ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 80, ff. 62v, 128r. Il memoriale di Geronimo d'Adda del 23 dicembre 1613 in effetti ricorda solo come siano state rifatte le due statue e ne siano state aggiunte delle altre.
⁷⁹ *Ibi*, vol. 19, ff. 78r, 99v, 100r.
⁸⁰ *Libro et inventario...*, ff. 14v, 15r.
⁸¹ Lettera memoriale del 23 dicembre 1613 di Gerolamo d'Adda.
⁸² sASV, Archivio d'Adda, dis. 101: cfr. P.G. LONGO, «Un luogo sacro... quasi senz'anima»..., nota 60, pp. 404-405.
⁸³ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 80, ff. 62v, 128v. Tutto lascia intendere che, come di consueto, Bascapè avesse emesso delle precise istruzioni per l'allestimento della cappella, cui Taverna si riallaccia, disposizioni che non compaiono nell'elenco dei documenti dell'Archivio della Fabbrica.
⁸⁴ *Ibi*, vol. 80, ff. 62v, 128v.
⁸⁵ *Ibi*, vol. 19, ff. 78rv, 100r, vol. 50, f. 77r. Il mistero è invece elencato nel progetto relativo alla pianificazione dell'area centrale del Monte della Raccolta Ferrari dell'Ambrosiana cod. S.130 Sup. c. CLVIII (S. STEFANI PERRONE, *I "misterij" architettonici di Galeazzo Alessi*, pp. 70-71).
⁸⁶ P.G. LONGO, «Un luogo sacro... quasi senz'anima»..., p. 403, nota 46.
⁸⁷ Lettera memoriale del 23 dicembre 1613 di Gerolamo d'Adda e sASV, Archivio d'Adda, dis. 101.
⁸⁸ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 80, ff. 63r, 128v.
⁸⁹ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 80, ff. 63r, 129r.
⁹⁰ *Ibi*, vol. 19, ff. 78v, 100r.
⁹¹ *Ibi*, vol. 50, f. 77r.
⁹² Lettera memoriale del 23 dicembre 1613 di Gerolamo d'Adda. L'idea è anticipata nel documento del dicembre 1613 (Geronimo d'Adda, *Capi d'avertire*, f. 1r) e confermata nella legenda del disegno n. 101 dell'Archivio d'Adda.
⁹³ *Libro et inventario...*, foglio primo non numerato.
⁹⁴ sASV, Archivio notarile, notaio Giovanni Antonio Ranzo, vol. 11974, 2/7/1614, Convenzioni fra i fabbricieri del Sacro Monte e Giovanni Battista Viana di Campertogno per la costruzione del portico della cappella dei Magi; sASV, Archivio Sacro Monte, busta 2, *Consignatio et Inventarium scripturarum et archiviorum S.ti Montis Varali*, f. 184r. Ringrazio Pier Giorgio Longo per avermi agevolato nella lettura e nel reperimento di questo documento. Si veda anche P.G. LONGO, «Un luogo sacro... quasi senz'anima»..., p. 407 nota 82.
⁹⁵ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 116, f. 614r.
⁹⁶ *Ibi*, vol. 80, ff. 63rv, 129r.
⁹⁷ *Ibi*, vol. 19, f. 100v. Questa intenzione viene confermata nella visita del 1603 che prevede nuove costruzioni per entrambi i misteri (vol. 50, f. 77r) salvo poi essere accantonata.
⁹⁸ *Ibi*, vol. 80, f. 129r. Nella descrizione delle visita rimarca, come il suo predecessore, le affinità formali con il luogo del presepe gerosolimitano e pensa di far aggiungere tre altri pastori (*ibi*, f. 63rv).
⁹⁹ *Ibi*, vol. 19, ff. 78v, 100r.
¹⁰⁰ *Ibi*, vol. 80, ff. 63v, 129r.
¹⁰¹ *Ibi*, vol. 19, ff. 79r, 100r.
¹⁰² *Ibi*, vol. 19, f. 79r.
¹⁰³ *Ibi*, vol. 19, ff. 79v, 100v, vol. 50, f. 77r.
¹⁰⁴ sASV, Archivio d'Adda, dis. 101.
¹⁰⁵ Lettera memoriale di Geronimo d'Adda del 23 dicembre 1613.

¹⁰⁶ Riprende qui una nota del vescovo Speciano (ASDN, *Atti di Visita*, vol. 80, f. 129r e vol. 7, f. 206rv).

¹⁰⁷ *Ibi*, vol. 80, ff. 63v, 129r

¹⁰⁸ *Ibi*, vol. 80, ff. 63v, 100r.

¹⁰⁹ Evidentemente in questa data il vescovo riteneva più opportuno costruire una nuova cappella per l'Annuncio ai pastori invece che utilizzare lo spazio, limitato, della Circoncisione (*Ibi*, vol. 19, ff. 79v, 100v; vol. 50, f. 77r).

¹¹⁰ Lettera memoriale del 23 dicembre 1613 di Gerolamo d'Adda; sASV, Archivio d'Adda, dis. 101.

¹¹¹ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 80, ff. 64r, 129r. Bascapè vuole che le pitture «si rinfacciano dentro et fuori più belle et più convenienti all'istoria» (*Ibi*, vol. 19, f. 100v).

¹¹² *Ibi*, vol. 19, ff. 79v, 100v.

¹¹³ *Ibi*, vol. 80, ff. 64r, 129v.

¹¹⁴ *Ibi*, vol. 19, ff. 79v, 100v.

¹¹⁵ sASV, Archivio d'Adda, dis. 101.

¹¹⁶ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 80, ff. 64r, 129v.

¹¹⁷ *Ibi*, vol. 19, ff. 80r; vol. 19, 100v.

¹¹⁸ *Ibi*, f. 80r.

¹¹⁹ *Ibi*, ff. 111v, 112r; P. GALLONI, *Sacro Monte di Varallo*, p. 241.

¹²⁰ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 50, f. 77v.

¹²¹ Geronimo d'Adda, *Capi d'avvertire...*

¹²² ASDN, *Atti di Visita*, vol. 80, f. 64r; vol. 19, f. 80r, 101r; vol. 50, f. 77v.

¹²³ Quest'ultima notazione non compare però negli ordini (*Ibi*, vol. 80, f. 64v, 129v; vol. 19, f. 80r, 101r).

¹²⁴ *Ibi*, vol. 19, ff. 80r, 101r.

¹²⁵ Geronimo d'Adda, *Capi d'avvertire...* e Lettera memoriale del 23 dicembre 1613. La necessità di anteporre un vestibolo alla cappella è confermata dallo schizzo del d'Adda (s.A.S.V, Archivio d'Adda, dis. 101).

¹²⁶ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 80, ff. 64v, 130r.

¹²⁷ L'espressione esatta è la seguente: «idque, multo uberius quam nunc est», riferito al mistero (*ibi*, vol. 19, f. 80v).

¹²⁸ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 19, f. 101r.

¹²⁹ *Libro et inventario...*, ff. 10r e 11r.

¹³⁰ C. BASCAPÈ, *Lettere episcopali*, vol. III., l. 261, 19 ottobre 1594, Alli Fabricieri del Sacro Monte di Varale.

¹³¹ sASV, Archivio Notarile, notaio Giovanni Battista Albertino, vol. 9473, 27 aprile 1599, *Convenzioni tra i fabbricieri e il pittore Domenico Alfano...*

¹³² ASDN, *Atti di Visita*, vol. 50, f. 77v.

¹³³ sASV, Archivio Notarile, notaio Giovanni Battista Albertino, vol. 9474, 29 novembre 1602, *Disposizione dei fabbricieri del Sacro Monte per l'esecuzione degli ordini vescovili del 21 novembre 1602*, pubblicato in P.G. LONGO, «Un luogo sacro... quasi senz'anima»..., pp. 414-416, si veda anche P. GALLONI, *Sacro Monte di Varallo*, p. 32.

¹³⁴ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 285, f. 15r.

¹³⁵ *Ibi*, vol. 80, f. 64v. Bascapè nella visita del 1593 (e relativi ordini) pensa di utilizzare per questo mistero la cappella vuota predisposta per il Paralitico risanato (vol. 19, f. 80v, 101rv) Questo mistero è citato anche nella visita del 1602 (vol. 50, f. 77v).

¹³⁶ *Ibi*, vol. 80, f. 64v, 130r. Identiche le disposizioni di Bascapè (*Ibi*, vol. 19, f. 80v, 101v).

¹³⁷ *Ibi*, vol. 80, f. 64v, 130r. La notazione sullo stato di conservazione non compare, invece, nelle visite del vescovo barnabita.

¹³⁸ *Ibi*, vol. 19, ff. 80v, 101v.

¹³⁹ *Ibi*, vol. 80, ff. 65r, 130r.

¹⁴⁰ *Ibi*, vol. 19, ff. 81r, 101v.

¹⁴¹ *Ibi*, vol. 80, f. 65r.

¹⁴² *Ibi*, vol. 19, ff. 81r, 101v. Si trattava probabilmente delle pitture di una precedente cappella in parte recuperate o addossate alla nuova struttura, Galloni ritiene potesse trattarsi dell'antica cappella del Credo (P. GALLONI, *Sacro Monte di Varallo*, pp. 258-259), Casimiro Debiaggi pensa invece si trat-

ti dell'Ascensione (C. DEBIAGGI, *Il Sacro Monte di Varallo. Breve storia della Basilica e di tutte le cappelle*, Varallo s.d., p. 28).

¹⁴³ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 80, f. 65r.

¹⁴⁴ *Ibi*, vol. 80, f. 65r, 130r. Identiche sono le richieste di Bascapè relative alla prima visita (*Ibi*, vol. 19, ff. 81 v. 101v). Nel 1603, invece, chiede di restringere il vestibolo dipingerlo secondo le indicazioni che egli fornirà (*Ibi*, vol. 50, f. 77v).

¹⁴⁵ *Ibi*, vol. 19, ff. 81r, 101v; vol. 50, f. 77v.

¹⁴⁶ C. DEBIAGGI, *Il Sacro Monte di Varallo...*, p. 29. Stefania Stefani ritiene le due nuove statue, in terracotta, aggiunte dopo il 1617 da Giovanni d'Enrico, ma esse paiono molto distanti dai modi di quel plasticatore (S. STEFANI PERRONE, *Guida al Sacro Monte di Varallo*, p. 52).

¹⁴⁷ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 80, ff. 65rv, 130v. Taverna riprende effettivamente alla lettera gli ordini precedenti (*Ibi*, vol. 19, ff. 81v, 102r).

¹⁴⁸ *Ibi*, vol. 19, ff. 81r, 101v, 102r; vol. 50, f. 77v.

¹⁴⁹ *Ibi*, vol. 80, ff. 65v.

¹⁵⁰ *Ibi*, vol. 80, ff. 65v, 130v.

¹⁵¹ *Ibi*, vol. 19, ff. 81r, 82r. Il vano del Cenacolo si conserva integro, ed è oggi annesso all'albergo accanto alla basilica. Esso conserva le caratteristiche architettoniche con cui appare nella cartografia di Galezzo Alessi.

¹⁵² *Ibi*, vol. 19, ff. 82r, 102r; vol. 50, f. 71r e notaio Giovanni Battista Albertino, vol. 9474, 29 novembre 1602, *Disposizione dei fabbricieri...*

¹⁵³ Lettera di Gerolamo d'Adda del 23 dicembre 1613; E. DE FILIPPIS, *Giovanni d'Enrico o d'Errico*, in *Natura morta lombarda*, catalogo della mostra, a cura di F. Caroli, pp. 112-115.

¹⁵⁴ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 80, f. 65v; vol. 19, f. 81v, 102r.

¹⁵⁵ *Ibi*, vol. 80, ff. 65v, 66r, 130v, 131r.

¹⁵⁶ *Ibi*, vol. 19, ff. 82r, 82v, 102r.

¹⁵⁷ *Ibi*, vol. 50, f. 71r e notaio Giovanni Battista Albertino, vol. 9474, 29 novembre 1602, *Disposizione dei fabbricieri del Sacro Monte per l'esecuzione degli ordini vescovili del 29 novembre 1602*, pubblicato in P.G. LONGO, «Un luogo sacro... quasi senz'anima»..., p. 414.

¹⁵⁸ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 285, f. 15v. Appartiene dunque al Bascapè l'idea di inserire nella scena la statua di san Carlo, poi realizzata dal Bernero nel 1776 (S. STEFANI PERRONE, *Guida al Sacro Monte di Varallo*, Torino 1995, p. 55); sull'argomento si rimanda anche a M. DI MACCO, *Giovanni Battista Bernero, scultore piemontese del '700 al Sacro Monte*, in corso di stampa sull'«Annuario dell'Accademia dei lincei».

¹⁵⁹ P. GALLONI, *Sacro Monte di Varallo*, pp. 262 ss., 289-292.

¹⁶⁰ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 285, f. 15 v.

¹⁶¹ C. BASCAPÈ, *Lettere episcopali*, vol. XIX, l. 526, 2 febbraio 1606, A' Fabricieri del Sacro monte di Varale.

¹⁶² *Ibi*, vol. XIX, l. 678, 16 aprile 1606, A' Fabricieri del Sacro monte di Varale e P.G. LONGO, «Un luogo sacro... quasi senz'anima»..., p. 403 nota 56; si veda anche S. STEFANI PERRONE, *Giovanni d'Enrico*, in *Tanzio da Varallo. Realismo fervore e contemplazione in un pittore del Seicento*, catalogo della mostra, a cura di M. Bona Castellotti, Milano 2000, p. 199.

¹⁶³ *Consignatio...*, f. 183v; sASV, Archivio Notarile, notaio Bartolomeo Peterro, 6 luglio 1608, vol. 10288 *Convenzioni tra i fabbricieri e Anselmo Alesina di Rassa per la pittura della cappella dell'Incoronazione di spine e Melchiorre d'Enrico del fu Enrico per pittura della cappella dei tre discepoli dormienti e A. CESA, I d'Enrico: una dinastia di artisti negli atti dei notai valesiani (1580-1696)*, in «de Valle Sicida», VI (1995), p. 140.

¹⁶⁴ *Libro et inventario...*, f. 39r; sASV, Archivio Notarile, notaio Giovanni Battista Albertino, 7 dicembre 1612, vol. 9478, Pietro Francesco Morazzone stima la pittura delle muraglie, del pavimento e delle statue delle cappelle dei tre discepoli dormienti, pubblicato integralmente in A. CESA, *I d'Enrico: una dinastia di artisti...*, p. 143, si rimanda sull'argomento anche a P. GALLONI, *Sacro Monte di Varallo*, pp. 292-294.

¹⁶⁵ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 80, ff. 65v, 66r, 130v, 131r.

¹⁶⁶ *Ibi*, vol. 80, ff. 66r, 131r.

¹⁶⁷ *Ibi*, vol. 19, ff. 82r, 102r.

¹⁶⁸ *Ibi*, vol. 50, f. 71r.

- ¹⁶⁹ *Libro et inventario...*, f. 15r.
- ¹⁷⁰ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 80, f. 66r, 131r.
- ¹⁷¹ *Ibi*, vol. 19, ff. 82rv, 103v.
- ¹⁷² *Ibi*, vol. 19, ff. 82rv, 103v. Guido Gentile ha chiarito come la scena originariamente rappresentata fosse quella dell'annuncio della sua prossima morte portato dall'angelo a Maria, tratta dai vangeli apocrifi. Bascapè sovrappone a questo tema l'iconografia, di tradizione medioevale, dell'annuncio della imminente cattura recata da Giovanni alla Vergine, che gli è più familiare (G. GENTILE, *Gli interventi di Carlo Bascapè...*, p. 441). Ricordata nella prima guida nota di Sesalli, la scena è riproposta nel progetto alessiano (*Breve Descrizione...*, f. 8 e Galeazzo Alessi, *Libro dei Misteri*, f. 6v).
- ¹⁷³ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 80, f. 66 v. Questo tema è già presente nell'elenco dei misteri dalla guida edita da Sesalli nel 1566 (*Breve Descrizione...*, f. 7).
- ¹⁷⁴ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 19, f. 102r.
- ¹⁷⁵ *Ibi*, vol. 50, f. 71r. La Disposizione dei Fabbricieri del 21 novembre 1602 per l'esecuzione degli ordini vescovili conferma questo orientamento (sASV, Archivio Notarile, notaio Giovanni Battista Albertino, vol. 9474, 29 novembre 1602, *Disposizione dei fabbricieri del Sacro Monte*).
- ¹⁷⁶ Geronimo d'Adda, *Capi d'avvertire...*
- ¹⁷⁷ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 80, f. 66v.
- ¹⁷⁸ *Ibi*, vol. 50, f. 71r.
- ¹⁷⁹ C. BASCAPÈ, *Lettere episcopali*, vol. XX, l. 267, 18/9/1606, Alli Fabricieri del Sacro monte di Varale.
- ¹⁸⁰ *Libro et inventario...*, f. 39r.
- ¹⁸¹ Geronimo d'Adda, *Capi d'avvertire...*
- ¹⁸² Lettera di Gerolamo d'Adda del 23 dicembre 1613.
- ¹⁸³ s.A.S.V., Archivio d'Adda, I, 17, lettera di Michelangelo Marchesi arcidiacono di Novara a Gerolamo d'Adda, 18 marzo 1614.
- ¹⁸⁴ *Libro et inventario...*, f. 145 v.
- ¹⁸⁵ s.A.S.V., Archivio d'Adda, I, 17, Lettera di Gerolamo d'Adda al vicario generale Nicolao Leonardi, 17 maggio 1614, trascritta integralmente in P.G. LONGO, «Un luogo sacro... quasi senz'anima»..., pp. 420-422.
- ¹⁸⁶ *Libro et inventario...*, primo foglio non numerato.
- ¹⁸⁷ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 80, f. 66v, 131r.
- ¹⁸⁸ *Ibi*, vol. 19, ff. 84v, 102rv. Galloni ritiene questo edificio progettato da Domenico Alfano, referente tecnico della fabbrica tra il 1593 e il 1599, e già in parte realizzato nel 1602 quando Bascapè comincia a parlare del «luogo» di Pilato e a definirne l'organizzazione interna (P. GALLONI, *Sacro Monte di Varallo*, pp. 275-277).
- ¹⁸⁹ *Ibi*, vol. 50, f. 71v e sASV, Archivio Notarile, notaio Giovanni Battista Albertino, vol. 9474, 29 novembre 1602, Disposizione dei fabbricieri del Sacro Monte...
- ¹⁹⁰ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 285, 15v, 16r.
- ¹⁹¹ C. BASCAPÈ, *Lettere episcopali*, vol. XVIII, l. 113, 1 febbraio 1605, Alli Fabricieri del Sacro monte di Varale. Sull'argomento di rimanda a G. GENTILE, *Gli interventi di Carlo Bascapè...*, pp. 451-461, che però non conosceva gli atti della visita del 1604.
- ¹⁹² C. BASCAPÈ, *Lettere episcopali*, vol. XIX, l. 526, 2 febbraio 1606, A' Fabricieri del Sacro monte di Varale.
- ¹⁹³ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 80, ff. 66v, 131r.
- ¹⁹⁴ *Ibi*, vol. 19, f. 102r; vol. 50, f. 71v; vol. 285, f. 15. v.
- ¹⁹⁵ *Ibi*, vol. 80, f. 66v.
- ¹⁹⁶ *Ibi*, vol. 19, f. 102r; vol. 50, f. 71v.
- ¹⁹⁷ C. BASCAPÈ, *Lettere episcopali*, vol. XX, l. 267, 18/9/1606, Alli fabricieri del Sacro monte di Varale. Nel dicembre 1613 Geronimo d'Adda si appunta fra i lavori da farsi la costruzione della cappella di Erode (Geronimo d'Adda, *Capi d'avvertire...*).
- ¹⁹⁸ *Ibi*, e Lettera di Gerolamo d'Adda del 23 dicembre 1613.
- ¹⁹⁹ sASV, Archivio d'Adda, b. 1/17, lettera di Michelangelo Marchesi arcidiacono di Novara a Gerolamo d'Adda, 18 marzo 1614.
- ²⁰⁰ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 80, f. 69r.
- ²⁰¹ *Ibi*, vol. 50, f. 71v; vol. 285, f. 15v.
- ²⁰² *Ibi*, vol. 80, f. 69r, 131v.

- ²⁰³ *Ibi*, vol. 80, f. 69r.
- ²⁰⁴ *Ibi*, vol. 19, f. 102v.
- ²⁰⁵ *Ibi*, vol. 50, f. 71v.
- ²⁰⁶ *Ibi*, vol. 285, f. 16r.
- ²⁰⁷ *Ibi*, vol. 285, f. 16v.
- ²⁰⁸ C. BASCAPÈ, *Lettere episcopali*, vol. XVIII, l. 113, 1 febbraio 1605, Alli fabricieri del Sacro monte di Varale.
- ²⁰⁹ *Ibi*, vol. XXIII, l. 277, 16/01/1610, A mons. Settali, Vicario generale Novara.
- ²¹⁰ sASV, Archivio Notarile, notaio Bartolomeo Peterro, 6 luglio 1608, Convenzioni fra i fabbricieri e Anselmo Alesina di Rassa... (cfr. nota 163).
- ²¹¹ S. STEFANI PERRONE, *Giovanni d'Enrico urbanista...*, p. 200.
- ²¹² *Libro et inventario...*, f. 14v.
- ²¹³ *Consignatio...*, f. 183r.
- ²¹⁴ sASV, Archivio Notarile, notaio Giovanni Battista Albertino, 6 luglio 1614, Congregazione dei fabbricieri del Sacro Monte di Varallo, vol. 9481. Si veda anche A. CESA, *I d'Enrico: una dinastia di artisti...*, pp. 145-146 e P. GALLONI, *Sacro Monte di Varallo*, pp. 282-286.
- ²¹⁵ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 80, f. 69r.
- ²¹⁶ *Ibi*, vol. 80, ff. 69r, 131v.
- ²¹⁷ *Ibi*, vol. 285, ff. 15v, 16r.
- ²¹⁸ C. BASCAPÈ, *Lettere episcopali*, vol. XVIII, l. 113, 1 febbraio 1605, Alli fabricieri del Sacro monte di Varale.
- ²¹⁹ *Ibi*, vol. XXI, l. 378, 16/12/1607, A' Fabricieri del Sacro monte di Varale.
- ²²⁰ *Ibi*, vol. XXIII, l. 277, 16 gennaio 1610, A Mons. Settali, Vicario generale Novara.
- ²²¹ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 80, f. 69r. Sulla realizzazione della scala si rimanda anche a P. GALLONI, *Sacro Monte di Varallo*, pp. 288-289.
- ²²² ASDN, *Atti di Visita*, vol. 19, f. 102v.
- ²²³ *Ibi*, vol. 285, f. 16r.
- ²²⁴ C. BASCAPÈ, *Lettere episcopali*, vol. XVIII, l. 113, 1 febbraio 1605, Alli fabricieri del Sacro monte di Varale.
- ²²⁵ *Ibi*, vol. XXI, l. 500, 28 febbraio 1608, A' Fabricieri del Sacro monte di Varale (la descrizione è pubblicata integralmente in G. GENTILE, *Gli interventi di Carlo Bascapè...*, p. 490). Si tratta della nota inserita nella visita pastorale del cardinal Taverna (ASDN, *Atti di Visita*, vol. 80, f. 67 rv).
- ²²⁶ sASV, Archivio Notarile, notaio Giovanni Battista Lassere, vol. 10140, 25/7/1609 Convenzione con il pittore Pietro Francesco Mazzucchelli per dipingere la cappella dell'Ecce Homo.
- ²²⁷ *Ibi*, notaio Giovanni Battista Albertino, vol. 9479, 1/12/1610. La fabbrica concede a Melchiorre d'Enrico casa Valgrana mentre è impegnato a dipingere le statue della cappella dell'Ecce homo; si veda anche A. CESA, *I d'Enrico: una dinastia di artisti...*, p. 142.
- ²²⁸ *Ibi*, notaio Giovanni Battista Albertino, vol. 9478, 7 dicembre 1612, Pagamenti al Morazzone per la cappella dell'Ecce homo e della Condanna di Cristo.
- ²²⁹ Lettera del 23 dicembre 1613 di Gerolamo d'Adda.
- ²³⁰ G. NICODEMI, *Lettere inedite di Pier Francesco Mazzucchelli detto il Morazzone*, in "Archivio Storico Lombardo", LII (1925), 2-4, pp. 380-381. Sulla decorazione di questa cappella da parte del Morazzone si rimanda anche a M. GREGORI, *Il Morazzone*, catalogo della mostra, Milano 1962, pp. 54-56 e a J. STOPPA, *Il Morazzone*, Milano 2003, pp. 211-212.
- ²³¹ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 80, ff. 69v, 131v.
- ²³² *Ibi*, vol. 50, f. 71v.
- ²³³ Notaio Giovanni Battista Albertino, vol. 9474, 29 novembre 1602, *Disposizione dei fabbricieri del Sacro Monte*.
- ²³⁴ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 285, f. 16r.
- ²³⁵ C. BASCAPÈ, *Lettere episcopali*, vol. XVIII, l. 113, 1/2/1605, Alli fabricieri del Sacro monte di Varale.
- ²³⁶ Lettera del 23 dicembre 1613 di Gerolamo d'Adda.
- ²³⁷ sASV, Archivio Notarile, notaio Marco Antonio Ranzo, 14 ottobre 1614, Convenzioni fra i fabbricieri e Guglielmo Caccia detto il Moncalvo per le pitture della cappella di Pilato che si lava le mani, vol. 11974, trascritto integralmente in P.G. LONGO, «Un luogo sacro... quasi senz'anima»..., pp. 424-425.

Sull'argomento e sul successivo coinvolgimento di Tanzio si veda E. DE FILIPPIS, *Pilato si lava le mani*, in *Tanzio da Varallo...*, pp. 96-100.

²³⁸ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 80, ff. 69 v, 131v.

²³⁹ *Ibi*, vol. 50, f. 71v e notaio Giovanni Battista Albertino, vol. 9474, 29 novembre 1602, *Disposizione dei fabbricieri del Sacro Monte...*

²⁴⁰ *Libro et inventario...*, f. 14v.

²⁴¹ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 285, f. 16v.

²⁴² sASV, Archivio Notarile, notaio Giovanni Battista Albertino, vol. 9479, 17 novembre 1610, Convenzioni tra i Fabbricieri e il pittore Pier Francesco Morazzone per dipingere la cappella della Condanna di Cristo; si veda anche P. GALLONI, *Sacro Monte di Varallo*, p. 278.

²⁴³ Cfr. J. STOPPA, *Il Morazzone*, pp. 226 e 289.

²⁴⁴ *Libro et inventario...*, f. 15r.

²⁴⁵ Notaio Giovanni Battista Albertino, vol. 9478, 7 dicembre 1612, Pagamenti al Morazzone per la cappella dell'Ecce homo e della Condanna di Cristo.

²⁴⁶ J. STOPPA, *Il Morazzone*, pp. 226 e 290.

²⁴⁷ Geronimo d'Adda, *Capi d'avvertire...*

²⁴⁸ Lettera del 23 dicembre 1613 di Gerolamo d'Adda.

²⁴⁹ *Ibidem*.

²⁵⁰ *Libro et inventario...*, f. 15 r. Stoppa riporta notizia di altri ordini per la decorazione della cappella emessi il 12 maggio 1614 (J. STOPPA, *Il Morazzone*, p. 226).

²⁵¹ *Ibi*, p. 291.

²⁵² *Libro et inventario...*, primo foglio non numerato.

²⁵³ G. NICODEMI, *Lettere inedite...*, pp. 380-381.

²⁵⁴ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 80, f. 70r.

²⁵⁵ *Ibi*, vol. 50, f. 71v.

²⁵⁶ Notaio Giovanni Battista Albertino, vol. 9474, 29 novembre 1602, *Disposizione dei fabbricieri del Sacro Monte...*

²⁵⁷ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 50, f. 77v.

²⁵⁸ *Ibi*, vol. 80, f. 70r.

²⁵⁹ *Ibi*, vol. 80, f. 70v.

²⁶⁰ *Ibi*, vol. 19, f. 83r.

²⁶¹ *Ibi*, vol. 19, f. 102v; vol. 50, ff. 71v, 77v.

²⁶² P.G. LONGO, «Un luogo sacro... quasi senz'anima»..., p. 402 n. 45.

²⁶³ C. BASCAPÈ, *Lettere episcopali*, vol. V, s.d., l. 424, A' Fabricieri del Sacro monte di Varale [ma 31 dicembre 1596 come risulta dall'Inventario dell'archivio (*Libro et inventario...*, f. 11v)].

²⁶⁴ *Libro et inventario...*, f. 11v.

²⁶⁵ C. BASCAPÈ, *Lettere episcopali*, vol. VI, 14 marzo 1597, l. 216, Alli fabbricieri del Sacro monte di Varale.

²⁶⁶ sASV, Archivio Notarile, notaio Giovanni Battista Albertino, vol. 9473, 27/4/1599, Convenzioni tra i fabbricieri del Sacro Monte e lo scultore Giovanni Tabacchetti per le statue della cappella della Salita al Calvario.

²⁶⁷ *Libro et inventario...*, f. 12r.

²⁶⁸ sASV, Archivio notarile, notaio Giovanni Antonio Ranzo, vol. 11974, 7/1/1602, Convenzioni tra i fabbricieri del Sacro Monte e il pittore Antonio Gandino per dipingere le statue della cappella della Salita al Calvario.

²⁶⁹ C. BASCAPÈ, *Lettere episcopali*, vol. XII, 3 maggio 1602, l. 380, Alli fabbricieri del Sacro monte di Varale.

²⁷⁰ sASV, Archivio Notarile, notaio Giovanni Battista Albertino, vol. 9474, 28/8/1602, Convenzioni fra la fabbrica del Sacro Monte e il pittore Pietro Francesco Morazzone per dipingere la cappella di N.S. che porta la Croce.

²⁷¹ *Libro et inventario...*, f. 13v.

²⁷² sASV, Archivio Notarile, notaio Giovanni Battista Albertino, vol. 9476, 31/10/1605, Pagamento al pittore Pietro Francesco Morazzone per opere fatte nella cappella dove Cristo porta la croce al Calvario.

²⁷³ *Ibi*, vol. 9476, 12/11/1606 e Pagamento al Pittore Pietro Francesco Morazzone per la pittura della cappella dove Cristo porta la croce.

²⁷⁴ C. BASCAPÈ, *Lettere episcopali*, vol. XXI, l. 332, 16/10/1607, Al Filipperio Curao di Varale Vicario foraneo.

²⁷⁵ G. NICODEMI, *Lettere inedite...*, pp. 380-381. Anche per la decorazione di questa cappella si rimanda a M. GREGORI, *Il Morazzone*, pp. 37-40 e a J. STOPPA, *Il Morazzone*, pp. 177-180.

²⁷⁶ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 80, f. 70r.

²⁷⁷ *Ibidem*.

²⁷⁸ *Ibi*, vol. 19, f. 102v; vol. 50, ff. 71v, 72r.

²⁷⁹ *Ibi*, vol. 50, f. 77v.

²⁸⁰ *Ibi*, vol. 285, f. 16v.

²⁸¹ *Ibi*, vol. 80, f. 70r.

²⁸² *Ibi*, vol. 80, f. 70v.

²⁸³ *Ibi*, vol. 80, ff. 70v, 132r.

²⁸⁴ *Ibi*, vol. 19, f. 83r.

²⁸⁵ *Ibi*, vol. 19, f. 102v.

²⁸⁶ *Ibi*, vol. 50, f. 72r.

²⁸⁷ *Ibi*, vol. 50, f. 77v.

²⁸⁸ *Ibi*, vol. 80, f. 70v.

²⁸⁹ *Ibi*, vol. 50, f. 77v. Sulla tavola di Gaudenzio con le stigmate di san Francesco che decorava l'altare e sulla decorazione della cappella si rimanda a C. FALCONE, *La tavola di Gaudenzio Ferrari San Francesco riceve le stigmate*, in *Tre restauri per la Pinacoteca di Varallo*, a cura di C. Falcone, Borgosesia 2005, pp. 33-50.

²⁹⁰ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 19, f. 83rv, 103v.

²⁹¹ C. Bascapè, *Lettere episcopali*, vol. XV, l. 85, 13 luglio 1603, Ai Fabricieri del Sacro monte di Varale.

²⁹² ASDN, *Atti di Visita*, vol. 50, f. 78r.

²⁹³ *Ibi*, vol. 285, f. 14r.

²⁹⁴ *Ibi*, vol. 80, ff. 70v, 132r. La statua di Cristo nel Sepolcro reca oggi, sotto la capigliatura e la barba in crine, capelli e barba scuri scolpiti nel legno. Potrebbe forse trattarsi della capigliatura di cui era dotata ai tempi del Taverna, che appariva rozza rispetto ai nuovi canoni naturalistici che volevano sulle statue del Sacro Monte barbe e capelli veri (S. STEFANI PERRONE, *Cappella del Sepolcro*, in *Artisti del legno. La scultura in Valsesia dal XV al XVIII secolo*, a cura di G. Testori e S. Stefani Perrone, Borgosesia 1985, pp. 248-249).

²⁹⁵ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 19, f. 83v.

²⁹⁶ *Ibi*, vol. 80, f. 71r. sASV, Archivio d'Adda, disegni Serie I, n. 101 e P.G. LONGO, «Un luogo sacro... quasi senz'anima»..., p. 381.

²⁹⁷ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 80, f. 71r.

²⁹⁸ *Ibi*, vol. 19, f. 83v; vol. 50, f. 72r; cfr. S. STEFANI PERRONE, «Li capituli de Passione fundati sopra el Monte de Varale». *Problemi e ricerche*, in *Questi sono li Misteri che sono sopra el Monte de Varalle*, a cura di S. Stefani Perrone, Borgosesia 1987, p. 57).

²⁹⁹ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 50, f. 72r.

³⁰⁰ *Ibi*, vol. 285, f. 16r.

³⁰¹ Lettera di Gerolamo d'Adda del 23 dicembre 1613.

³⁰² ASDN, *Atti di Visita*, vol. 80, ff. 71 r, 132r.

³⁰³ *Ibi*, vol. 80, f. 71v.

³⁰⁴ *Ibi*, vol. 80, ff. 71rv; vol. 50, f. 72r. In realtà anche la pianificazione di questa zona è soggetta a diversi ripensamenti da parte di Bascapè: nel 1602, infatti, pensava di aggiungere, prima dell'Apparizione ai discepoli sul lago di Tiberiade, l'Incredulità di Tommaso; dopo l'Ascensione pensava di preservare l'antica cappella dell'Annuncio a Maria della morte di Cristo, e la Discesa dello Spirito Santo (*Ibi*, vol. 50, ff. 72rv). Nel 1613 Gerolamo d'Adda si appunta la necessità di collocare le croci nei luoghi ove andranno realizzati i misteri delle «Sante donne» e quello «de' discepoli che andavano in Emaus» e quella dell'Ascensione (Geronimo d'Adda, *Capi d'avvertire...*, in P.G. LONGO, «Un luogo sacro... quasi senz'anima»..., p. 418). Gerolamo d'Adda nella lettera memoriale del 23 dicembre 1613 chiede al vescovo «il disegno et ordine per la pittura e scultura» della cappella di Caifa e di quelle «della Resurrect.e di N.S.re, di quella delle S.te Donne, che vanno con gli unguenti verso il sepolcro, di quella della apparitione alla Maddalena et alli Discepoli che andavano in Emaus» (lettera di Geronimo d'Adda del 23 dicembre 1613).

³⁰⁵ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 80, f. 72r. Si tratta delle sculture lignee della Madonna Assunta e degli apostoli già descritte nella guida del 1514, al capitolo XXXVIII (*Questi sono li misteri che sono sopra el Monte di Varalle*, Milano 1514 ristampa anastatica allegata a *Questi sono li misteri...*, cit.) e nella guida di Francesco Sesalli (*Breve descrizione del Sacro Monte di Varallo di Valsesia*, Novara 1566, f. 9). La Madonna morta è invece la statua lignea, ora conservata nello scurolo della basilica del Sacro Monte, attribuita a Gaudenzio e già esistente nel 1498 (si rimanda su questo tema a E. VILLATA, *Gaudenzio Ferrari. Gli anni di apprendistato*, in E. VILLATA, S. BAIOTTO, *Gaudenzio Ferrari. Gerolamo Giovenone*, Torino 2004, pp. 68-72 e 74)

³⁰⁶ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 80, ff. 72rv, 73r, 132v.

³⁰⁷ *Inepte factae* (ASDN, *Atti di Visita*, vol. 19, f. 85r).

³⁰⁸ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 19, ff. 85rv.

³⁰⁹ *Ibi*, vol. 80, f. 73v.

³¹⁰ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 80, f. 73v, lettera di Gerolamo d'Adda del 23 dicembre 1613. Si tratta degli ambienti denominati oggi "sala cappella" annessi all'attuale albergo Casa del Pellegrino dopo la demolizione della chiesa vecchia; *Libro et inventario...*, primo foglio non numerato, e sASV, Archivio d'Adda, disegni Serie I, n. 101.

³¹¹ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 80, f. 73v.

³¹² P.G. LONGO, «Un luogo sacro... quasi senz'anima»..., pp. 374 ss.

³¹³ *Libro et inventario...*, f. 34r.

³¹⁴ P. LONGO, «Un luogo sacro... quasi senz'anima»..., pp. 404, nota 59.

³¹⁵ sASV, Archivio d'Adda, b. 1/17, Geronimo d'Adda, *Capi d'avvertire...*

³¹⁶ *Ibi*, 18 marzo 1614, Lettera di Michelangelo Marchesi, arcidiacono di Novara a Gerolamo d'Adda pubblicata in P.G. LONGO, «Un luogo sacro... quasi senz'anima»..., p. 419.

³¹⁷ *Libro et inventario...*, ff. 145v, 146r, 36 v; sASV, Archivio Sacro Monte, busta 2, *Consignatio...*, f. 178v; P.G. LONGO, «Un luogo sacro... quasi senz'anima»..., nota 59, pp. 403-404.

³¹⁸ sASV, Archivio d'Adda, I, 17, 11 aprile 1614, lettera di Gerolamo d'Adda e Pietro Paolo Revelli a Michelangelo Marchesi, arcidiacono di Novara pubblicata in P.G. LONGO, «Un luogo sacro... quasi senz'anima»..., p. 420.

³¹⁹ *Ibi*, I, 17, 20 maggio 1614, lettera di Giovanni Pietro Peterro, prevosto di Intra a Gerolamo d'Adda pubblicata in P.G. LONGO, «Un luogo sacro... quasi senz'anima»..., pp. 422-423.

³²⁰ *Ibi*, I, 17, 9 giugno 1614, lettera di Gerolamo d'Adda a Giovanni Pietro Peterro pubblicata in P.G. LONGO, «Un luogo sacro... quasi senz'anima»..., pp. 423-424.

³²¹ sASV, Archivio Notarile, notaio Marco Antonio Ranzio, vol. 11.974, 24 giugno 1614, Avviso per la costruzione della nuova chiesa.

³²² sASV, Archivio Sacro Monte, busta 2, *Consignatio...*, f. 184 r; sASV, Archivio Notarile, notaio Marco Antonio Ranzio, vol. 11.974, 2 luglio 1614, Convenzione per la costruzione della cappella maggiore e del coro della chiesa del Sacro Monte. Ringrazio P.G. Longo per avermi agevolato nella consultazione di questo documento.

³²³ *Libro et inventario...*, primo foglio non numerato. Sull'argomento si rimanda anche a P. GALLONI, *Sacro Monte di Varallo*, p. 296.

³²⁴ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 80, ff. 62r, 128r.

³²⁵ *Ibidem*.

³²⁶ *Ibi*, vol. 80, f. 63r.

³²⁷ *Ibi*, vol. 80, ff. 62r, 128r.

³²⁸ *Ibi*, vol. 80, ff. 64v, 130r. La notazione sullo stato di conservazione non compare, invece, nelle visite del vescovo barnabita.

³²⁹ *Ibi*, vol. 80, ff. 69v, 131v.

Referenze fotografiche

Stefano Aimone Prina e Stefania Moretti: pp. 209-213

Marco Albertario: pp. 89, 340, 345, 346, 348, 350, 351, 354a, 355a, 356a, 358a, 358c

Franco Andreone: pp. 76-77, 90, 117b, 138-141, 142, 162-167, 168, 181-191, 202-205, 206, 220-221, 224-227, 236-245, 248-263, 292, 295, 296, 298-299, 300

Archivio fotografico Riserva Naturale Speciale del Sacro Monte di Belmonte: p. 135

Sergio Anelli/Electa: pp. 373, 374a

Archivio fotografico Riserva Naturale Speciale del Sacro Monte Calvario di Domodossola: pp. 170-180

Archivio fotografico Riserva Naturale Speciale del Sacro Monte di Ghiffa: pp. 193-200, 383

Archivio fotografico Riserva Naturale Speciale del Sacro Monte di Orta: pp. 229-235

Archivio fotografico della Soprintendenza per il Patrimonio Storico, Artistico, Etnoantropologico, Milano: pp. 352b, 401, 404

Gianni Boscolo, Archivio fotografico Centro di Documentazione Regionale Aree Protette (Ce.D.R.A.P.): pp. 12, 14, 29, 302-303

Andreina Castellano e Mariangela Santella: pp. 120

Mariano Dallago: pp. 74, 126, 128-129, 131, 434-435

Elena De Filippis: pp. 81, 82, 84, 85, 86, 101-115, 116a, 117a, 119b, 121, 124, 222, 223, 297, 301

Antonio Farina, Archivio fotografico Centro di Documentazione Regionale Aree Protette (Ce.D.R.A.P.): pp. 78, 134, 136, 192, 217, 264

Giacomo Gallarate: pp. 66-67

Marco Genova: pp. 75, 56-57, 91, 96, 304, 333, 336, 355b

Marilaide Ghigliano, Archivio fotografico Centro di Documentazione Regionale Aree Protette (Ce.D.R.A.P.): pp. 6, 412-413

Stefano e Marcello Mazzia Picot e Stefania Moretti: pp. 214-215

Davide Mirabile: 370, 372

Nodo: p. 246

Vivi Papi: pp. 21, 32

Roberto Rosso: pp. 116b, 118, 277-291, 442, 447

Studio Gonella: pp. 95, 119a, 132-133, 352a

Daniela Vaccari, Archivio fotografico Centro di Documentazione Regionale Aree Protette (Ce.D.R.A.P.): pp. 8, 16-17, 62, 228, 392

Jörg Winde: pp. 34-35, 38, 40, 42, 44, 46, 48, 50, 52, 54

Da M.G. CIARDI DUPRÉ, *Raffaello (I maestri del colore)*, Milano 1964: p. 356b

Da *Iconografia del Sacro Monte. Disegni, dipinti e incisioni dal XVI al XX secolo*, a cura di Michela Cometti Valle, Borgosesia 1984: p. 18

Da *I Piazza da Lodi. Una tradizione di pittori nel Cinquecento*, catalogo della mostra (Lodi 7 ottobre-17 dicembre 198), a cura di G.C. Sciolla, Electa, Milano 1989: p. 378

Da *Leonardo. Studi per il Cenacolo dalla Biblioteca Reale del Castello di Windsor*, a cura di C. Pedretti, Milano 1983: p. 354b

Da *Roma e lo stile classico di Raffaello 1515-1527*, catalogo della mostra (Mantova, palazzo Te, 20 marzo-30 maggio 1999), a cura di K. Oberhuber, Milano 1999: p. 358b

Da G. TESTORI, *Il gran teatro montano. Saggi su Gaudenzio Ferrari*, Milano 1965: pp. 324, 327, 328, 331

DA E. VILLATA, S. BAIOTTO, *Gaudenzio Ferrari Gerolamo Giovenone. Un avvio e un percorso*, Allemandi, Torino 2004: pp. 368, 374b

Copertina: Roberto Rosso

L'editore si dichiara disponibile nei confronti degli aventi diritto per le fonti iconografiche non individuate

La mappa dei Sacri Monti Unesco è stata redatta da Paolo Sorrenti e Federico Fontana che si ringraziano per la gentile concessione, e rielaborata da Mattia Sandrini

