

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

n. 2/2010

a cura di Elena De Filippis





Questa rivista è stata realizzata per volontà del Consiglio Direttivo della Riserva Naturale Speciale del Sacro Monte di Varallo, così composto:

Presidente: Ugo Perazzi, Vice Presidente: Marco Valle, Consiglieri (Giunta Esecutiva): Adolfo Pascariello e Marco Zacchini, Consiglieri: Bianca Maria Bellezza, Paola Bossi, Norberto Julini, Alberto Pagano, Giuseppe Ragozzi

La pubblicazione di questa rivista è stata promossa da:

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

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 FF.

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

Riserva Naturale Speciale del Sacro Monte di Oropa
Andrea Gibello, Presidente
Oliviero Girardi, Direttore FF.

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

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

Comune di Ossuccio

Comune di Varese

© TUTTI I DIRITTI RISERVATI

RISERVA NATURALE SPECIALE DEL SACRO MONTE DI VARALLO

Piazza della Basilica, Sacro Monte, 13019 Varallo (VC)

Tel. 0163 53938 - Fax 0163 54047 - e-mail: info@sacromonteverallo.eu - www.sacromonteverallo.eu

La pubblicazione di questo numero è stata possibile grazie alla collaborazione di:

Giovanni Assandri, Amilcare Barbero, Oliviero Girardi, Gianni Greco, Enrico Massone, Simonetta Minissale, Loredana Racchelli, Daniele Pescarmona, Laura Severgnini, Claudio Silvestri, e grazie al finanziamento dell'Assessorato all'Ambiente e ai Parchi della Regione Piemonte.

Ringraziamenti: Linda Angeli, Eleonora Bertolo, Gianfranco Bisoglio, Maria Grazia Cagna insieme a Oriella Pozzati e Bruna Crivelli della sezione di Varallo dell'Archivio di Stato di Vercelli, Cesare Clemente, Anna Maria Colombo, Silvano Colombo, Fermo De Dominicis, Mario Di Salvo e la "Fondazione Carlo Leone et Mariena Montandon", Carla Falcone, Ferruccio Fasoli, Alberto Jona, Gabriele Maschio, Enrico Massone, Piera Mazzone, Emiliana Mongiat, Roberto Ottone, Ludovica Pecchio Chiariglione, padre Giuliano Temporelli, Paolo Zanzi e la Fondazione Paolo VI per il Sacro Monte di Varese.

Questo numero della rivista non avrebbe potuto essere pubblicato senza l'insostituibile e preziosa collaborazione dello staff amministrativo della Riserva Naturale Speciale del Sacro Monte di Varallo (Giorgio Trova vicedirettore, Monica Vescia istruttore contabile e amministrativo, Elena Bellazzi, istruttore tecnico e Stefano Aietti istruttore tecnico-culturale).

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

Direttore: Aldamaria Varvello

Direttore scientifico ed editoriale: Elena De Filippis

Comitato scientifico: Elena De Filippis e Anna Maria Colombo

Stampa: Tipolitografia di Borgosesia s.a.s., giugno 2010

Codice ISBN: 978-88-904953-0-4

p. 6: Sacro Monte di Domodossola

p. 8: Sacro Monte di Orta

p. 10: Sacro Monte di Varallo, *Piazza dei Tribunali*

p. 12: Sacro Monte di Belmonte

p. 16: Sacro Monte di Crea, cappella della *Nascita della Vergine* (c. 5), particolare del gruppo plastico

In copertina: Sacro Monte di Varese, cappella della *Visitazione* (c. II), particolare del gruppo plastico

Quarta di copertina: Sacro Monte di Ossuccio (CO), cappella della *Visitazione* (c. II), particolare del gruppo plastico



Nel panorama artistico, culturale e paesaggistico della Regione Piemonte i nove Sacri Monti, sorti tutti a imitazione del primo ideato e voluto alla fine del 1400 da Padre Bernardino Caimi a Varallo, occupano un ruolo di primaria importanza. L'inserimento nella lista del patrimonio mondiale tutelato dall'Unesco nel 2003 ha amplificato la loro rilevanza e conoscenza a livello internazionale. L'impegno da parte della Regione Piemonte per salvaguardarli e promuoverli è quindi rapportato al loro prestigio. Le prospettive circa il futuro di questi straordinari beni del nostro territorio sono intimamente correlate alle scelte che stiamo operando rispetto alla tanto discussa legge che ne prevede l'accorpamento in un unico ente di gestione. Questa rivista dedicata ai lavori di restauro, agli studi storici sui Sacri Monti, a notizie e informazioni legate alla loro attività, giunta alla sua seconda edizione, si pone quale prezioso strumento di promozione. Non è un caso che il promotore principale di questa iniziativa sia proprio il Sacro Monte di Varallo, unico per la sua valenza storica e culturale, "universalmente" nota e tale da assegnargli un ruolo di guida e di riferimento a servizio degli altri Sacri Monti dell'arco alpino. Su questa linea di sviluppo si prospetta un futuro ricco di nuove potenzialità in ambiti diversi: dall'approfondimento della conoscenza storica e artistica, alla ricerca specialistica nell'ambito del restauro, dalla valorizzazione del patrimonio, alla promozione turistica, tutto nel rigoroso rispetto della connotazione spirituale che sta all'origine dei luoghi.

ROBERTO COTA
Presidente della Regione Piemonte



Era il 2003 quando sette Sacri Monti del Piemonte e due della Lombardia entrarono a far parte della Lista del Patrimonio mondiale dell'Unesco. Un'attribuzione prestigiosa che riconosce il valore universale di quegli autentici gioielli di arte e fede, inseriti in ambienti naturali di elevata qualità paesaggistica.

Varallo è il prototipo dei Sacri Monti. Arroccato sulla sommità del monte come una fortezza a protezione degli abitanti e come un faro per chi attraversa la Valsesia. È quindi una vera e propria cittadella dello spirito, incomparabile capolavoro di intuizione religiosa e di arte pittorica, scultorea, architettonica e, allo stesso tempo, è un punto di riferimento reale e concreto, il luogo dove tutto ebbe inizio, dove per la prima volta la montagna fu plasmata per imitare la Terra Santa.

Ancora oggi come in passato, è proprio il Sacro Monte di Varallo ad aprire una nuova strada nel segno della conoscenza e della cultura: la rivista tematica "Sacri Monti" continua quindi il cammino intrapreso all'insegna dell'esperienza, della professionalità e della competenza.

Questo secondo numero rinnova il profondo impegno a favore dell'informazione, del confronto e del dialogo. Porta alla conoscenza non solo di critici ed esperti d'arte, ma di un pubblico ampio e differenziato, gli argomenti legati alla tutela e alla manutenzione delle aree, al restauro e alla conservazione dei beni artistici, alla storia dei luoghi e alle prospettive future di questi complessi architettonici dal valore eccezionale.

Qui non si mostra il singolo, ma la pluralità dei Sacri Monti che, tutti insieme e come un sistema corale, rappresentano una ricchezza potenziale impareggiabile sia sotto il profilo culturale, sia per le positive ricadute economiche sulle popolazioni locali.

Una ricerca autorevole dunque, frutto del paziente lavoro di molti studiosi e specialisti, che si inserisce a pieno titolo tra le varie iniziative già avviate dalla Regione Piemonte a favore del sito Unesco dei Sacri Monti.

WILLIAM CASONI
Assessore regionale ai Parchi

MICHELE COPPOLA
Assessore regionale alla Cultura



Padre Bernardino Caimi scelse alla fine del Quattrocento il monte sovrastante la città di Varallo quale sito ideale per riprodurre i luoghi di Terrasanta: varallesi e valesiani capirono subito l'importanza di ciò che stava nascendo. Nei secoli la cura e l'attenzione riservata al complesso artistico, architettonico e religioso è sempre stata adeguata alla sua grandezza. Peccato che non sia stato così nei tempi più recenti, quando, attraverso una manovra legislativa regionale che più volte ho definito orripilante, si è cercato di mettere all'angolo il nostro Sacro Monte dimenticandone il suo ruolo esemplare di devozione nei secoli, di storia e di arte.

Il Sacro Monte di Varallo appartiene alla nostra gente e non potrà esserle sottratto. Per questo mi sono battuto con convinzione e determinazione per il suo futuro e la sua valorizzazione su ogni fronte, a volte esasperando i toni, ma ne è valsa la pena. E continuerò così. La sua autonomia, pur all'interno di un efficace sistema che gli ha valso il riconoscimento di Patrimonio dell'Umanità, è condizione imprescindibile perché possa continuare a essere luogo dove si riconosce l'identità di un territorio ed espressione di quanto chi ci ha preceduto ha realizzato. Noi tutti, attraverso una leale e proficua collaborazione con il nuovo governo regionale, siamo chiamati a custodirlo facendolo vivere. Con l'obiettivo che il Sacro Monte di Varallo, "gran teatro montano" come amava definirlo Testori, continui a essere bello e prezioso per chiunque lo visiti.

GIANLUCA BUONANNO
*Sindaco di Varallo e Presidente dell'Amministrazione
Civile del Sacro Monte di Varallo*



Il secondo numero della rivista dei Sacri Monti va in stampa in circostanze particolari. I sette Sacri Monti piemontesi, gestiti da autonomi enti strumentali della Regione, istituiti ciascuno con una sua legge regionale tra il 1980 e il 2005, da tempo si coordinano spontaneamente sui temi comuni, soprattutto sulla promozione e valorizzazione. Una nuova legge regionale, approvata nel mese di giugno 2009, prevede l'unificazione dei sette enti in uno, con sede presso il Sacro Monte di Crea. Ma oggi il Consiglio Regionale, appena rinnovato, ha sospeso l'applicazione della legge aprendo una fase di riflessione che spiana la strada a modifiche e miglioramenti che si auspica riconoscano l'importanza storica e del patrimonio insieme al lavoro svolto, che questa rivista pone sotto gli occhi di tutti.

Se si andrà comunque verso un accorpamento dei diversi enti in uno, come consigliano le norme nazionali, il compito del legislatore non sarà facile. La sfida starà nel riuscire a coniugare la presenza costante e necessaria nei Sacri Monti, con la gestione coordinata e centralizzata. I nostri complessi, diversamente dalle altre aree protette regionali, non solo vigilano, ma soprattutto gestiscono direttamente i beni avuti in custodia, lavorano per conservarli. Bisognerà poi evitare l'appiattimento, riconoscendo e valorizzando i punti di forza del sistema, a vantaggio dell'intera cordata e portare tutti ad un ottimale livello di conservazione, anche i più grandi, più vecchi e sofferenti, perché la prestigiosa etichetta dell'Unesco continui a fregiare i nostri loghi.

Sul fronte della promozione lavorare in cordata, se questa sarà la scelta regionale, potrà portare i complessi meno noti e più giovani a trarre vantaggio dalla maggior fama dei veterani. Ma, qualunque scelta si faccia, occorre rendere realtà l'utopia che da anni coltiviamo: ridurre la distanza in fortuna, visibilità, finanziamenti pubblici e privati e promozione turistica che c'è oggi fra i due siti Unesco del Piemonte, le residenze sabaude e i Sacri Monti, le une corona intorno alla capitale della regione, gli altri sparpagliati in provincia, sul territorio.

UGO PERAZZI

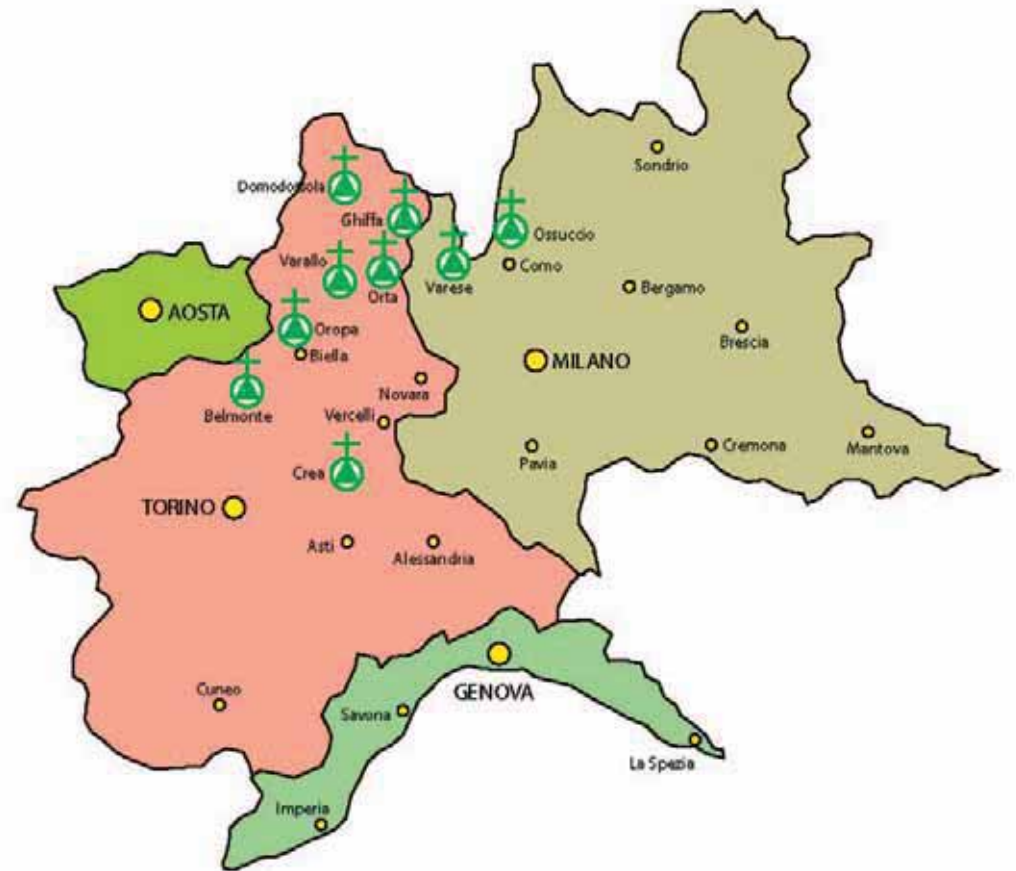
*Presidente della Riserva Naturale Speciale
del Sacro Monte di Varallo*

Sommario

Mappa dei Sacri Monti Unesco	»	17	Domodossola	p.	256
STUDI			Ghiffa	»	266
La ricoperta del Sacro Monte di Varallo tra Ottocento e Novecento: il ruolo della fotografia			Oropa	»	282
<i>Simone Bertelli</i>	»	20	Orta	»	296
Contributo per Giovanni Serodine scultore: figure di cotto al Sacro Monte di Varese	»	60	Ossuccio	»	310
<i>Silvano Colombo</i>			Varallo	»	320
L'altare ligneo rinascimentale di Santa Maria del Monte sopra Varese: le trasformazioni dell'età borromaica	»	69	Varese	»	362
<i>Daniele Pescarmona</i>			CONSERVAZIONE TRA ARTE E ARCHITETTURA: METODI E PROBLEMI		
Pier Francesco Gianoli ai Sacri Monti di Varallo e Orta. Studi preparatori per gli affreschi della cappella di <i>Gesù ricondotto a Pilato</i> e dell'Oratorio dell'Addolorata	»	73	Mantenere e conservare i Sacri Monti, luoghi di arte e devozione, giardini e piccole città storiche: una sfida impossibile, con pochi soldi?	»	383
<i>Giulia Lazzeri</i>			<i>Elena De Filippis</i>		
Cultura francescana al Sacro Monte d'Orta: qualche osservazione	»	89	La statuaria al Sacro Monte di Domodossola. Tecniche, materiali e manutenzioni attraverso i secoli	»	385
<i>Piergiorgio Longo</i>			<i>Tiziana Carbonati, Chiara Bovio</i>		
Antonio Pino da Bellagio al Sacro Monte di Orta	»	101	La Cappella di Abramo: il mistero di un tirante che non c'era	»	397
<i>Marina Dell'Omo</i>			<i>Angelo Marzi</i>		
Considerazioni sulla II cappella. Da Francesco ad Agostino Silva	»	108	Il restauro della fontana della piazza di ingresso al Sacro Monte di Varallo	»	401
<i>Daniele Pescarmona</i>			<i>Elena De Filippis</i>		
Gerusalemme sulle Alpi. Progetti per il Sacro Monte di Varallo	»	114	Il restauro dell'intonaco graffito della facciata della cappella dell'Arrivo dei Magi al Sacro Monte di Varallo	»	413
<i>Annalisa Scaccabarozzi</i>			<i>Elena De Filippis, Massimiliano Caldera</i>		
Il "Calvario" di Giovanni Vignolo a Grignasco. Un Sacro Monte mai nato	»	135	Il restauro delle statue della cappella di <i>Cristo condotto per la prima volta davanti a Pilato</i> di Giovanni d'Enrico al Sacro Monte di Varallo	»	423
<i>Paolo Sitzia, Giuseppe Sitzia</i>			<i>Elena De Filippis, Massimiliano Caldera, Andreina Castellano, Mariangela Santella</i>		
PAESAGGIO E GIARDINO			Il restauro delle colossali statue in rame di Bernardino Caimi e di Gaudenzio Ferrari al Sacro Monte di Varallo	»	439
Analisi e proposte di valorizzazione di un paesaggio culturale e naturale: il Sacro Monte di Orta	»	147	<i>Elena De Filippis</i>		
<i>Claudia Cassatella, Mauro Volpiano, Marco Devecchi, Federica Larcher</i>			Il restauro del Cristo morto della cappella del <i>Sepolcro</i> al Sacro Monte di Varallo	»	451
PELEGRINI, ARTE, SPIRITUALITÀ			<i>Elena De Filippis</i>		
Geografia emozionale: un'esperienza didattica al Sacro Monte di Orta	»	189	Il restauro dei cuscini del Cristo morto al Sacro Monte di Varallo	»	463
<i>Franco Dessilani e Donatella Brusati</i>			<i>Anna Maria Colombo in collaborazione con il Laboratorio di Restauro Tessile "Mater Ecclesiae"</i>		
MEMORIA E LETTERATURA			Cuscini di oro e seta per un <i>Sepolcro</i>	»	468
Introduzione	»	198	<i>Anna Maria Colombo</i>		
Le due sorelle	»	199	Il restauro delle statue della cappella della <i>Natività</i> di Gaudenzio Ferrari al Sacro Monte di Varallo	»	475
<i>Davide Bertolotti</i>			<i>Elena De Filippis, Massimiliano Caldera, Andreina Castellano, Mariangela Santella</i>		
L'Ego di un campione	»	203	Le nuove porte della cappella della <i>Crocifissione</i> al Sacro Monte di Varallo	»	489
<i>Andrea Mattasoglio</i>			<i>Elena De Filippis, Stéphan Garnerio e Giorgio Rolando Perino</i>		
Nebbia	»	205	DOCUMENTI		
<i>Marcello Conti</i>			Visita del vescovo Giovanni Pietro Volpi al Sacro Monte di Varallo	»	503
Monelli	»	209	Continuare la fabbrica e mantenere l'esistente. La visita del vescovo Giovanni Pietro Volpi al Sacro Monte di Varallo (agosto 1628)	»	525
<i>Anna Maria Colombo</i>			<i>Elena De Filippis</i>		
I SACRI MONTI OGGI			Referenze fotografiche	»	559
Belmonte	»	212			
Crea	»	228			



I Sacri Monti Unesco

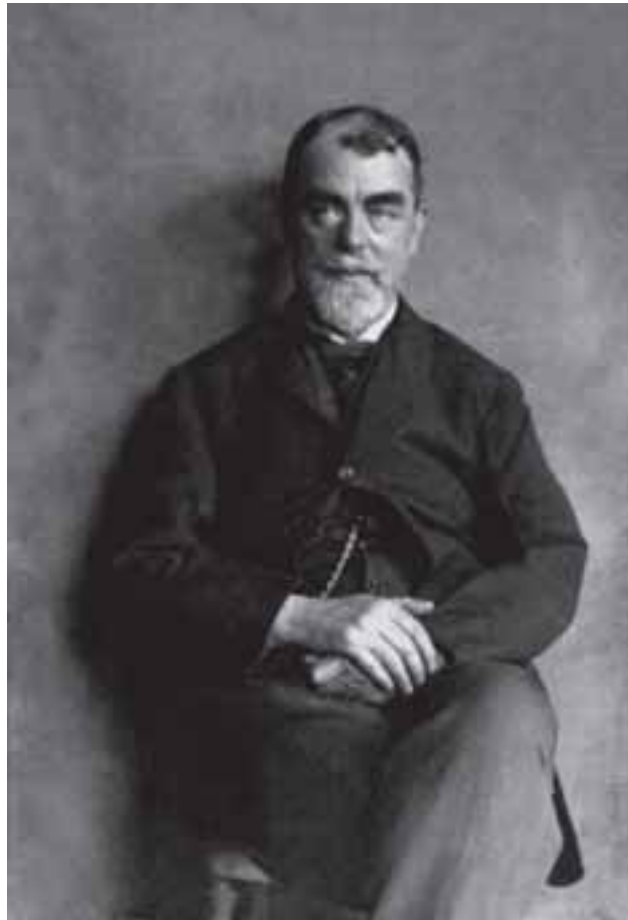




Studi

La riscoperta del Sacro Monte di Varallo tra Ottocento e Novecento: il ruolo della fotografia*

Simone Bertelli



1

1. Alfred Cathie, *Ritratto di Samuel Butler*, 1890, Cambridge, St. John's College Library

Nel corso dell'Ottocento si assiste a un rinnovato interesse nei confronti del Sacro Monte di Varallo da parte della storiografia artistica, non solo italiana. Tale fenomeno non si limita a privilegiare, come era avvenuto nei secoli precedenti, gli aspetti devozionali del complesso, articolato in più di quaranta cappelle, né a considerarne le testimonianze figurative come *exempla* per le più giovani generazioni di artisti, ma rientra in una ritrovata attenzione nei confronti delle testimonianze artistiche viste in una prospettiva storica.

Un primo forte segnale in questa direzione si registra a partire dall'illustratissima monografia su Gaudenzio Ferrari di Gaudenzio Bordiga e Silvestro Pianazzi, edita a Milano a fascicoli tra 1843 e 1847, in cui il ruolo dell'artista valesiano e il portato della sua esperienza figurativa sono interpretati come un modello di Rinascimento che chiede di essere confrontato con i padri fondatori della maniera moderna, innanzitutto con Leonardo e con Raffaello¹. In parallelo si assiste alla pubblicazione di importanti guide illustrate al Sacro Monte – come quella di Michele Cusa del 1857 – attente a restituire in incisione le immagini dei complessi pittori-

ci e scultorei delle cappelle e a riferire con precisione le informazioni storiche sulle date di esecuzione e sugli artisti². Nel corso della seconda metà del XIX secolo questa tendenza si precisa, mentre si assiste a un allargamento internazionale della fortuna critica del Sacro Monte, tra storici, critici e artisti. Ciò va letto anche in rapporto con il faticoso affermarsi di una sensibilità nei confronti della tutela del patrimonio artistico che per quanto riguarda Varallo e la Valsesia è piuttosto precoce e ha il suo momento culminante nel 1875, con la costituzione, a opera dei varallesi Giulio Arienta e Pietro Calderini, della Società per la Conservazione delle Opere d'Arte e dei Monumenti in Valsesia, che precede la nascita delle Soprintendenze statali, istituite nel 1891. Un importante riconoscimento per il Sacro Monte arriva infine nel 1884, quando nove cappelle del santuario vengono dichiarate dallo Stato italiano monumento nazionale³.

È in questo nuovo clima che riveste un'importanza fondamentale la figura dello scrittore inglese Samuel Butler (foto 1) i cui primi viaggi in Italia risalgono al 1843 e al 1853, quando con la famiglia attraversa le valli alpine del Canton Ticino, del Pie-

* Il testo qui pubblicato rielabora parte della mia tesi di laurea discussa nell'anno accademico 2006-2007 presso l'Università degli Studi di Milano con il professor Giovanni Agosti.

¹ G. BORDIGA, S. PIANAZZI, *Le opere del pittore e plastatore Gaudenzio Ferrari disegnate ed incise da Silvestro Pianazzi dirette e descritte da Gaudenzio Bordiga*, Milano 1835. La data del 1835 si riferisce al manifesto d'associazione in cui venne stabilito il piano dell'opera. Questa uscì a fascicoli fino al 1847, quando rimase interrotta per la morte di Silvestro Pianazzi.

² M. CUSA, *Nuova guida storica, religiosa ed artistica al Sacro Monte di Varallo ed alle sue adiacenze illustrata con disegni grafici eseguiti sugli originali ritratti per Michele Cusa professore in pittura*, Varallo 1857.

³ Le cappelle dichiarate monumento nazionale sono le numero 5, 27, 28, 33, 34, 35, 36, 38, 40, quelle in cui operarono Gaudenzio Ferrari, Morazzone e Tanzio da Varallo.

monte e della Lombardia; subito affascinato dai Sacri Monti e dalle popolazioni locali, eleggerà questi luoghi in età matura a tappe privilegiate delle sue villeggiature estive in Italia⁴.

A Varallo Butler giunge per la prima volta nell'agosto del 1871, ma scopre il Sacro Monte solo l'anno successivo quando, in occasione del suo secondo viaggio, stringe amicizia con il notaio Dionigi Negri, segretario del comune di Varallo, che lo guida al santuario spronandolo poi a intraprendere la lunga redazione del suo fondamentale studio *Ex Voto*⁵, primo segno tangibile di un interesse storico artistico "moderno" per il Sacro Monte di Varallo al di fuori dell'ambito locale e, soprattutto, primo libro a utilizzare fotografie delle cappelle e non più incisioni, come ancora avveniva nella guida di Michele Cusa risalente al 1857.

Butler intende il Sacro Monte come una

sorta di "contenitore" di opere, non sempre di qualità elevata, ma nel quale la storia dell'arte sembra intrecciarsi a quella dell'uomo per diventare storia della cultura; al principio del libro scrive: «I cannot understand how a field so interesting and containing treasures in so many respects unrivalled, can have remained almost wholly untitled by the numerous english lovers of art who yearly flock to Italy».

Il riferimento evidente è ai numerosi, spesso illustri, viaggiatori d'oltremontana che, spinti dalla nascente moda del turismo alpino, avevano percorso la Valsesia prima di lui, come William Brockedon, che passa per Varallo prima del 1826 e poi James David Forbes (1842), Samuel William King (1849), Thomas W. Hinchliff (1856), Henry ed Eliza Cole (1856), Thomas G. Bonney (1861). I loro racconti di viaggio danno vita al genere della letteratura di montagna, nel quale il Sacro Monte di Varallo compare sempre più

⁴ Butler, nato a Langar Rectory, nella contea inglese di Nottingham, il 4 dicembre 1835, proviene da un'importante famiglia del clero anglicano; il padre Thomas era infatti sacerdote e il nonno, anch'egli di nome Samuel, era stato vescovo di Lichfield e Coventry. Dopo la laurea in lettere classiche al Saint John's College di Cambridge nel 1858, ormai in procinto di prendere i voti per seguire il volere paterno, Butler inizia tuttavia a nutrire forti dubbi sulla propria fede fino a porsi in aperto contrasto col padre. Deciso a rendersi economicamente indipendente dalla famiglia per seguire le sue vere aspirazioni di pittore e intellettuale, cerca dunque fortuna come allevatore di pecore in Nuova Zelanda, dove risiede dal 1859 al 1864. L'avventura si rivela un ottimo investimento e il denaro accumulato gli permette, una volta tornato in Inghilterra, di dedicarsi a tempo pieno alla sua carriera di pittore, destinata a scarso successo, e ai suoi studi artistici e letterari. In questi anni le letture del *Decline and Fall of the Roman Empire* di Edward Gibbon e di *On the Origin of Species* di Charles Darwin lo portano ad approfondire il suo scetticismo religioso e la disillusione nei confronti della società vittoriana, ponendo le basi per una serie di romanzi satirici e scritti polemici, inaugurati nel 1872 con la pubblicazione di *Erewhon*.

⁵ S. BUTLER, *Ex Voto: an account of the Sacro Monte or New Jerusalem at Varallo Sesia. With some notices of Tabacchetti's remaining works at the Sanctuary of Crea*, London 1888. Il libro, dedicato al santuario varallese e alle opere di Tabacchetti al Sacro Monte di Crea, è accompagnato da 21 tavole. Un'edizione italiana riveduta e ampliata, tradotta da Angelo Rizzetti, fu pubblicata a Novara nel 1894 dai Fratelli Miglio con il titolo *Ex Voto. Studio artistico sulle opere d'arte del Sacro Monte di Varallo e di Crea*, e con un apparato iconografico leggermente variato. Tra il 1873 e il 1878 i viaggi di Butler ai santuari di San Michele della Chiusa, Oropa, Orta, Varese, Graglia, avevano già dato vita al volume *Alps and Sanctuaries of Piedmont and the Canton Ticino* (London 1881) dal quale tuttavia lo scrittore inglese aveva volutamente escluso il complesso varallese, meritevole di un libro apposito. Per una trattazione approfondita della cultura visiva di Butler e del suo approccio all'arte dei Sacri Monti si vedano gli ottimi: E. SHAFFER, *Erewhons of the eye: Samuel Butler as painter, photographer and art critic*, London 1988; Ead., *Samuel Butler. The way of all flesh: photographs, paintings, watercolours and drawings by Samuel Butler (1835-1902)*, catalogo della mostra (Bolton, Bolton Museum and Art Gallery, 16 dicembre 1989-24 febbraio 1990), a cura di E. Shaffer, Bolton 1989.

spesso⁶: intrisi di gusto romantico e prevalentemente attratti dalle pittoresche vedute di paesaggio della Valsesia, tuttavia questi viaggiatori, a parte il caso di King, vedono nel Sacro Monte più una curiosa "baracconata" devozionale cattolica, lontana dal rigore iconoclasta della dottrina protestante, che un'interessante manifestazione artistica e culturale.

Prima della ricognizione di Butler il complesso varallese non è nemmeno fra le opere predilette di conoscitori e di storici dell'arte britannici; come non ricordare la sprezzante sentenza, che suonava come definitiva, emessa nel 1861 da Charles Lock Eastlake, allora direttore della National Gallery di Londra: «The Sacro Monte is an absurd exhibition of painted and clothed statues in the style of Madame Tussaud (but very inferior) except that the subjects are sacred»⁷. Una sottovalutazione che sovente derivava da scarsa conoscenza diretta, come spiega lo stesso Butler nell'introduzione di *Ex Voto*, portando l'esempio di Sir Austen Henry Layard che nell'ennesima riedizione, a sua cura, del celebre *Handbuch der Geschichte der Malerei* di Franz Theodor Kugler, uscita nel 1887, così parlava del san-

tuario varallese: «sebbene le Cappelle sulla salita del Sacro Monte siano oggetto di meraviglia e di ammirazione per gli innumerevoli pellegrini che frequentano questo sacro luogo, tuttavia il cattivo gusto degli indumenti e del colorito le fa in sommo grado ripugnanti ad un occhio educato all'arte»⁸. Layard aveva visitato il Sacro Monte nel 1856 ma le imprecisioni e la superficialità con cui lo descrive sono tali che, secondo Butler, «certamente o non è mai stato a Varallo, oppure ha così completamente dimenticato ciò che egli vi ha veduto da non poter più fare verun assegnamento sulla visita fatta»⁹. Layard, come Eastlake, è un grande estimatore di Gaudenzio Ferrari (nella sua collezione a Venezia vi erano l'*Angelo annunciante* e la *Madonna annunciata* provenienti dal polittico di Sant'Anna a Vercelli, che dal 1916 si conservano alla National Gallery di Londra) ma non digerisce il Sacro Monte e dubita che il grande artista abbia mai messo mano personalmente ad alcuna delle statue nelle cappelle¹⁰.

L'approccio di Butler al Sacro Monte è, sotto molti aspetti, rivoluzionario. La sua indagine, per la prima volta nella storia di

⁶ Per un approfondimento sui turisti-alpinisti inglesi in Valsesia nell'Ottocento: R. CERRI e L. OSELLA CREVAROLI, *Varallo e il Sacro Monte nelle pagine dei viaggiatori inglesi dell'Ottocento prima di Samuel Butler*, in "de Valle Sicida", VII, 1996, pp. 123-149; Ead., *The Queen of the Alps, girovagando a sud del Monte Rosa: escursioni, alpinisti e turisti inglesi dell'Ottocento in Valsesia e dintorni*, Magenta 1998.

⁷ La citazione di Eastlake è tratta da uno dei suoi taccuini conservati presso l'archivio della National Gallery di Londra. Per un'edizione dei materiali relativi ai soggiorni lombardi dell'artista: S. PORETTI, *I viaggi lombardi nei taccuini di Sir Charles Lock Eastlake (1852-1864)*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, relatore G. Agosti, a.a. 2003-2004. Il brano è utilizzato in G. AGOSTI, *Testori a Varallo*, in *Testori a Varallo*, Cinisello Balsamo 2005, p. 141.

⁸ F. KUGLER, *Handbook of painting. The Italian Schools*, a cura di A. H. Layard, London 1887.

⁹ S. BUTLER, *Ex Voto. Studio artistico sulle opere d'arte del Sacro Monte di Varallo e di Crea*, Novara 1894, pp. 4-5.

¹⁰ La provenienza dei due pezzi dal polittico di Sant'Anna a Vercelli è stata ricostruita da Giovanni Testori (G. TESTORI, *Promemoria gaudenziano*, in "Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti", n. s., VIII-XI, 1954-1957, pp. 110-111). Si consideri inoltre che, a questa altezza cronologica, quello di Gaudenzio Ferrari scultore è un concetto che fatica ad affermarsi nella mente degli storici dell'arte e così sarà ancora per molti decenni, almeno fino alla riscoperta attuata da Giovanni Testori negli anni Cinquanta del Novecento.



2

2. Samuel Butler, *Il "Funny boy" e i suoi amici*, 1891, Cambridge, St. John's College Library

questo monumento, si associa alla fotografia, uno strumento relativamente nuovo, che permette di documentare i Sacri Monti con maggiore efficacia rispetto al disegno e allo stesso tempo ne sottolinea, meglio della parola, i rapporti con la devozione e con le tradizioni popolari alpine. In particolare, nel caso di Varallo, Butler capisce di trovarsi di fronte a una sorta di *Passion Play* medievale, in cui gli attori del dramma sacro sono scelti tra la gente del paese, quasi fosse una Palestina trasferitasi sulle rive del Sesia, come era nell'idea di Bernardino Caimi (foto 2).

Lo scrittore gira perciò per le strade di Varallo armato di apparecchio fotografico, in cerca dei volti immortalati da Gaudenzio, Tanzio, Morazzone e Tabacchetti lassù nelle cappelle. Lo guida una necessità di confronto tra il reale e ciò che il genio artistico ha messo in campo nel corso dei secoli, per

capire se davvero è la riflessione sul mito a creare i capolavori, artistici o letterari che siano, o spesso, più semplicemente, la familiarità con i luoghi e le persone che li circondano.

Butler sottolinea, fuori dal coro della storiografia artistica ufficiale, da Burckhardt a Berenson, l'importanza di Gaudenzio Ferrari come plastificatore e come regista del Sacro Monte di Varallo, ma soprattutto quella dello statuario fiammingo Jean de Wespain, detto il Tabacchetti, cui attribuisce un consistente intervento nelle cappelle seicentesche; al linguaggio rinascimentale di Gaudenzio lo scrittore inglese preferisce il violento naturalismo del Wespain, che sente più vicino alla sua provocatoria personalità: «egli [Tabacchetti] aveva tutto l'amore del bello di Gaudenzio unito ad una robustezza puramente sua, e scevra di manierismo e ripetizioni, cosa che non sempre



3

3. Samuel Butler, *cappella 39: Deposizione dalla Croce, Il Vecchietto*, 1888 circa, Varallo, Biblioteca civica, Fondo Durio



4

4. Samuel Butler, *cappella 36: Salita al Calvario*, 1888, Varallo, Biblioteca Civica, Fondo Durio

si osserva in Gaudenzio»¹¹. Un'affermazione che sembra anticipare la definizione di Gaudenzio come «rubensiano» emessa dal giovane Berenson, sulla scorta di un vecchio parere di Burckhardt¹².

Tabacchetti diventa quasi l'ossessione di Butler, che lo ammira in modo eccezionale per le statue delle cappelle 4 (*Primo sogno di San Giuseppe*), 36 (*Salita al Calvario*) e 39 (*Deposizione dalla croce*). Il personaggio da

¹¹ S. BUTLER, *Ex Voto...* cit. 1894, p. 119.

¹² Per la definizione di Gaudenzio "rubensiano" nei *North Italian Painters* del 1907: B. BERENSON, *I pittori italiani del Rinascimento*, Milano 1997 (edizione originale London 1954), p. 268. Andava già in questa direzione la caratterizzazione dell'artista contenuta, nel 1855 (1 ed., Basilea 1855), nel *Cicerone* di Jacob Burckhardt (Firenze 1955, p. 952). Non è troppo nota la vaga descrizione del Sacro Monte di Varallo annidata in una nota del *Cicerone*: «Al medesimo periodo appartengono i gruppi policromi in grandezza naturale, conservati nel Santuario di Varallo ad occidente del Lago Maggiore (che è meta di pellegrinaggi, ma è poco visitato dai turisti), e precisamente nella cappella del Sacro Monte ed anche (a quanto si dice) in alcune cappelle del Calvario. Questi gruppi sarebbero stati eseguiti sul disegno del famoso pittore Gaudenzio Ferrari, anzi addirittura eseguiti da lui. Gli episodi della Passione rappresentati sono in un certo senso proseguiti e spiegati dagli affreschi sulle pareti. Ma non sono in grado di indicare in che rapporto stilistico essi siano rispetto ai gruppi di Mazzoni o di Alfonso [Lombardi]» (J. BURCKHARDT, *Il Cicerone* cit. p. 711, nota 2). Ancora nel 1956 Lionello Venturi scrive, in francese, a proposito di Gaudenzio: «Il a en quelque sorte pressenti certaines exigences baroques et par sa nature d'artiste, il ferait presque penser à un Rubens avant la lettre» (L. VENTURI, *Le seizième siècle. De Léonard au Greco*, Genève 1956, p. 32).

lui preferito è il “vecchietto” della cappella 39, che inizialmente considera un autoritratto del Wespian anziano e che diventerà una fra le icone del santuario (foto 3 e 4)¹³. È lo stesso Butler, nell’inverno 1887-1888, a eseguire le celebri fotografie dei gruppi statuari delle cappelle di Varallo, che saranno poi inserite in *Ex Voto*¹⁴: lo scrittore nei suoi appunti afferma che la luce all’interno delle cappelle era così fioca da costringerlo a usare il «lambo di magnesio» e a esporre le lastre per più di mezz’ora; le indicazioni sui tempi di posa e l’apertura del diaframma sono riportate da lui stesso sulle buste che custodiscono i suoi negativi su lastra di vetro oggi a Cambridge¹⁵. In una lettera all’amico Giulio Arienta¹⁶, datata 23 febbraio 1888, Butler scrive però di aver trovato «una nuova maniera di fare impressioni dalle [...] negative che dà ri-

sultati veramente sorprendenti», auspicando che il pubblico inglese possa in questo modo apprezzare «i monumenti d’arte così splendidi che hanno lasciato il Tabacchetti, Gaudenzio, Rossetti e D’Enrico»¹⁷. Le fotografie di Samuel Butler sono – come detto – le prime in assoluto delle cappelle del Sacro Monte di Varallo e riguardano, non a caso, quasi solamente i gruppi statuari (foto 5), cioè il vero fulcro della rappresentazione del dramma sacro e, insieme, la grande novità del Sacro Monte; esse propongono, in linea con il gusto, sempre velato di ironia, del loro autore, tagli d’immagine inusuali, punti di vista da cui le statue paiono dialogare in maniera teatrale, impossibili da apprezzare osservando le scene dai pertugi delle grate¹⁸. Butler stesso entra nelle cappelle, si aggira fra i personaggi, sembra interagire con loro, come nella celebre foto,

¹³ Gli studi successivi hanno tuttavia ridimensionato la figura del Tabacchetti, riconducendo, a partire dai lavori di Pietro Galloni, alcune delle opere tanto ammirate da Butler nel corpus del ben più grande Giovanni D’Enrico. La questione è chiarita in A. M. BRIZIO, *Giovanni D’Enrico*, in *Atti e memorie del Congresso di Varallo Sesia*, settembre 1960, Torino s. d. [1961], pp. 109-114.

¹⁴ Strumento prezioso per seguire gli spostamenti dello scrittore inglese tra i santuari alpini del nord Italia e della Svizzera negli anni ‘80 e ‘90 dell’Ottocento si rivela A. DURIO, *Samuele Butler e la Valle Sesia*, Varallo 1940. Alberto Durio, avvocato e studioso appassionato delle vicende storiche e artistiche della Valsesia, è il figlio di Costantino, uno degli amici varallesi di Butler, destinatario anche di alcune delle sue fotografie. Nelle sue pagine viene ricostruito, attraverso i fitti carteggi dello scrittore inglese con Giulio Arienta, Pietro Calderini e Federico Tonetti, l’ambiente culturale di Varallo nel tardo Ottocento rendendo così possibile approntare una cronologia affidabile dei soggiorni valesiani di Butler.

¹⁵ I negativi che si riferiscono a queste immagini e ad altre non pubblicate sono, infatti, oggi conservati in parte nella biblioteca del St. John’s College di Cambridge, in Inghilterra, e in parte nella Chapin Library del Williams college di Williamstown (Massachusetts). Il fondo fotografico di Samuel Butler conservato nella biblioteca del St. John’s College è costituito da circa 1600 negativi su lastra (databili tra 1887 e 1898) e da cinque album contenenti circa 1700 stampe (databili tra 1891 e 1898).

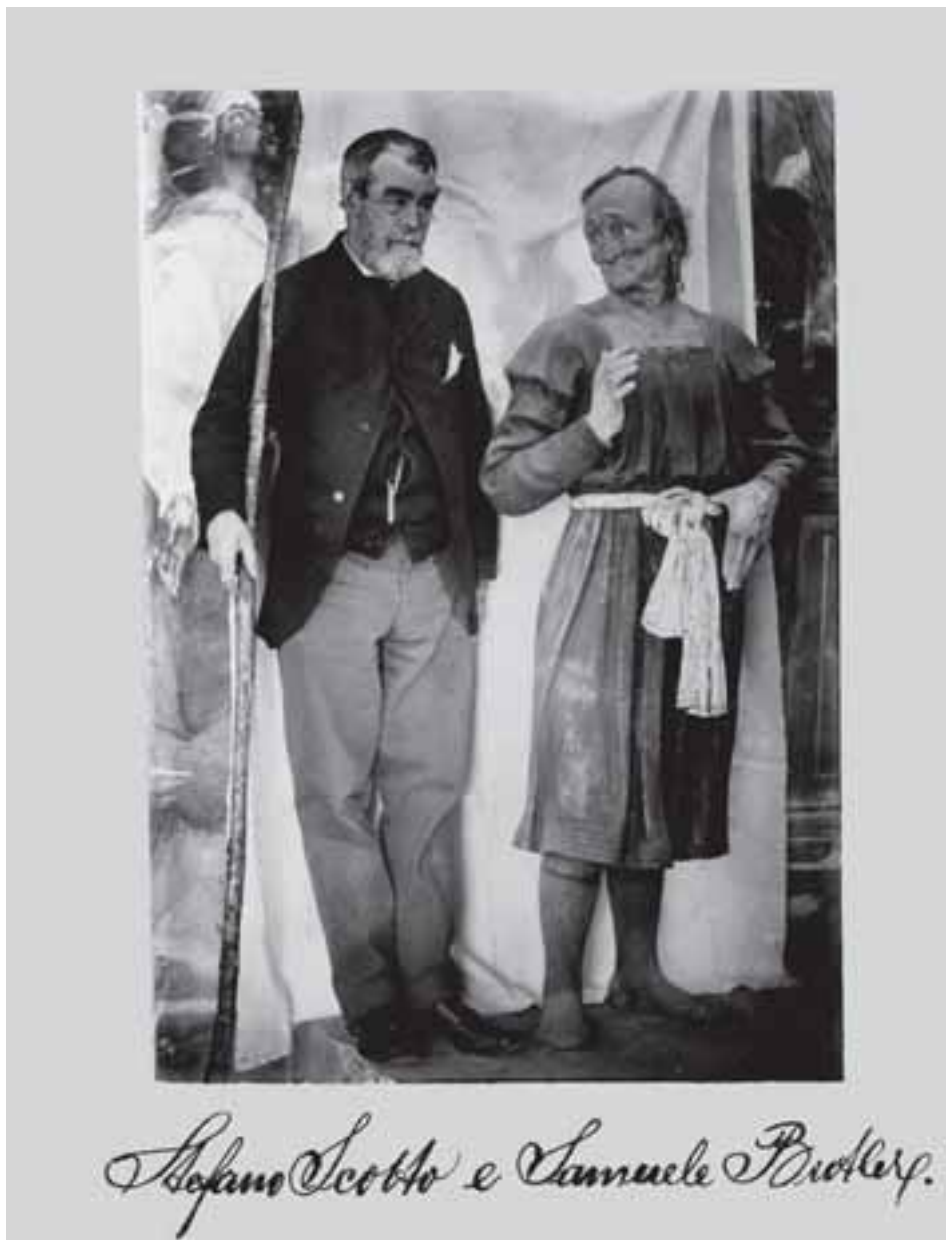
¹⁶ Per un’analisi approfondita della figura di Giulio Arienta si veda l’ottima M. TURLO, *Il pittore Giulio Arienta nel dibattito storico artistico del secondo Ottocento*, tesi di laurea, Università degli Studi di Torino, relatore M. Di Macco, a.a. 2000-2001.

¹⁷ Proprio in questa lettera è nominato il fotografo varallese Pizzetta, con riferimento ad alcune sue immagini della chiesa di Santa Maria delle Grazie: Butler chiede ad Arienta di esortare Pizzetta a inviare «una copia della sua fotografia degli affreschi di Gaudenzio nella chiesa dei Frati [Santa Maria delle Grazie], nella esposizione italiana che avrà luogo nell’estate ventura a Londra». Il «signor Pizetta» è nominato per ben tre volte nella prima edizione di *Ex Voto*.

¹⁸ Intorno al problema dell’arbitrarietà del punto di vista nella fotografia di riproduzione delle sculture risultano interessanti le pagine di Heinrich Wölfflin pubblicate alcuni anni più tardi nella “*Zeitschrift für bildende Kunst*”, ove il grande storico dell’arte richiamava l’attenzione sulla necessità di rispettare il punto di vista voluto dall’artista: H. WÖLFFLIN, *Wie man Skulpturen aufnehmen soll*, in “*Zeitschrift für bildende Kunst*”, N.F., VII, 1896, pp. 224-228; VIII, 1897, pp. 294-297; XXV, 1915, pp. 237-244.



5. Samuel Butler, *cappella 33: Ecce Homo*, “*Man with staff*”, 1888, Cambridge, St. John’s College Library



6

6. Giuseppe Pizzetta (?), cappella 33: *Ecce Homo*, Samuel Butler con "Stefano Scotto", 1888 circa, Varallo, Biblioteca civica, Fondo Durio



7

7. Samuel Butler, cappella 36: *Salita al Calvario* (particolare), 1890, Cambridge, St. John's College Library. La fotografia riproduce l'interno della cappella durante i restauri del 1886-1893

presa nella cappella dell'*Ecce Homo*, che lo ritrae accanto alla statua in cui tradizionalmente si ravvisa Stefano Scotto, il maestro di Gaudenzio Ferrari¹⁹ (foto 6).

Copia di questa immagine, il cui negativo si trova a Cambridge, è conservata nel nucleo di venti positivi presenti nel Fondo Durio della biblioteca civica di Varallo, fra cui merita particolare attenzione la veduta generale della cappella della *Salita al Calvario* (foto 7). L'immagine, databile al 1889-1890, documenta infatti – nel cartello in

essa evidente con la scritta "IN RIPARAZIONE" – gli interventi conservativi in corso d'opera alla cappella, eseguiti tra 1886 e 1893 prima sugli affreschi del Morazzone, staccati e ricollocati in loco da Giuseppe Steffanoni alla fine del 1886, e successivamente sulle sessanta statue in terracotta policroma del Tabacchetti, restaurate nel 1891-1893 da Pietro Della Vedova per la parte scultorea e da Giulio Arienta per la parte pittorica²⁰. A proposito della fortuna di Tabacchetti successiva all'inter-

¹⁹ La fotografia di Butler con Stefano Scotto è pubblicata nell'edizione inglese di *Ex Voto*, mentre in quella italiana compare solo un'incisione a contorno tratta dalla fotografia.

²⁰ Cfr. S. BUTLER, *Ex Voto...* cit. 1894, p. 246. Altri tre scatti della cappella della *Salita al Calvario* (la 36) con il cartello con la scritta "IN RIPARAZIONE" sono conservati alla biblioteca del St. John's College di Cambridge; una di queste fotografie, indicata da Butler stesso sulla busta che la protegge come «best negative», è

vento critico di Butler, giova ricordare che nel 1889 il Ministero della Pubblica Istruzione, interpellato dal comune di Varallo riguardo ai finanziamenti per il restauro, aveva risposto che «quelle statue per l'arte e per la storia non hanno importanza»²¹. A partire dal 1892 Butler allenta i suoi contatti con la Valsesia e concentra i propri studi e viaggi sulla Sicilia e su una nuova stravagante idea: cerca di dimostrare come l'*Odissea* sia stata scritta non da Omero ma da una ragazza trapanese dell'XI secolo avanti Cristo; i suoi approfondimenti sfociano, nel 1897, nel saggio *The Authoress of The Odyssey*²². Butler si era allontanato da Varallo, tuttavia, anche perché offeso con alcune importanti personalità cittadine a

causa della «faccenda del Crocifisso»²³, vale a dire la sostituzione, avvenuta nell'ottobre 1892, della vecchia statua lignea di Cristo in croce della cappella della *Crocifissione* con una nuova, intagliata dallo scultore valesiano Pietro Della Vedova²⁴. Se Varallo appare ormai lontana, in questi anni Butler, di ritorno dai suoi viaggi in Italia meridionale, è solito fermarsi a Casale Monferrato in visita ad un vecchio amico, Francesco Negri, conosciuto nel 1888²⁵. Tale contatto è fondamentale per gli studi di Butler su Tabacchetti (era stato proprio Negri a stabilire la data di morte del We-spin su base documentaria) e sull'opera dello scultore al Sacro Monte di Crea²⁶. L'ultima visita di Butler a Varallo risale al-

pubblicata in E. SHAFFER, *Erewhons of the eye...* cit. p. 142. Per il punto sul restauro della cappella cfr. S. ABRAM, *Interventi di restauro sul territorio piemontese a fine Ottocento: Valsesia e Sacro Monte di Varallo*, in *Il corpo dello stile. Cultura e lettura del restauro nelle esperienze contemporanee. Studi in ricordo di Michele Cordaro*, a cura di C. Piva e I. Sgarbozza, Roma 2005, pp. 251-256 (qui è riprodotta invece la foto del Fondo Durio).

²¹ Archivio di Stato di Vercelli, sezione di Varallo (da ora in avanti sASV), Archivio Sacro Monte, b. 65, *Cappelle, 1886-1893. Restauri della cappella della Salita al Calvario*, lettera del Sottoprefetto al Sindaco di Varallo del 14 gennaio 1889. Per le vicende conservative ottocentesche del Sacro Monte di Varallo: E. DE FILIPPIS, *La scultura al Sacro Monte nel XIX secolo: nuovi interventi, rinnovamenti e restauri*, in *Pietro Della Vedova e la scultura valesiana dell'Ottocento*, Atti del Convegno (Varallo-Rima, 5-6 giugno 1999), a cura di C. Debiaggi e B. Signorelli, Torino 2000, pp. 99-116.

²² Il libro è uscito in traduzione italiana a cura di Donata Aphel presso le Edizioni dell'Altana, Roma, nel 1998. A proposito della tesi di Butler si legga la stroncatura in R. ANDREOTTI, *Classici elettrici da Omero al tardoantico*, Milano 2006, pp. 42-44.

²³ La vicenda è ben spiegata in un articolo dell'avvocato Ambrogio Marazza corredato proprio da una fotografia della cappella 38 scattata da Butler (A. MARAZZA, *Il Sacro Monte di Varallo. Come si voleva deturpare un monumento nazionale*, in "L'Illustrazione Italiana", XIX, 44, 1902, p. 294): l'immagine coincide con una delle foto del Fondo Durio. Ambrogio Marazza (1866-1898), avvocato con la passione per l'arte, si trovò a studiare le opere di Gaudenzio Ferrari quasi casualmente; mentre era alla ricerca di opere del prediletto Cesare da Sesto si imbatté infatti nel cenacolo a lui erroneamente attribuito nella sagrestia del duomo di Novara e lo ricondusse poi nel *corpus* di Gaudenzio. Si veda A. MARAZZA, *I cenacoli di Gaudenzio Ferrari*, in "Archivio Storico dell'Arte", V, 1892, pp. 145-175. Oggi questa *Ultima cena* è riferita alla collaborazione tra Gaudenzio Ferrari e Sperindio Cagnoli: cfr. P. MANCHINU, *Sperindio Cagnoli, una creatura di Gaudenzio Ferrari*, in *Fermo Stella e Sperindio Cagnoli seguaci di Gaudenzio Ferrari. Una bottega d'arte nel Cinquecento padano*, catalogo della mostra (Bergamo, Museo Adriano Bernareggi, 29 settembre-17 dicembre 2006), a cura di G. Romano, Milano 2006, pp. 63-64.

²⁴ A. DURIO, *Samuele Butler...* cit. pp. 91-97. Il Crocifisso ligneo della cappella 38 non risale all'epoca dell'intervento di Gaudenzio ma è più antico e potrebbe essere parte dell'allestimento della cappella della *Crocifissione* pregaudenziana: cfr. E. DE FILIPPIS, *Il restauro delle sculture lignee policrome dei tre crocifissi*, in *Gaudenzio Ferrari. La Crocifissione del Sacro Monte di Varallo*, a cura di E. De Filippis, Torino 2006, p. 254.

²⁵ Su Francesco Negri si veda Francesco Negri *fotografo. 1841-1924*, a cura di B. Bergaglio e P. Cavanna, Ciniello Balsamo 2006.

²⁶ Negri scrive una guida del Sacro Monte di Crea nel 1902: F. NEGRI, *Il santuario di Crea in Monferrato*, in "Rivista di Storia, Arte, Archeologia della provincia di Alessandria", n.s., XI, 6, 1902, pp. 5-76.

l'estate del 1899. Gravemente ammalato, muore a Londra il 18 giugno 1902.

Lasciando da parte alcuni errori di valutazione sull'opera di Tabacchetti, pare importante sottolineare come Butler esplori nuovi sentieri del Rinascimento italiano, aprendo la strada alla rivalutazione di artisti e opere sino a quel momento lasciate ai margini degli studi e del gusto e legittimando i Sacri Monti quale diverso modo di intendere le manifestazioni figurative.

L'utilizzo dello strumento fotografico e i tagli d'immagine messi in atto da Butler sono coerenti con il suo approccio antiestetizzante rispetto all'esperienza artistica: egli conferisce molta importanza a quello che Elinor Shaffer ha definito "The Ignorant Eye", ovvero l'obiettivo della macchina fotografica, sottolineando come «la fotografia ci [dia] un'immagine immediata e realistica di ciò che abbiamo davanti, brutale forse, ma senza mediazioni [...]. Il linguaggio delle istantanee, creato dall'occhio della macchina, è chiaro, conciso, pungente, irraguardoso, come l'idea di letteratura portata avanti da Swift e da Butler»²⁷.

Definito da Valéry Larbaud²⁸, il traduttore in francese di *Alps and Sanctuaries*, «il viaggiatore ideale», Butler rimarrà tuttavia inascoltato proprio in Inghilterra negli am-

bienti della cultura ufficiale, a causa delle sue tesi talvolta bizzarre e della caratterizzazione come scrittore satirico.

I pionieristici studi di Butler sui santuari alpini generano, nel corso dell'ultimo decennio dell'Ottocento, un interesse sempre più ampio a livello italiano ed europeo sul Sacro Monte di Varallo e sugli artisti che vi lavorano, su tutti Gaudenzio Ferrari. Di sicuro rilievo per fare luce sulla fortuna fotografica del Sacro Monte di Varallo allo scadere dell'Ottocento si rivelano i fitti carteggi di Giulio Arienta con Gustavo Frizzoni, Constanze Jocelyn Ffoulkes e Gustav Pauli²⁹.

Gustavo Frizzoni, consulente per il Ministero della Pubblica Istruzione e per numerosi collezionisti privati, negli anni '70-'80 dell'Ottocento, in bilico tra esigenze collezionistiche e di tutela, si dedica a un'approfondita ricognizione del patrimonio artistico vercellese. Visita perciò due volte la Valsesia, nel 1870 e di nuovo nel 1876, insieme al suo maestro Giovanni Morelli³⁰: Frizzoni, a differenza di Giovan Battista Cavalcaselle, che si era formato come pittore e corredeva perciò i suoi appunti di schizzi, fa largo ricorso alla fotografia come supporto mnemonico per i propri studi, promuovendone la diffusione come già aveva fatto Morelli³¹. È proprio Frizzoni a mettere in contatto con

²⁷ E. SHAFFER, *Samuel Butler...* cit. pp. 10-11.

²⁸ Valéry Larbaud (Vichy, 1881-1957), scrittore francese, grazie alle fortune famigliari (il padre era proprietario della sorgente termale di Vichy), viaggiò a lungo in Europa. Si occupò anche della traduzione in francese dell'*Ulysses* di James Joyce.

²⁹ Le lettere, conservate presso la biblioteca civica di Varallo, sono raccolte per la prima volta in M. TURLO, *Il pittore Giulio Arienta...* cit.

³⁰ Per un'analisi approfondita sul Frizzoni conoscitore in area vercellese e i suoi rapporti con i collezionisti locali: C. LACCHIA, *Gustavo Frizzoni e la ricognizione del patrimonio artistico vercellese nel secondo Ottocento*, in "Bollettino Storico Vercellese", 60, 2003, pp. 29-98.

³¹ Per l'interesse di Frizzoni nei confronti della fotografia: G. FRIZZONI, *Le opere di Gaudenzio Ferrari e le riproduzioni fotografiche del Cav. Ambrosetti*, in "Arte e storia", 28, 1888, p. 221; Id., *L'arte in Valsesia*, in "Archivio Storico dell'Arte", V, 1891, pp. 313-327; Id., *Nuove pubblicazioni fotografiche artistiche*, in "Arte e Storia", 21, 1895, p. 6. Per i rapporti tra arte e fotografia nei primi anni della sua diffusione: C. MASINI, *Di una innovazione in pittura. Avviso ai giovani artisti*, Bologna 1862; P. E. SELVATICO, *L'arte insegnata nelle Accademie secondo le norme scientifiche*, in "Atti dell'Imp. Reg. Accademia di Belle Arti in Venezia per la distribuzione de' premi fatta il giorno 8 agosto 1852", 1852, pp. 7-31. Quest'ultimo testo, con alcune varianti e aggiunte, fu ristampato nel 1859, con il significativo titolo *Sui vantaggi che la fotografia può portare all'arte*, in *Scritti*

Arienta Constance Jocelyn Ffoulkes, una studiosa inglese interessata all'arte dell'Italia del Nord, che visita Varallo nel 1892. La Ffoulkes è unita a Frizzoni dal rapporto con Giovanni Morelli, di cui aveva curato la traduzione dal tedesco all'inglese di due volumi sui maestri italiani³². È, invece, Butler a fare da tramite tra Pauli e Arienta nel 1895: lo studioso tedesco, già allievo di Anton Springer a Lipsia, è in cerca di foto del politico del Ferrari in San Gaudenzio a Novara e chiede a Butler se Arienta ne possieda o potrebbe aiutarlo a reperirne³³. Il giovane Gustav Pauli è in quel periodo bibliotecario dell'Accademia di Belle Arti e direttore del Gabinetto delle Stampe del principe Giorgio di Sassonia a Dresda: ciò che incuriosisce maggiormente è il motivo del suo interesse per Gaudenzio dal momento che, come lui stesso ribadisce nella lettera ad Arienta dell'8 gennaio 1896, le uniche opere del maestro conservate nelle gallerie tedesche sono l'*Annunciazione* nella pinacoteca di Berlino e la *Madonna con il Bambino e due angeli* nella galleria granducale di Oldenburg (oggi al Rijksmuseum di Amsterdam) «che rassomiglia molto all'affresco della Madonna nella sagrestia di Sant'Andrea a Vercelli». Un interesse, d'altro canto, che sembra

esaurirsi piuttosto in fretta dopo il trasferimento a Brema nell'autunno del 1899, in qualità di direttore del locale museo, e il successivo passaggio ad Amburgo, dove dal 1914 al 1933 Pauli dirige la Kunsthalle. Scorrendo la bibliografia di Gaudenzio Ferrari compilata da Alberto Durio nel 1928, ci si imbatte infatti nel nome dello studioso tedesco solo tre volte, di cui l'ultima risale al 1900; a dire il vero nel 1915 Pauli compila la voce dedicata a Gaudenzio Ferrari per il Thieme-Becker, ma basandosi molto probabilmente sui suoi vecchi studi³⁴. Ciò è tanto più insolito considerando il rapporto di amicizia che lega Pauli ad Aby Warburg, conosciuto ad Amburgo nel 1914³⁵. Pauli avrà sicuramente parlato della sua esperienza varallesi al grande storico, ma evidentemente l'interesse warburghiano per le "Pathosformeln" non si spinge a comprendere un luogo come il Sacro Monte, innegabilmente carico di pathos³⁶.

Quella di Pauli è la prima attestazione di un interesse del mondo tedesco per il Sacro Monte di Varallo e Gaudenzio Ferrari, che sfocia nel 1897 nell'articolo *Der Heiligenberg von Varallo und Gaudenzio Ferrari*³⁷. Il contributo è corredato da due sole incisioni ma da ben otto fotografie, anonime:

d'arte, Firenze 1859, pp. 337-341. Gli interventi di Masini e Selvatico sono discussi in C. NICOSIA, *Cesare Masini e il "daguerrotipo". Un artista bolognese e gli esordi della fotografia*, in "Quaderni di Palazzo Pepoli Campogrande", 4, 1997, pp. 34-38.

³² G. MORELLI, *Italian painters: critical studies of their works*, I-II, London 1892-1893. In seguito la Ffoulkes si impegnerà soprattutto sul fronte bresciano: a lei si devono contributi fondamentali su Vincenzo Foppa, che culmineranno nella monografia, realizzata insieme a monsignor Rodolfo Maiocchi e pubblicata a Londra nel 1909: *Vincenzo Foppa of Brescia, founder of the Lombard school, his life and work*.

³³ A. DURIO, *Samuele Butler* cit. p. 109 (lettera di Butler ad Arienta, 2 luglio 1895).

³⁴ G. PAULI, s.v. *Ferrari, Gaudenzio*, in *Künstler Lexicon*, a cura di U. Thieme e F. Becker, X, Leipzig 1915, pp. 450-452. Per la bibliografia di Pauli su Gaudenzio Ferrari si veda A. DURIO, *Bibliografia di Gaudenzio Ferrari (1914-1928)*, Novara 1928.

³⁵ Per il rapporto tra Pauli e Warburg: E. H. GOMBRICH, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, London 1970, ediz. italiana Milano 1983 (ristampa 2003), pp. 233, 284.

³⁶ Su Gustav Pauli si veda M. TURLO, *Il pittore Giulio Arienta...* cit. pp. 197-203.

³⁷ G. PAULI, *Der Heiligenberg von Varallo und Gaudenzio Ferrari*, in "Zeitschrift für bildende Kunst", N.F., VIII, 1897, pp. 238-243, 262-273, 289-294. La traduzione dell'articolo, eseguita da Luigi Pianazzi, apparve a puntate in "Corriere Valsesiano", III, 37-50, 11 settembre-11 dicembre 1897.



8. Studio Pizzetta (?), cappella 38, Crocifissione (particolare), 1897 circa, in Gustav Pauli, *Der Heiligenberg von Varallo und Gaudenzio Ferrari*, in "Zeitschrift für bildende Kunst", N.F., VIII, 1897, p. 269



9. Giacobini-Fortino, *Piazza Maggiore del Sacro Monte*, prima del 1891, Varallo, Archivio della Riserva del Sacro Monte

quattro del tramezzo della chiesa di Santa Maria delle Grazie e quattro del Sacro Monte³⁸ (foto 8).

Arienta, che nel 1890 era stato nominato Regio Ispettore ai Monumenti, rappresenta per questi studiosi un punto di riferimento insostituibile per le questioni artistiche valesiane e, soprattutto, si occupa di procurare loro le immagini delle quali hanno bisogno, fungendo da tramite con due fotografi locali, Emanuele Fortino e Giuseppe Pizzetta, specializzati in immagini d'arte; all'inizio del Novecento a Varallo è attivo anche un terzo studio, quello di Luigi Magnani, che si occupa invece di ritratti e sce-

ne di genere³⁹. La richiesta di fotografie a Varallo era evidentemente molto alta e può essere spiegata con l'affermazione – nei decenni a cavallo del secolo – delle nuove mode della villeggiatura estiva in montagna e dell'alpinismo, che portano in Valsesia un afflusso di turisti superiore alla norma. Proprio da queste zone provengono molti fra i primi e più celebri fotografi alpinisti, come i biellesi Vittorio Besso e Vittorio Sella, o ancora i fratelli Gugliermi, Giuseppe Fortunato e Giovanni Battista⁴⁰. A turisti e alpinisti si aggiungono, nel caso di Varallo, i numerosi pellegrini che periodicamente si recano in visita al Sacro

³⁸ La foto, qui pubblicata, è presente anche nella fototeca di Bernard Berenson a villa *I Tatti*, insieme ad altre due immagini della stessa cappella anch'esse anonime.

³⁹ A. MIGNEMI, *Lo sguardo e l'immagine. La fotografia come documento storico*, Torino 2003, p. 57.

⁴⁰ Di Vittorio Besso ho ritrovato nella biblioteca di Varallo una veduta della Piazza Maggiore del Sacro Monte: l'immagine può essere fatta risalire al 1895, anno di morte del fotografo, dato che la Basilica del Sacro Monte appare già con la nuova facciata, ultimata solo in quell'anno. Su Besso si veda G. VALPERGA, *Vittorio Besso pioniere della fotografia alpina*, in "La rivista della montagna", gennaio 1997, pp. 56-60; per i fratelli Gugliermi: G. F. E. G. B. GUGLIERMINA, G. LAMPUGNANI, *Vette, ricordi di esplorazioni e nuove ascensioni sul-*



10. Alberto Pietrobon, *Piazza dei Tribunali*, prima del 1891, Varallo, collezione Zacquini

Monte. Un'ulteriore fonte di lavoro per i fotografi varallesi, in costante aumento a partire dagli anni '90 del secolo, è costituita dagli storici dell'arte che richiedono immagini per i loro studi.

Risulta molto complessa la ricostruzione dell'attività dello studio Fortino, del quale ho ritrovato soltanto otto fotografie, tutte a Varallo, presso la biblioteca civica e la pinacoteca; una testimonianza senza dubbio esigua della sua attività come fotografo d'arte, tanto più che nessuna raffigura gli interni delle cappelle del Sacro Monte ma soltanto vedute esterne. Le otto fotografie sono interessanti perché ritraggono il san-

tuario in una fase antecedente al 1891, quando la basilica presentava ancora la vecchia facciata a capanna (foto 9); un paio di esse rivelano l'esecuzione di lavori di manutenzione nella piazza Maggiore che potrebbero costituire un indizio per una datazione più esatta delle immagini. Il timbro apposto su di esse, recante il nome "Giacobini Fortino", genera ulteriori dubbi: si può supporre che Giacobini fosse il cognome di un socio di Emanuele Fortino, ma ciò non basta a spiegare l'espressione «il compianto Fortino [indi Giacobino - Fortino]» presente nel catalogo dell'Esposizione Artistica Valsesiana del 1885⁴¹, che farebbe pen-

le Alpi, nei gruppi del Monte Rosa, del Cervino e del Monte Bianco dal 1896 al 1921, Varallo 1927. Per Vittorio Sella e altri alpinisti celebri: *Les alpinistes célèbres*, Paris 1956 e F. FINI, *Il Monte Rosa*, Bologna 1979.

⁴¹ *Esposizione Artistica Valsesiana in occasione del IV centenario di Gaudenzio Ferrari*, catalogo della mostra (Varallo Scuola San Carlo e Laboratorio Barolo, 24 agosto-15 settembre 1885), a cura di G. Arienta, Varallo 1885, p. 47.

sare alla morte del fotografo, a quella data sicuramente ancora in vita, dato che nel 1891 fotograferà il tramezzo di Santa Maria delle Grazie⁴².

È forse opportuno sottolineare che, in occasione dell'Esposizione del 1885, un'intera sala era dedicata alla fotografia e nel catalogo, curato da Giulio Arienta, oltre al nome di Fortino è ricordato anche quello di Alberto Pietrobon⁴³, del quale una fotografia del tramezzo di Santa Maria delle Grazie risulta esposta nella V sala, tra disegni e incisioni di opere gaudenziane. Altre sette immagini a lui ascrivibili, ritrovate a Varallo⁴⁴, sono montate su cartoncini recante un timbro con la dicitura A. Pietrobon, *Fotografo di sua maestà il re d'Italia*. Tre di esse raffigurano la piazza dei Tribunali (foto 10), la facciata della Basilica prima del 1891 e l'interno della stes-

sa. Le altre quattro fotografie ritraggono particolari degli affreschi della cappella 1, dedicata ad *Adamo ed Eva*, e sono probabilmente le immagini commissionate a Pietrobon dal pittore Francesco Burlazzi nel 1885, come documentazione necessaria prima di iniziare il restauro degli affreschi⁴⁵. Il nome di Pietrobon compariva già nell'agosto 1883 in un verbale di adunanza della Società di Incoraggiamento allo Studio del Disegno in Valsesia, in cui si proponeva «l'acquisto dal fotografo Alberto Pietrobon di un gran quadro contenente la riproduzione fotografica dei dipinti di Gaudenzio Ferrari sulla parete della Chiesa di Santa Maria delle Grazie»⁴⁶. Decisamente più cospicua la documentazione relativa al lavoro dei fratelli Pizzetta, Giuseppe e Giovanni, che possedevano un ben avviato studio di fotografia con

⁴² Il nome di Fortino – di cui si ignorano persino gli estremi biografici – compare spesso nelle testimonianze scritte. È il caso, ad esempio, dell'articolo di Gustavo Frizzoni del 1891, in cui sono pubblicate sette riproduzioni del tramezzo di Santa Maria delle Grazie affrescato da Gaudenzio Ferrari «ricavate dalle ottime fotografie fatte recentemente dal signor Emanuele Fortino di Varallo, dopo che gli affreschi furono sottoposti ad una generale ripulitura per cura dell'ispettore locale Giulio Arienta» (G. FRIZZONI, *L'arte in Valsesia...* cit. p. 319), con riferimento alla ripulitura eseguita dall'Arienta nel 1877-1878. Le foto di Fortino saranno in parte utilizzate anche in A. MARAZZA, *Il Sacro Monte di Varallo...* cit.

⁴³ Alcune notizie biografiche su Alberto Pietrobon, nativo di Venezia, si trovano in un testo da lui stesso pubblicato a Varallo nel 1885: *Memorie dei Fasti di Venezia*. In questo breve diario Pietrobon rievoca la sua partecipazione, ancora ragazzo, ai moti veneziani del marzo 1848 contro gli austriaci. Dopo la caduta della Repubblica Veneziana di Daniele Manin nell'agosto 1849, amareggiato, aveva iniziato le sue peregrinazioni tra Veneto ed Emilia; arruolatosi come volontario a Padova nel 1860, una volta assolto il servizio militare era partito per la missione diplomatica italiana in Persia del 1862 in qualità di assistente ufficiale del fotografo Luigi Montabone, cfr. *La Persia Qajar; Fotografi italiani di Iran 1848-1864*, catalogo della mostra (Roma, Calcografia, 11 febbraio-5 aprile 2010; Modena, Fotomuseo Giuseppe Panini, 11 dicembre 2010 - 13 marzo 2011) a cura di M.F. Bonetti e A. Prandi, Roma 2010. Ritornato in Italia Pietrobon si era stabilito definitivamente a Varallo a partire dal 1879.

⁴⁴ Quattro di queste immagini sono conservate presso l'Archivio di Stato sezione di Varallo, le altre tre (due delle quali sono presenti anche presso la biblioteca civica) si trovano invece in collezione privata.

⁴⁵ sASV, Archivio Società di Incoraggiamento (da ora in avanti ASI), Registro Verbali, VII, 1877-1897, *Revoca della sospensione dei lavori alla cappella 1. Fotografie degli affreschi dipinti della cappella 1*, 18 giugno 1885. I lavori di restauro alla cappella 1, avviati nel 1884, erano rimasti bloccati per diversi mesi proprio a causa del rifiuto di Burlazzi di operare senza la garanzia di un documento visivo che attestasse lo stato conservativo degli affreschi prima del suo intervento.

⁴⁶ La fotografia fu infine acquistata in concorso dalla Società per la Conservazione e dalla Società di Incoraggiamento nel 1883 (sASV, ASI, Registro Verbali, VII, 1877-1897, verbale 18 agosto 1883; Archivio Società di Conservazione – da ora in avanti ASC – Registro Verbali, I, adunanza 16 settembre 1883; ASI, M. 9-Varie, *Acquisto di fotografie 1880-1890*, lettera di Pietro Calderini al vicepresidente della Società di Incoraggiamento, 6 ottobre 1883).



11. Giuseppe Pizzetta, *cappella 11: Strage degli Innocenti* (particolare) 1898 circa, Varallo, Biblioteca civica, fondo Pizzetta

sede a Vocca e, a partire dal 1886, anche a Varallo⁴⁷. Un ricco fondo di immagini Pizzetta è conservato nella biblioteca civica di Varallo e riguarda in particolare il Sacro Monte e la chiesa di Santa Maria delle Grazie: si tratta di 120 negativi su lastra di vetro e 178 positivi a stampa, risultato della campagna di documentazione commissionata negli anni dieci del Novecento a Giovanni Pizzetta dalla Società per la Conservazione delle Opere d'Arte e dei Monumenti in Valsesia. Tale fondo comprende anche alcune lastre più vecchie, eseguite dal fratello Giuseppe, come quella raffigurante il carnefice della cappella 11, *La strage degli Innocenti*, riprodotta in un articolo del pittore americano Edwin Lord Weeks, pubblicato su "Harper's New Monthly Magazine" del maggio 1898 (foto 11). Databili all'incirca allo stesso periodo sono altre 14 fotografie di Giuseppe Pizzetta, appartenenti a una serie denominata *La Valsesia Illustrata* conservate tra la pinacoteca di Varallo e una collezione privata locale⁴⁸.

Fotografie delle cappelle di *Cristo al tribunale di Erode* (n. 28) e della *Crocifissione* (n. 38), quasi sicuramente opera dei Pizzetta, sono presenti anche nell'archivio dello scultore Vincenzo Vela a Ligornetto, in

Canton Ticino. L'ipotesi, ritenuta plausibile a un primo stadio della ricerca, che le foto fossero di mano del figlio dello scultore, Spartaco, documentato come appassionato dilettante di fotografia, sembra destinata a naufragare dopo il ritrovamento delle stesse due immagini riprodotte su un periodico locale della Valsesia, la "Rivista Valsesiana", dell'ottobre 1915⁴⁹. È più economico, infatti, supporre che le foto adoperate dal periodico, databili entro il 1895 sulla base degli estremi di Spartaco Vela, fossero state eseguite da un fotografo locale e non dal figlio del maestro ticinese.

Anche Constance Jocelyn Ffoulkes e Gustav Pauli nominano sovente Fortino e i Pizzetta nei loro carteggi con Arienta degli anni 1893-1897. Si ricordi solo che la prima cerca immagini dell'ancona di San Gaudenzio a Varallo e di quella di San Gaudenzio a Novara presso Fortino, mentre domanda a Pizzetta fotografie degli affreschi della cappella della *Crocifissione*, della pala di Arona, degli «Angeli» di Saronno e degli affreschi di Busto Arsizio (probabilmente quelli in Santa Maria di Piazza). Pauli, invece, fra le altre cose desidera riproduzioni dei sei scomparti dell'ancona di Gaudenzio a Gattinara, dei dipinti di Gaudenzio e di Lanino nella pina-

coteca di Varallo e una foto della pittura di Gaudenzio a Valduggia. Chiede poi, per il suo saggio del 1897, una veduta generale del Sacro Monte, una o più fotografie delle fabbriche dei Palazzi di Pilato, Erode e Caifas, oltre ad alcune immagini dei gruppi di Giovanni D'Enrico, di Tabacchetti e degli affreschi di Tanzio. Ha, infine, necessità di una fotografia molto grande e particolareggiata del ritratto di Charles d'Amboise, opera di Bernardino de' Conti del museo di Varallo, per condurre alcuni studi sul pittore⁵⁰.

Sul finire dell'Ottocento il Sacro Monte di Varallo inizia, dunque, a godere di un discreto richiamo internazionale: un'ulteriore testimonianza in tal senso giunge nel 1898 dal pittore americano Edwin Lord Weeks, al cui resoconto di viaggio si è fatto cenno in precedenza⁵¹. Questi, trasferitosi da Boston a Parigi poco prima di terminare le scuole, era stato allievo di Jean-Léon Gérôme e di Léon Bonnat all'École des Beaux-Arts; tra gli anni '70 e '90 aveva a lungo viaggiato nell'Africa del Nord e, successivamente, in Palestina e in India, specializzandosi in dipinti di soggetto esotico che, esposti a Parigi, avevano attirato l'attenzione dei critici. Nel 1896 Weeks aveva anche vissuto una breve ma importante stagione alpinistica, poi descritta nel suo libro del 1897 *Some episodes of mountaineering*.

Proprio quell'anno il pittore visita la Valsesia e rimane assai colpito dal Sacro Monte, ritrovando probabilmente nei personaggi abbigliati "alla turca" delle cappelle punti di contatto con le sue scene orientali. Nell'articolo, Weeks invita i lettori a non fare paragoni, nel caso osservassero dal vero le statue delle cappelle, con i gruppi plasmatici del Musée Grévin, il museo delle cere di Parigi, ovvero «the highest level of achievement in that direction, of merely imitative art»; un giudizio che ricorda da vicino quello espresso quasi mezzo secolo prima, ma in chiave violentemente negativa, da Charles Lock Eastlake.

Il confronto, di nuovo in chiave negativa, tra i gruppi scolpiti del Sacro Monte e il mondo della ceroplastica riapparirà almeno un'altra volta, quando il romanziere francese Gabriel Faure scriverà *Heures d'Italie*, diario dei suoi viaggi in Italia uscito in tre volumi tra 1910 e 1913: «J'avoue que j'ai préféré jouir de ce panorama au lieu d'entrer dans chacune des quarantecinq chapelles, où des groupes en terre cuite et des fresques reconstituent, hélas! bien tristement, et à la façon des bonshommes de cire du musée Grévin, les divers épisodes de l'histoire du Christ. Je regrette qu'à ces ouvrages, qui préparent – comme les œuvres de Mazzoni e Begarelli à Modène – l'art de Saint-Sulpice, Gaudenzio Ferrari se

⁴⁷ *Almanacco-Guida della Valsesia per l'anno 1886*, Varallo 1885, pp. 36-37.

⁴⁸ Le immagini in questione sono montate su un cartoncino recante in calce la scritta "Edizione Giuseppe Pizzetta, premiato con due medaglie all'esposizione di Torino 1898". Questo farebbe supporre una datazione successiva a quell'anno per la serie di fotografie. Non è da escludere, tuttavia, che Pizzetta potesse vendere fotografie eseguite in precedenza applicandole su un supporto più recente, provvisto di un riferimento a un proprio importante traguardo professionale. Per il momento sembra prudente considerare il 1898 un termine *circa quem*. Ulteriori notizie su Giuseppe Pizzetta, che era anche pittore e decoratore, si ricavano da M. G. CAGNA PAGNONE, in *La città nel museo. Dipinti, disegni, sculture dei luoghi e oggetti d'arte di Varallo tra Ottocento e Novecento*, catalogo della mostra (Varallo, Palazzo dei Musei, marzo 1998), a cura di S. Stefani Perrone, Varallo 1998, pp. 38-40, nn. 8-9.

⁴⁹ G. GINEX, *La Collezione di fotografia del Museo Vela*, in *Il Museo Vela, le collezioni*, Lugano 2002, pp. 221-232. L'inventario della collezione Vela relativo alle fotografie antiche annovera 988 stampe fotografiche e 79 lastre di vetro. Nell'introduzione di Gianna Mina Zeni si legge che Vincenzo Vela faceva largo uso della fotografia, oltre al disegno, come ausilio nella preparazione dei bozzetti per le sculture: si spiegherebbe così l'ampia collezione di fotografie presente nel museo, raccolta da Vincenzo e dal figlio Spartaco, il quale possedeva anche numerose macchine fotografiche.

⁵⁰ Proprio il ritratto di Bernardino de' Conti conduce a una considerazione importante sulla storia del gusto. Una fotografia di questa tavola, insieme a quelle di alcune altre opere del modesto pittore di Castelseprio, era inserita nel ricco album fotografico presente nelle sale della mostra sulla pittura lombarda del Rinascimento tenuta al Burlington Fine Arts Club di Londra tra maggio e luglio 1898 (*Illustrated catalogue of pictures by masters of the milanese and allied schools of Lombardy*, exhibited London may, june and july 1898, London 1899, p. 27). In quella amplissima selezione di immagini, in cui pure non mancavano riproduzioni da opere di Gaudenzio Ferrari, non era presente nemmeno una foto del Sacro Monte; un segnale forse che il "legnosio" ritratto di Bernardino era visto più di buon occhio rispetto alla "popolare" umanità delle cappelle del Ferrari. Sarà proprio Pauli a recensire la mostra del Burlington Fine Arts Club nella "Zeitschrift für bildende Kunst" del febbraio-marzo 1899 e avrà probabilmente avuto bisogno della foto per stabilire confronti con i due ritratti di mano del de' Conti esposti in quell'occasione.

⁵¹ E. L. WEEKS, *Varallo and the Val Sesia*, in "Harper's New Monthly Magazine", XXXV (ed. europea), XCVI (ed. americana), 576, 1898, pp. 905-922. La traduzione di questo articolo, corredata di importanti informazioni sul pittore, si trova in R. CERRI, L. OSELLA CREVAROLI, *The Queen of the Alps...* cit. pp. 392-409.

soit associé, en brossant quelques fresques et en modelant quelques figures»⁵².

Ma torniamo al racconto di Weeks. Il pittore avverte i potenziali visitatori del Sacro Monte che potrebbero rimanere molto delusi osservando la rozzezza di alcune figure o il generale decadimento al quale le statue sono abbandonate, soprattutto se il loro interesse fosse stato precedentemente stimolato dalla visione delle «excellent collotype photographs in Mr. Butler's book, or those made by Signor Joseph Pizzetta, of Varallo». Queste immagini hanno, secondo il pittore di Boston, il merito di isolare, all'interno delle cappelle, le figure di maggior pregio artistico lasciando in penombra quelle di second'ordine. Per Weeks vi sono alcune punte di eccellenza, rappresentate dai capolavori di Tabacchetti, Gaudenzio o «D'Enrico», impressionanti nel loro «lifelike realism and daring vigour of action». L'articolo è corredato da quattro immagini di Giuseppe Pizzetta.

A proposito della penombra menzionata da Weeks, non bisogna dimenticare che l'illuminazione al Sacro Monte, in quegli anni, era diversa dall'attuale: le cappelle non erano rischiarate dalla luce elettrica, installata solo a partire dal 1985 in alcune di esse che, nonostante ciò, risultano ancora immerse nella semioscurità. Una situazione di illuminazione così precaria poneva serie difficoltà ai fotografi che non disponevano di lampade elettriche portatili e, anche dopo la loro introduzione, a lungo preferirono

utilizzare la luce naturale, dato che le prime lampade al tungsteno avevano un'emissione molto rossa, mentre le prime emulsioni ortocromatiche erano poco sensibili a quella parte dello spettro luminoso. Esaminando, ad esempio, le buste in cui Butler conservava i suoi negativi si rilevano indicazioni sui tempi di posa che in alcuni casi sfiorano i 20 minuti.

Nel 1891 Federico Tonetti, eminente storico varallese, autore della prima *Storia della Valsesia* e della prima *Bibliografia valesiana*, pubblica presso la tipografia Camaschella e Zanfa di Varallo la *Guida illustrata della Valsesia*⁵³, una delle prime edizioni locali accompagnate da riproduzioni fotomeccaniche, dove compaiono alcuni scatti di Antonio Fausto Ferraris. Si tratta di due panoramiche, una del complesso del Sacro Monte visto da nord e l'altra della piazza dei Tribunali, entrambe conservate nella biblioteca civica di Varallo insieme a una terza, che ritrae una veduta del paese e della valle prima della costruzione della ferrovia, dunque entro il 1885, come recita la scritta apposta sul retro. Sulla base di questa annotazione si potrebbero datare tutti e tre gli scatti date le evidenti affinità stilistiche e tecniche (come i ritocchi eseguiti a pennello). Dal timbro apposto sulle immagini si capisce che Ferraris doveva avere uno studio sia ad Alagna, suo paese natale, sia a Varallo, ma probabilmente era specializzato in vedute panoramiche e fotografia alpina piuttosto che in riproduzioni di opere d'arte⁵⁴. La guida di To-

⁵² G. FAURE, *Heures d'Italie*, Paris 1913, p. 51. Faure è uno scrittore dal temperamento romantico. I suoi diari non contengono illustrazioni. Apprezza enormemente gli affreschi di Santa Maria delle Grazie a Varallo e ritiene quelli di Vercelli e Saronno i capi d'opera di Gaudenzio Ferrari. In particolare, egli giudica gli affreschi di Saronno uno dei grandi risultati dell'arte italiana, da paragonarsi alle cupole di Correggio a Parma. In chiusura del paragrafo dedicato a Varallo (p. 53) Faure ribadisce il suo giudizio negativo su Gaudenzio plastificatore: «Ferrari ne peut prendre rang que parmi entre les peintres».

⁵³ F. TONETTI, *Guida illustrata della Valsesia e del Monte Rosa*, Varallo 1891. Una ristampa anastatica dell'opera è uscita nel 1995 a cura della Tipografia Corradini di Borgosesia. Su Federico Tonetti si vedano il breve ritratto e la bibliografia fornite in A. DURIO, *Samuele Butler...* cit. p. 27.

⁵⁴ Altre fotografie del Ferraris, datate intorno al 1870-1880, compaiono in R. CERRI, L. OSELLA CREVAROLI, *The Queen of the Alps...* cit.

netti, tuttavia, pur dedicando un intero capitolo al Sacro Monte, non contiene nessuna immagine degli interni delle cappelle: un fatto curioso, considerando che erano a disposizione le fotografie di Butler nonché quelle di Pizzetta e di Fortino.

Altrettanto rilevante l'album fotografico di Pietro Della Vedova⁵⁵, celebre scultore valesiano allievo di Vincenzo Vela, che nel 1892 partecipò alla mostra del Circolo Dilettanti Fotografi di Torino con fotografie degli affreschi e delle sculture delle cappelle del Sacro Monte di Varallo, molto ammirate all'esposizione come si legge nella «Gazzetta del Popolo» del 20 marzo di quell'anno⁵⁶. Tali fotografie furono poi riunite nel volume *L'arte in Valsesia, raccolta fotografica di Pietro Della Vedova*, edito dalla Stamperia Reale G.B. Paravia di Torino nel 1894, ed esposte nuovamente alla Mostra di Arte Sacra tenutasi a Torino nel 1898 in seno all'Esposizione Nazionale⁵⁷. Il 1898 costituisce anche un importante

spartiacque nella storia della fortuna visiva del Sacro Monte: nel settembre di quell'anno, infatti, una *troupe* della ditta Alinari⁵⁸, di passaggio in Piemonte, si reca in Valsesia per una campagna fotografica giungendo per la prima volta a Varallo⁵⁹. Di questo servizio restano diciannove immagini che ritraggono la Piazza dei Tribunali, la facciata della Basilica, la Scala Santa e le cappelle 1 (*Adamo ed Eva*), 5 (*Arrivo dei Magi*), 33 (*Ecce Homo*), 34 (*Pilato si lava le mani*), 35 (*Condanna a morte di Cristo*), 36 (*Salita al Calvario*), 38 (*Crocifissione*). Una scelta ben precisa che segue in gran parte la lista delle cappelle dichiarate monumento nazionale nel 1884 privilegiando gli artisti più famosi e cioè Gaudenzio Ferrari, i fratelli D'Enrico (Tanzio, Giovanni e Melchiorre), Morazzone e Tabacchetti; solo per le cappelle di Gaudenzio le foto sono più d'una, segno che la popolarità del maestro di Valduggia è molto alta e che le cappelle dei Magi e della *Crocifissione* sono già conside-

⁵⁵ Su Della Vedova si veda *Pietro Della Vedova...* cit.

⁵⁶ A. STELLA, in «La gazetta del popolo», 20 marzo 1892, n. 12. Notizie su queste fotografie di Della Vedova si ricavano da: M. MIRAGLIA, *Culture fotografiche e società a Torino. 1839/1911*, Torino 1990, pp. 377-378.

⁵⁷ Una copia dell'album è stata donata recentemente alla biblioteca civica di Varallo da Casimiro Debiaggi che l'aveva ereditata dal nonno omonimo, scultore e allievo del Della Vedova. Secondo l'indice allegato, l'album dovrebbe contenere 50 tavole sciolte di 45x33,5 cm, di cui quindici riproducenti la cappella della *Crocifissione*. L'album contiene invece quarantadue tavole, di cui diciassette relative alla cappella gaudenziana. L'elenco si riferisce forse all'esemplare dell'album che – secondo Debiaggi – esisteva in pinacoteca all'epoca della direzione di Emilio Contini e che ora pare sia disperso.

⁵⁸ La fratelli Alinari si era affermata già a partire dagli anni '70 dell'Ottocento come la più grande azienda nazionale nel campo della fotografia, orientandosi da subito verso la riproduzione delle bellezze artistiche italiane: un aspetto culturale che si accentua dopo il passaggio alla direzione di Vittorio Alinari nel 1890. Il catalogo della ditta è, in quegli anni, il più fornito d'Europa per quanto riguarda la riproduzione di opere d'arte e l'azienda si trova così al centro degli interessi di artisti, critici, scrittori e studiosi. Ricevere l'attenzione degli Alinari, essere cioè inseriti in quella mappa ideale delle bellezze paesaggistiche e artistiche del territorio italiano, costituita dai loro album, rappresenta quindi per una città un importante riconoscimento. Per un approfondimento sugli Alinari si veda l'insuperato *Gli Alinari fotografi a Firenze, 1852-1920*, catalogo della mostra (Firenze, Forte Belvedere, luglio-ottobre 1977), a cura di W. Settimelli e F. Zevi, Firenze 1977.

⁵⁹ Notizie particolareggiate su questa vicenda si ricavano dal diario di Mario Sansoni, all'epoca appena sedicenne e da poco entrato al servizio degli Alinari come apprendista. Alla fine della prima guerra mondiale Sansoni aprirà a Firenze uno studio con il fotografo Giulio Bencini e, dal 1925 circa, da solo, diventando uno dei nomi più importanti della fotografia italiana nella prima metà del Novecento. Su di lui e il suo diario si vedano gli interventi contenuti in *I nostri antenati*, in «Archivio Fotografico Toscano», 5, 1987, pp. 44-70.



12

12. Alinari, *cappella 5: Arrivo dei Magi* (particolare), 1898, Firenze, Archivio Alinari

13

13. Alinari, *cappella 38: Crocifissione* (particolare), 1898, Firenze, Archivio Alinari

rate come due dei suoi capolavori (foto 12, 13, 14).

Le fotografie Alinari riscuotono un enorme successo editoriale nelle nuove pubblicazioni, come quelle del Touring Club Italiano, che nel corso del Novecento faranno sco-

prire al grande pubblico il Sacro Monte di Varallo e la Valsesia, divenendone l'immagine ufficiale, ma finendo con l'imporre, inevitabilmente, anche un filtro visivo sull'insieme del complesso⁶⁰. Significativamente la Fratelli Alinari, passata nel 1920

⁶⁰ Fotografie Alinari del Sacro Monte si ritrovano in M. PITTALUGA, *Gaudenzio Ferrari*, in "Il primato artistico italiano", IV, 2, pp. 5-15; S. WEBER, *Gaudenzio Ferrari und seine Schule*, Strassburg 1927; G. ROMERIO, *Varallo. Il Sacro Monte*, in "I Santuari d'Italia illustrati", 1, gennaio 1928; G. MARANGONI, *Vercelli, Il Biellese e la Valsesia*, Bergamo 1931; Touring Club Italiano, *Piemonte Orientale*, Milano 1959; M. BERNARDI, *Un Santuario del Cinquecento: il Sacro Monte di Varallo*, in "Le Vie d'Italia", LXVI, 5, 1960, pp. 609-617 e, significativamente, ancora in P. CANNON-BROOKES, *Varallo Revisited. Samuel Butler and the Sacro Monte*, in "Apollo", agosto 1974, pp. 108-116. Una veduta della cappella della *Crocifissione*, numero 15906 del catalogo Alinari, compare anche sull'Enciclopedia Italiana Treccani nel 1932, ad illustrare la voce *Ferrari, Gaudenzio* redatta da Jean Alazard, direttore del museo di belle arti di Algeri (J. ALAZARD, s.v. *Ferrari, Gaudenzio*, in *Enciclopedia Italiana*, XXXIV, Roma 1932, p. 53). Ciò che caratterizza le fotografie Alinari, oltre alla perfezione tecnica, è la loro destinazione alla divulgazione e quindi la scelta di precisi moduli espressivi che rendano la lettura della foto chiara e semplice, condensando in poche ed efficaci inquadrature il senso di un luogo o di un'opera d'arte. Sui cataloghi fotografici Alinari cfr. A. CONTI, *Storia di una documentazione*, in *Gli Ali-*



14

14. Alinari, *Piazza dei Tribunali*, 1898, Firenze, Archivio Alinari

da azienda familiare a industriale, tornerà per una seconda campagna al Sacro Monte solo molti anni più tardi, nel 1956, limitandosi in questo caso ad aggiornare le immagini degli esterni, e cioè la piazza maggiore, la piazza dei Tribunali e la facciata della Basilica. Evidentemente non si avverte l'esigenza di fotografare altre cappelle perché i negativi già presenti in catalogo sono di ottima qualità e sufficienti a restituire un'immagine esaustiva del Sacro Monte di Varallo e della sua ricchezza artistica. La diffusione delle immagini Alinari è te-

stimoniata anche nelle pubblicazioni straniere di carattere non scientifico, come l'opuscolo *Gaudenzio Ferrari à Varallo et Saronno*, scritto dalla principessa russa, trasferitasi a Parigi, Marie Ouroussow nel 1902 (ma pubblicato nel 1904⁶¹) che reca tra le illustrazioni due scatti Alinari relativi alla cappella della *Crocifissione*. Anche la Ouroussow predilige l'attività pittorica di Gaudenzio rispetto a quella scultorea ma giudica le statue delle cappelle dei Magi e della *Crocifissione* «fort remarquables». In questo caso il libro non ha alcuna pretesa

nari fotografi a Firenze... cit. pp. 148-170; L. TOMASSINI, *Gli Alinari e l'editoria fotografica in Italia fra Ottocento e Novecento. Primi appunti per una ricerca*, in "Archivio Fotografico Toscano", 5, 1987, pp. 59-68.

⁶¹ M. OUROUSSOW, *Gaudenzio Ferrari à Varallo et Saronno*, Paris 1904.

scientifica, infarcito com'è di errori (lo "Stesa" per il Sesia, "Tibaldo Pellegrino" per Pellegrino Tibaldi come autore della Basilica del santuario), ma è utile per comprendere la fortuna del Sacro Monte, mediata dalle immagini Alinari, anche in ambienti estremamente lontani dalla Valsesia. Ancora nel 1898, a Torino, si tiene il primo Congresso Fotografico Italiano, un evento che sancisce, anche se tardivamente, l'importanza e la rispettabilità ormai conquistate dal "metodo di riproduzione meccanica della realtà" dopo decenni di diffidenza. A quell'epoca, infatti, la fotografia di documentazione artistica ha ormai definitivamente soppiantato l'incisione, che pure aveva resistito, in parallelo, almeno fino agli anni '80⁶². Una vittoria che non pareva per niente scontata, date le serie difficoltà che ancora si incontravano nella riproduzione fotografica dei quadri⁶³. La rivoluzione introdotta nel mondo della *connoisseurship* dal metodo sperimentale di Giovanni Morelli, che basava le sue attribuzioni sull'osservazione e il confronto di particolari apparentemente insignificanti nei dipinti, richiedeva tuttavia ormai allo storico dell'arte di disporre di materiale fotografico in grande quantità. Una situazio-

ne nuova per gli studiosi, perfettamente sintetizzata da Bernard Berenson nella sua celeberrima esclamazione «Photographs! Photographs! In our work we can never have enough» e dalle affermazioni di Adolfo Venturi che riconoscono alla riproduzione fotografica il merito di avere offerto allo storico dell'arte «un metodo più corretto e più sicuro» modificando, nello stesso tempo, l'insegnamento di una disciplina che prima era «vacuo»⁶⁴. Non bisogna dimenticare, tuttavia, che ancora nel primo decennio del Novecento la diffusione delle fotografie nelle opere a stampa è ostacolata dalla cattiva qualità dei primi *clichés* fotomeccanici. La retinatura, cui erano sottoposte le fotografie per la stampa su carta comune, finiva infatti con il disgregare l'immagine rendendola alquanto mediocre. Nei libri e nelle riviste d'arte di taglio scientifico, dunque, si utilizzeranno ancora a lungo disegni e incisioni; una situazione facilmente verificabile sfogliando le annate dell'"Archivio Storico dell'Arte", dell'"Arte" o di "Emporium", ma anche della "Gazette des Beaux-Arts" o della "Zeitschrift für bildende Kunst"⁶⁵.

Tra i maggiori fotografi piemontesi attivi a cavallo tra Otto e Novecento vanno ricor-

⁶² Per un approfondimento sulla documentazione figurativa delle opere d'arte nel passaggio dall'incisione alla fotografia si veda il fondamentale E. SPALLETTI, *La documentazione figurativa dell'opera d'arte, la critica e l'editoria nell'epoca moderna (1750-1930)*, in *Storia dell'arte italiana*, II, Torino 1979, pp. 417-484.

⁶³ I problemi di fedeltà alla gamma cromatica dei dipinti, dovuti alla bassa sensibilità delle prime emulsioni fotografiche, sono ben sintetizzati dalle parole del chimico, fisico e ottico belga Desire Van Monckhoven, nel suo *Traité général de photographie* la cui prima edizione uscì a Parigi nel 1856: «La reproduction des tableaux offre les plus sérieuses difficultés, et nous pouvons le dire sans détour, des difficultés insurmontables. [...] Aussi les vrais amateurs d'art préfèrent-ils une bonne gravure à une reproduction photographique», citato in M. VETRÒ, *La riproduzione del colore: le autocromie Lumière*, in *Bernardino Lanino*, catalogo della mostra (Vercelli, Museo Borgogna, aprile-luglio 1985), a cura di P. Astrua e G. Romano, Milano 1985, p. 155. A questo saggio si rimanda anche per il problema della fotografia a colori, ma cfr. anche L. PELLERANO, *L'autocromista e la pratica elementare della fotografia a colori*, Milano 1914, pp. 10-18, 387-394.

⁶⁴ La citazione di Venturi, tratta dalla premessa al catalogo dello stabilimento fotografico Braun del 1887, è ripresa da P. CAVANNA, *Pietro Masoero: la documentazione della scuola pittorica vercellese*, in *Bernardino Lanino* cit. p. 151.

⁶⁵ Si veda S. VALERI, *Fotografia e critica d'arte nell'Ottocento: Domenico Gnoli, Adolfo Venturi e l'"Archivio Storico dell'Arte"*, in *Gioacchino di Marzo e la critica d'arte dell'Ottocento in Italia*, Atti del Convegno (Palermo 15-17 aprile 2003), a cura di S. La Barbera, Palermo 2004, pp. 292-299.

dati senza dubbio i nomi di Pietro Masoero, Francesco Negri e Secondo Pia, professionista il primo, eccellenti dilettanti i secondi, tutti accomunati da una profonda passione per la storia dell'arte.

Se di Negri, che volse sempre la sua attenzione all'arte del Monferrato, non esistono immagini riguardanti il Sacro Monte di Varallo, è opportuno invece citare, almeno per sommi capi, il lavoro dell'astigiano Secondo Pia che, avvicinandosi alla fotografia nel 1876, a essa dedica tutto il tempo che la professione di avvocato gli lascia libero per eseguire una vera e propria ricognizione a tappeto del patrimonio artistico e architettonico piemontese⁶⁶. Il prestigio raggiunto da Pia nell'ambito che qui interessa è sancito in via definitiva nel 1898 quando, in occasione dell'ostensione della Sindone a Torino, egli esegue le prime celebri fotografie della reliquia, arrivando anche a utilizzare un'enorme lastra di 50x60 cm⁶⁷. Nel 1902, su una lastra di analoghe dimensioni, Pia abbraccia in un'unica veduta tutta la parete dipinta di Santa Maria delle Grazie a Varallo e, nello stesso anno, fotografa la cappella della *Crocifissione* al Sacro Monte. Quest'ultima immagine ha un taglio insolito che inquadra la metà sinistra della parete est (quella con le sculture) in tutta la sua altezza, fino a comprendere gran

parte della volta e il pilastro di sinistra, forse con l'intento di riprodurre con la massima fedeltà la particolare conformazione architettonica dell'ambiente⁶⁸ (foto 15).

L'attività più consistente è senza dubbio quella di Masoero, di cui un ricco fondo di oltre mille negativi su lastra di vetro è conservato al Museo Borgogna di Vercelli. Fra questi scatti sono emerse, per ora, sette fotografie della cappella della *Crocifissione* mentre tre stampe su carta albuminata, due delle quali tratte dai negativi del Borgogna, sono oggi conservate presso la Witt Library di Londra; a queste immagini si aggiungono tre fotografie, che ritraggono il tramezzo dipinto di Santa Maria delle Grazie, la Scala Santa e la cappella della *Crocifissione*, apparse nell'articolo di Guido Marangoni *Vercelli, il Biellese e la Valsesia*⁶⁹.

La formazione presso lo studio Castellani di Alessandria era stata un'esperienza fondamentale per Masoero, dato che il titolare, Federico Castellani, era membro dell'Accademia artistica Raffaello e socio onorario dell'Istituto di Belle Arti delle Marche. Masoero si trova dunque immerso nel mondo dell'arte sin dall'inizio della sua attività di fotografo e i suoi interessi lo porteranno a inserirsi presto come attento e attivo protagonista nel dibattito attorno alla fotografia di documentazione artistica⁷⁰.

⁶⁶ Per un approfondimento su Secondo Pia: *Secondo Pia, fotografie 1886-1927*, catalogo della mostra (Torino, Museo Nazionale del Cinema, 19 ottobre-19 novembre 1989), a cura di M. Falzone del Barbarò e A. Borio, Torino 1989.

⁶⁷ La fotografia è pubblicata in "Arte Sacra", 34-35, 1898, p. 212. Su questo episodio della carriera di Pia si veda *Secondo Pia fotografa la Sindone*, catalogo della mostra (Torino, Archivio di Stato, 21 aprile-20 giugno 1998), a cura di G. M. Zaccone, Torino 1998.

⁶⁸ Le lastre di Secondo Pia con le immagini di Varallo sono oggi conservate negli archivi del Museo del Cinema di Torino. Conviene a questo punto riepilogare brevemente le principali campagne fotografiche eseguite in Santa Maria delle Grazie fino a quella di Secondo Pia: 1883, Alberto Pietrobon; 1888, Giuseppe Ambrosetti; 1888, Giuseppe Pizzetta; 1891, Emanuele Fortino; 1898, Alinari; 1903, Secondo Pia.

⁶⁹ G. MARANGONI, *Vercelli, il Biellese e la Valsesia*, Bergamo 1931, pp. 123-130.

⁷⁰ Nel 1880, alla morte del fratello di Castellani, Luigi, Pietro Masoero viene inviato, appena diciassettenne, a reggerne lo studio a Vercelli. Nel 1892 si mette in proprio confermandosi eccellente fotografo, grazie anche al suo costante aggiornamento tecnico. La sua professione si intreccia strettamente all'impegno in senso sociale già espresso nell'attività di giornalista per il periodico locale "La Sesia" che lo porta, dopo la nomina a presidente del Comitato per le società popolari nel 1889, a tenere una serie di conferenze presso la società



15. Secondo Pia, *cappella 38: Crocifissione* (particolare), 1902, Torino, Museo nazionale del cinema

La riflessione teorica di Masoero si concretizza a partire dal 1898 in una serie di articoli e conferenze con proiezione di diapositive, uno strumento utile a promuovere la conoscenza di opere d'arte dimenticate o sconosciute⁷¹. In una di queste, intitolata *La scuola vercellese e i suoi maestri*, il fotografo afferma che i capolavori dell'arte piemontese vanno ricercati nelle chiese e nei santuari e cita espressamente la cappella gaudenziana della *Crocifissione*⁷². Nel 1898 Masoero è nominato segretario del primo Congresso Fotografico Nazionale a Torino e nuovamente designato l'anno successivo alla seconda edizione del medesimo, indetto a Firenze per celebrare i dieci anni della Società Fotografica Italiana. Sempre nel 1899 presenza alla fondazione della Società Fotografica Subalpina, per la quale prepara una capitale conferenza sulla *Scuola pittorica vercellese* presentata all'Accademia Albertina di Torino nei primi mesi del 1900, replicata a marzo proprio a Vercelli e l'anno successivo presso la Società Artistica di Milano⁷³. Masoero correda l'intervento di un imponente apparato iconografico, proiettando ben centodieci diapositive, tra

le quali anche una riproduzione della cappella della *Crocifissione* di Varallo, forse una delle lastre del Museo Borgogna che si daterebbero perciò prima del 1900.

Nel luglio 1900, inviato come rappresentante della Società Fotografica Italiana al Congresso Fotografico Internazionale di Parigi, presenta una conferenza dal titolo quanto mai significativo: *L'applicazione della fotografia allo studio dell'arte*⁷⁴. Nel 1901 per un altro intervento intitolato *Arte e fotografia*, esposto all'Accademia Albertina, a Lodi, a Novara e a Vercelli, Masoero proietta ben duecentocinquanta diapositive tra cui immagini degli Alinari, di Brogi, di Vittorio Sella e di Francesco Negri. Proprio di quest'ultimo Masoero mostra le prime fotografie a colori ottenute col metodo della tricromia⁷⁵. Altre conferenze si susseguono in quegli anni a cadenza regolare e nel 1908, in occasione delle celebrazioni per il IV centenario della nascita di Bernardino Lanino, Masoero esegue una campagna fotografica a tappeto delle opere della scuola pittorica vercellese riproducendole sia in negativo, utiliz-

degli operai. Masoero ragiona al di fuori delle logiche commerciali e vede nel nuovo mezzo fotografico uno strumento capace di diffondere agevolmente la cultura anche tra gli strati più bassi della popolazione, uno strumento "democratico" grazie alla riproducibilità infinita e a basso costo del negativo. Un atteggiamento che rientra nel filone del cosiddetto "socialismo fotografico" ben esemplificato dalle parole di Paolo Mantegazza, presidente della Società Fotografica Italiana, nel discorso inaugurale della Società stessa tenuto a Firenze il 20 maggio 1889: «[...] come il Cristo nel vangelo che moltiplicava i pani e i pesci per sfamare le moltitudini, essa [la fotografia] moltiplica le opere d'arte e concede anche ai diseredati della fortuna il possedere una domestica galleria dei quadri più insigni dei sommi artisti» (vedi P. CAVANNA, *Pietro Masoero...* cit. p. 151). Le notizie biografiche relative a Pietro Masoero sono tratte da P. MARCONI, *Pietro Masoero: fotografia vercellese*, Vercelli 1973.

⁷¹ Le conferenze e i saggi di Masoero rimangono a tutt'oggi in parte inediti. Per la bibliografia si rimanda a P. CAVANNA, *Pietro Masoero...* cit. e M. MIRAGLIA, *Culture fotografiche...* cit.

⁷² P. MASOERO, *La scuola vercellese ed i suoi maestri*, in "Arte Sacra", 34-35, 1898, pp. 262-264.

⁷³ Si veda P. CAVANNA, *Pietro Masoero...* cit. p. 150, nota 1.

⁷⁴ Questo è in realtà il titolo della seconda parte della conferenza, la cui prima metà era dedicata all'applicazione dell'ortocromatismo al ritratto.

⁷⁵ P. CAVANNA, *Pietro Masoero...* cit. p. 151. La riproduzione del colore era da sempre al centro degli interessi di Masoero. Del resto già nel 1903, come risulta nell'annuario di G. Santoponte, Masoero era uno dei pochi fotografi professionisti in grado di realizzare «diapositive per proiezioni, per contatto, ridotte da negative o tratte da positivi... effetti di colore» (cfr. M. VETRÒ, *La riproduzione del colore...* cit. p. 157, nota 14).

zando lastre ortocromatiche Cappelli, sia in diapositive da proiezione, sfruttando le autocromie Lumière da poco commercializzate⁷⁶. A questo proposito risulta di estremo interesse una citazione di Luigi Pellerano contenuta nel suo manuale di fotografia a colori edito da Hoepli nel 1914: «Domandiamo al veramente illustre conferenziere, il Prof. Cav. Masoero, che ci parli con quel gusto d'arte ch'egli possiede delle opere del suo Gaudenzio Ferrari, le quali possono proiettarsi mirabilmente ne' loro colori naturali di affreschi! [...]»⁷⁷.

Nel 1904 esce una terza importante monografia su Gaudenzio Ferrari dopo quelle di Bordiga e Pianazzi e di Giuseppe Colombo⁷⁸. L'autrice è l'inglese Ethel Halsey, non una storica dell'arte ma una appassionata dilettante, sulla quale le notizie sono molto scarse tanto che se ne ignorano pure gli estremi biografici. Il volume è pubblicato nell'ambito della collana divulgativa "The Great Masters in painting & sculpture" dell'editore Bell di Londra, accanto ai grandi nomi del Rinascimento centro italiano e veneziano come Piero della Francesca, Botticelli, Raffaello, Mantegna, Giorgione⁷⁹. L'importanza raggiunta da Gaudenzio Ferrari, anche se co-

me pittore e non come plastificatore, è testimoniata dal fatto che egli sia l'unico "lombardo" oltre a Bernardino Luini a comparire nella collana. La sua fama aveva sicuramente ricevuto importante spinta dalle mostre di *Old Masters* che, a partire dal 1815, si organizzano a Londra con cadenza sempre più fitta, in particolare quelle promosse dal Burlington Fine Arts Club sono tra le più interessanti per il rigore scientifico con il quale vengono condotte: esposizioni di opere appartenenti a privati e aperte a un pubblico molto limitato, costituito dai soci del Club e dai loro diretti conoscenti, organizzate con lo scopo di favorire la riscoperta e lo studio di scuole pittoriche antiche e di creare un mercato di scambio tra collezionisti⁸⁰. In due di queste mostre dedicate ai maestri lombardi, organizzate nel 1894 e nel 1898, viene esposto un dipinto su tavola di Gaudenzio Ferrari, l'*Adorazione del Bambino*, a quell'epoca in collezione Holford a Londra e ora al Ringling Museum di Sarasota (Florida), che riscuote, presso il pubblico anglosassone, un enorme successo ribadito anche nella recensione alla mostra, comparsa sulla "Zeitschrift für bildende Kunst" del febbraio-marzo 1899 a firma di Gustav Pauli⁸¹. Proprio una foto di questo

⁷⁶ M. VETRÒ, *La riproduzione del colore...* cit. p. 157.

⁷⁷ L. PELLERANO, *L'autocromista...* cit. p. 535. In appendice al manuale Pellerano dedica un intero capitolo (pp. 529-540) ai "Consigli pratici per conferenze con proiezioni a colori".

⁷⁸ G. BORDIGA, S. PIANAZZI, *Le opere...* cit.; G. COLOMBO, *Vita e opere di Gaudenzio Ferrari pittore con documenti inediti*, Torino 1881.

⁷⁹ E. HALSEY, *Gaudenzio Ferrari*, London 1904. Il testo ebbe anche una ristampa nel 1908.

⁸⁰ Su questo punto sono fondamentali le indicazioni di Francis Haskell contenute in F. HASKELL, *The Ephemeral Museum*, New Haven & London 2000, pp. 64-97. Si veda anche E. CAMPOREALE, *L'esposizione di arte senese del 1904 al Burlington Fine Arts Club di Londra*, in *Il segreto della civiltà: la mostra dell'antica arte senese del 1904. Cento anni dopo*, catalogo della mostra, (Siena, Palazzo Pubblico-Museo Civico, 18 dicembre 2005-5 marzo 2006), Siena 2005, pp. 485-517.

⁸¹ G. PAULI, *Ausstellung von Gemälden der Lombardischen Schule im Burlington Fine Arts Club. London, April-Juni 1898*, in "Zeitschrift für bildende Kunst", N.F., X, 1899, pp. 105-114, 145-154. La recensione è ripresa in "L'Arte", II, 1899, pp. 101, 222-223. Sul riscontro ottenuto dall'*Adorazione del Bambino*: C. J. FFOULKES, *Le esposizioni d'arte italiana a Londra*, in "Archivio Storico dell'Arte", VII, 1894, p. 258; A. VENTURI, *Corrieri Artistici*, in "L'Arte", I, 1898, p. 317.

dipinto, eseguita dal fotografo Henry Dixon, verrà inserita dalla Halsey sul frontespizio del suo libro⁸²: l'autrice riporta i nomi di tutti i fotografi di cui utilizza le immagini in un elenco lungo e particolareggiato, ma, nella premessa al volume, cita, ringraziandolo esplicitamente, soltanto il «Signor Masoero», nonostante non si serva di alcuna sua fotografia (per Vercelli si era rivolta a Pietro Boeri)⁸³.

La scrittrice inglese arriva in Italia spinta non solo dall'interesse verso Gaudenzio ma anche seguendo le tracce lasciate da Butler. Giunta sul Sacro Monte per vedere con i suoi occhi le meraviglie descritte in *Ex Voto*, rimane delusa davanti allo stato di abbandono in cui versa la cappella della *Crocifissione*: «The frescoes, once brilliant with gorgeous colouring, are now faded, cracker, ruined, and no longer make a suitable background to the terra-cotta group of figures, which are also much injured»⁸⁴. La Halsey rinuncia addirittura ad inserire illustrazioni del complesso perché lo ritiene troppo deperito e completamente snaturato dalle ridipinture: «In its present ruined

condition it is difficult to judge what the original effect must have been like, but it raised Gaudenzio to the highest position among his contemporaries»⁸⁵. Per cercare di farsi un'idea dell'originario splendore dell'opera di Gaudenzio si vede costretta a ricorrere ad una «old coloured engraving published towards the end of the eighteenth century of which one copy is in the museum at Varallo, and another in a private collection in London»⁸⁶. È molto probabile che la Halsey si riferisca, anche se con un errore di cronologia, all'acquaforte di Giovanni Zanolo del 1849, di cui esiste oggi, al Museo del Sacro Monte, un esemplare acquerellato che nell'Ottocento si trovava esposto nella pinacoteca di Varallo⁸⁷. La studiosa si valse anche di alcune fotografie, non è ben chiaro se di Butler, di Fortino o di Pizzetta, per individuare le pesanti ridipinture sugli affreschi che si rilevano oggi facilmente confrontando le fotografie Alinari (1898) o Pizzetta (1910-1914) con quelle Rampazzi successive alla pulitura di Contini del 1952-1953⁸⁸.

L'approccio della Halsey all'arte cattolica

⁸² Non si riscontra altrettanta vivacità relativamente al passaggio in asta di dipinti riferiti a Gaudenzio Ferrari sul mercato londinese tra Otto e Novecento: A. GRAVES, *Art Sales from early in the eighteenth century to early in the twentieth century (mostly old masters and early English pictures)*, I, London 1918, p. 272.

⁸³ L'elenco dei fotografi comprende: Alinari, Brogi, Anderson, Burton, Jacchini, Taramelli, Marozzi, Du-bray, Dixon, Boeri.

⁸⁴ E. HALSEY, *Gaudenzio Ferrari...* cit. p. 78. Questo ritratto della Halsey è preso a prestito da R. SACCHI, «Chi non ha veduto quel sepolcro, non può dir di sapere che cosa sia pittura», in *Gaudenzio Ferrari. La Crocifissione del Sacro Monte di Varallo*, a cura di E. De Filippis, Torino 2006, pp. 24-25. Allo stesso saggio si rimanda per un accenno alle vicende conservative della cappella della *Crocifissione* tra Otto e Novecento; ma si veda anche M. S. SPAMPINATO, *L'intervento dell'Istituto Centrale per il Restauro nella cappella della Crocifissione al Sacro Monte di Varallo*, in *Gaudenzio Ferrari. La Crocifissione...* cit. pp. 203-209.

⁸⁵ E. HALSEY, *Gaudenzio Ferrari...* cit. p. 12.

⁸⁶ Ead., *Gaudenzio Ferrari...* cit. p. 79.

⁸⁷ M. CALDERA, C. FALCONE, *La Cappella della Crocifissione nella cultura figurativa dei pittori valsesiani dell'Ottocento: appunti sui materiali della Pinacoteca di Varallo*, in *Gaudenzio Ferrari. La Crocifissione...* cit. pp. 110-111, fig. 69.

⁸⁸ Le fotografie di Rampazzi sono in gran parte pubblicate in *Gaudenzio Ferrari*, catalogo della mostra (Vercelli, Museo Borgogna, 14 aprile-8 giugno 1956), Milano 1956. Tra gli interventi di restauro effettuati al Sacro Monte vale la pena di ricordare quelli dell'abate Luigi Malvezzi, eseguiti nel 1871 sulla cappella dei Magi e nel 1884 su quella della *Crocifissione*. In entrambi i casi l'esito sarà piuttosto grave, nonostante Malvezzi fosse riconosciuto all'epoca come uno dei migliori «pulitori» di dipinti in Italia e avesse realizzato interventi

del Sacro Monte non sembra ad ogni modo prevenuto, come spesso era stato quello degli studiosi di fede protestante che l'avevano preceduta; la scrittrice concorda con le posizioni di Samuel Butler, che cita in più punti, e non dubita della veridicità delle reazioni entusiastiche che la cappella della *Crocifissione* aveva provocato sui contemporanei di Gaudenzio.

L'autrice ribadisce in più occasioni come l'arte del Ferrari fosse rapidamente degenerata dopo il definitivo trasferimento a Milano alla fine degli anni '30 e sottolinea come la sua fama fosse declinata progressivamente, considerando che le sue opere migliori godevano di poca visibilità, confinate in piccoli centri come Saronno, Varallo, Vercelli e Novara.

Nel 1905 la monografia della Halsey, arricchita da «nitide e belle zincotipie», viene recensita su «L'Arte» da Lisetta Motta Ciaccio, che la giudica originale negli spunti e condotta con metodo⁸⁹. L'appunto che la Ciaccio muove alla Halsey è di non aver tenuto conto della bibliografia di area tedesca, omettendo l'importante studio di Pauli del 1897, ma soprattutto di «aver considerato Gaudenzio un po' troppo indipendente dall'ambiente locale», senza porre in relazione le sue scelte compositive e iconografiche con l'arte lombarda precedente.

con buoni risultati (Masolino nella Collegiata e nel Battistero di Castiglione Olona, Giulio Romano e bottega in Sant'Andrea a Mantova). Sugli interventi di Malvezzi al Sacro Monte: G. ARIENTA, *Santuario di Varallo. Cappella V. Visita dei Re Magi*, in «Arte e Storia», XVIII, 10, 1899, pp. 63-64; M. TURLO, *Il pittore Giulio Arienta...* cit. pp. 83-84. Su Luigi Malvezzi si veda S. BRUZZESE, *La fortuna di Castiglione Olona*, tesi di laurea, Università degli studi di Milano, relatore G. Agosti, 2005-2006, pp. 117-129. Nel 1885 Francesco Burlazzi era stato incaricato di ripulire gli affreschi della *Crocifissione* dalla deleteria vernice all'encausto dell'abate Malvezzi (peraltro circoscritta per fortuna ad una porzione molto limitata) ma il suo intervento non ebbe esito positivo: cfr. M. TURLO, *Il pittore Giulio Arienta...* cit. pp. 80-83.

⁸⁹ L. CIACCIO, Recensione a E. HALSEY, *Gaudenzio Ferrari...* cit. in «L'Arte», VIII, 1905, pp. 232-234. Già l'anno precedente la Ciaccio si era occupata di Gaudenzio Ferrari: L. CIACCIO, *Gian Martino Spanzotti*, in «L'Arte», VII, 1904, pp. 441-456; venivano qui segnalate le analogie esistenti tra il tramezzo affrescato da Gaudenzio in Santa Maria delle Grazie a Varallo (1513) e quello realizzato da Martino Spanzotti nella chiesa di San Bernardino a Ivrea (1486-1491).

⁹⁰ P. GOLDBHARDT, *Die heiligen Berge Varallo, Orta und Varese*, Berlin 1908.

⁹¹ Il nome completo del laboratorio era: «Premiata fotografia parigina di E. Dina». La sede si trovava a Milano in via Vittoria 36.

Proprio l'accenno all'articolo di Pauli del 1897, che diffonde in area tedesca l'interesse nei confronti del Sacro Monte di Varallo, porta a parlare di un altro studio dedicato all'argomento. Si tratta della tesi di dottorato in architettura di Paul Goldhardt dal titolo *Die Heiligen Berge Varallo, Orta und Varese*, pubblicata a Berlino nel 1908⁹⁰. Goldhardt, che si era laureato alla Scuola Tecnica Reale di Dresda, la città di Pauli, analizza nel suo saggio l'architettura delle costruzioni nei Sacri Monti, e sebbene non ricorra a fotografie degli interni delle cappelle, quanto piuttosto ad incisioni in pianta e disegni tecnici, utilizza un'immagine di Giovanni Pizzetta per illustrare l'interno della Basilica.

Nonostante l'interessamento degli Alinari e di molti fotografi piemontesi di grande fama, all'inizio del Novecento non esiste ancora una campagna completa sul Sacro Monte di Varallo: bisogna attendere le immagini realizzate dal fotografo Dina di Milano⁹¹ per conto dell'Unione Tipografica Valsesiana per avere finalmente una documentazione sistematica di tutte le cappelle. Le fotografie compaiono – a partire dall'aprile 1909 e fino al dicembre 1913 – nel periodico mensile «Il Santuario di Varallo», dove accom-



CAPPELLA III
La visita di Maria V. a S. Elisabetta

16

16. E. Dina, *cappella 3: Visita di Maria a Santa Elisabetta*, cartolina, 1907 circa, Varallo, collezione Ghilardi. L'immagine documenta lo stato della cappella durante i lavori di restauro del 1907-1909

pagnano la rubrica *Fra le cappelle* curata da Giulio Romerio, direttore della rivista⁹². La datazione delle immagini potrebbe tuttavia essere anticipata di qualche anno in base all'analisi della fotografia della cappella 3 (*Visita di Maria a Elisabetta*), che vi è ritratta con la parete di fondo completamente scrostata, dunque durante le prime fasi dei lavori di rifacimento delle decorazioni effettuati tra 1907 e 1909⁹³ (foto 16).

Riguardo ai restauri condotti al Sacro

Monte entro il primo decennio del Novecento giova segnalare una relazione inviata da Pietro Toesca, in qualità di Ispettore della Soprintendenza ai Monumenti del Piemonte e della Liguria, al sindaco di Varallo nel 1912, in cui è evidenziato il significativo impegno profuso dall'amministrazione civica per la conservazione delle opere d'arte e per la manutenzione del santuario, in virtù del quale «non rimangono le tracce dolorose dell'antica incuria»⁹⁴.

⁹² "Il Santuario di Varallo", pubblicato tra gennaio 1909 e settembre-ottobre 1917, verrà sospeso per la guerra e riprenderà le pubblicazioni nel 1925 cambiando la denominazione in "Il Sacro Monte di Varallo". Con questo titolo continua a uscire ancora oggi.

⁹³ Per il restauro degli affreschi della cappella 3 confronta: sASV, ASC, Verbali 1888-1912, verbale 27 maggio 1907; verbale 22 ottobre 1908; verbale 24 giugno 1909. La vicenda è ripresa in *La città nel museo...* cit. pp. 143-146, nn. 48-50.

⁹⁴ Notizie sulla relazione di Toesca si trovano in A. DURIO, *Bibliografia del Sacro Monte di Varallo e della Chiesa di Santa Maria della Grazie annessa al santuario (1493-1929)*, Novara 1930, pp. 105-106.



17

17. Giovanni Pizzetta, *cappella 17: Trasfigurazione di Cristo sul Monte Tabor* (particolare), 1910-1914 circa, Varallo, Biblioteca civica, Fondo Pizzetta

Le fotografie Dina sono particolarmente importanti perchè accompagnano la guida al santuario curata, nel 1911, dal sacerdote oblato Natale Apostolo, rettore del Sacro Monte, la prima nella quale le cappelle sono illustrate tramite fotografie e non incisioni⁹⁵. Molti anni dopo, nel 1926, 48 immagini di questa serie vengono ancora impiegate in un piccolo album, *Il Sacro Monte di Varallo Sesia*, edito sempre dall'Unione Tipografica Valsesiana, dove finalmente è indicato il nome di E. Dina quale autore degli scatti⁹⁶.

Le foto Dina vengono dunque utilizzate in tutti gli opuscoli editi dall'Unione Tipografica Valsesiana ancora per molti anni, nonostante alcune di esse fossero ormai non più attuali; un reimpiego reso possibile dal carattere devozionale e non scientifico di queste pubblicazioni.

Un'esigenza di documentazione scientifica sta, invece, alla base della campagna fotografica realizzata da Giovanni Pizzetta a partire dal 1910 su commissione della Società per la Conservazione delle Opere d'Arte e dei Monumenti in Valsesia⁹⁷. Di

⁹⁵ N. APOSTOLO, *Gaudenzio Ferrari. Guida alla Visita del Sacro Monte di Varallo*, Varallo 1911.

⁹⁶ *Il Sacro Monte di Varallo Sesia*, Varallo s. d. [1926].

⁹⁷ E. BALLARÈ, *Raccontare un museo. Ambiti culturali e processi costitutivi della Pinacoteca di Varallo Sesia*, Milano 1996, pp. 126-127, nota 281. La Ballarè segnala il verbale di un'adunanza della Società per la Conser-

questa enorme e, si può credere, faticosissima impresa sono rimasti 120 negativi su lastra di vetro e 178 positivi a stampa, conservati ora nella biblioteca civica di Varallo. Un catalogo con tutte le riproduzioni delle cappelle era esposto in una delle sale del Museo di Varallo (costituitosi a partire dal 1892) a disposizione dei visitatori, come risulta nell'inventario redatto da Emilio Contini, primo conservatore della pinacoteca, nell'agosto 1943⁹⁸.

Le immagini testimoniano l'interesse da parte di un organismo pubblico, ancorché non statale, di disporre di una documentazione esaustiva di un complesso artistico che comincia evidentemente a essere considerato importante nella sua globalità e non solo come contenitore di sparuti capolavori. Tale operazione andava a inserirsi in un più ampio progetto di mappatura delle opere d'arte valesiane avviato dalla Società per la Conservazione. Già nel 1889 Giulio Arienta, presidente della Società, aveva infatti proposto di «rilevare [...] con fotografie quelle pitture che non si potessero salvare a mezzo del sistema Steffanoni e formare così un album da al-

logare nella galleria»⁹⁹. Un censimento del patrimonio artistico valesiano, minacciato da un grave e progressivo deperimento che avviene dunque non più tramite il disegno, come già Arienta aveva fatto negli anni '70, ma per mezzo della fotografia. La stessa spinta alla documentazione fotografica è alla base delle raccolte realizzate a partire dal 1936 da Ferruccio Lazzeri, che su istanza del pittore Eugenio Rappa viene «abilitato a visitare chiese e musei della Valsesia per fotografarvi oggetti di pregio artistico, concedendone una copia gratuitamente alla Pinacoteca»¹⁰⁰.

Le eccellenti fotografie di Giovanni Pizzetta saranno dunque per moltissimi anni il punto di riferimento per gli studiosi del Sacro Monte, costituendo l'alternativa privilegiata alla campagna Alinari e, anzi, l'unica soluzione completa (foto 17 e 18). Le foto Pizzetta permetteranno una più ampia circolazione dell'immagine del santuario, attuata tramite la stampa di varie serie di cartoline e la riproduzione su riviste di turismo o di divulgazione scientifica, spesso in parallelo con gli scatti Alinari¹⁰¹. Con una selezione di immagini, nel 1925, Pizzetta allestì anche

vazione datato 17 febbraio 1910, con la proposta di Pietro Galloni, direttore del Sacro Monte, al Consiglio di Direzione, di far eseguire una campagna fotografica degli antichi affreschi sparsi nelle chiese e nelle cappelle della Valsesia; una prima parte di queste fotografie viene presentata all'Adunanza Generale il 17 ottobre 1912, un'altra nel 1913. Del 16 ottobre 1918 è invece il mandato di pagamento a Giovanni Pizzetta per «fotografie delle cappelle del Sacro Monte», riprodotto a p. 55, fig. 44 del volume della Ballarè.

⁹⁸ E. BALLARÈ, *Raccontare un museo...* cit. pp. 54-56.

⁹⁹ Ead., *Raccontare un museo...* cit. pp. 54-56. Con il riferimento al «sistema Steffanoni» Arienta alludeva alle operazioni di strappo degli affreschi perfezionate dalla famiglia di restauratori bergamaschi Steffanoni alla fine dell'Ottocento: C. LACCHIA, *Lo strappo dei dipinti murali: perdite e recuperi a Vercelli*, in *Arti figurative a Biella e a Vercelli: il Quattrocento*, Biella 2005, pp. 33-37. Giuseppe Steffanoni aveva condotto una campagna di stacchi a Varallo tra 1886 e 1887, su questo intervento si veda L. PAGNOTTA, *Giuseppe Steffanoni (1841-1902), "Trasportatore di pitture" e restauratore*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, relatore S. B. Tosatti, 2002-2003, pp. 154-156, 340.

¹⁰⁰ sASV, ASC, Registro Verbali, V, Adunanza 14 aprile 1936. Si veda E. BALLARÈ, *Raccontare un museo...* cit. p. 56, nota 284.

¹⁰¹ Fotografie Pizzetta compaiono in: G. ROMERIO, *Gli Affreschi di Gaudenzio Ferrari in Santa Maria delle Grazie di Varallo*, in «Arte cristiana», II, 4, 1914, pp. 98-108; D. RE, *Il Sacro Monte di Varallo Sesia*, in «Le Vie d'Italia», XXVIII, 9, 1922, pp. 905-911; G. ROMERIO, *Varallo. La città del Sacro Monte*, in «Le cento città d'Italia illustrate», 119, 1926; Id., *Varallo. Il Sacro Monte*, in «I Santuari d'Italia illustrati», 1, gennaio 1928; *Piemonte*, I, Milano 1930, pp. 237-240; G. ROMERIO, *La Passione di Gesù Cristo nell'arte al Sacro Monte di*



18. Giovanni Pizzetta, *cappella 36: Salita al Calvario* (particolare), 1910-1914 circa, Varallo, Biblioteca civica, Fondo Pizzetta



19

19. Giovanni Pizzetta, *cappella 45: Sepolcro della Madonna*, 1925, Varallo, Biblioteca civica, Album per il Re Vittorio Emanuele III. L'immagine mostra gli affreschi ancora in loco prima dello stacco avvenuto nel 1960



20

20. Giovanni Pizzetta, *Vecchia cappella 43: Sant'Anna con la Vergine e il Bambino*, cartolina, 1910-1914 circa, Varallo, collezione Ghilardi



21

21. Anonimo, *Uomo in motocicletta* (probabile modello Motosacoche 1908-1910) nella Cappella della Crocifissione, 1908-1910 circa, Varallo, collezione Zacquini

un prezioso album rilegato in pelle, da donare al re che avrebbe dovuto visitare Varallo in quell'anno; ma Vittorio Emanuele III non passò evidentemente dalla Valsesia e l'album – composto da 61 stupende fotografie in formato 20x26 cm – si trova ora nella locale biblioteca civica¹⁰² (foto 19).

Giovanni Pizzetta stampò dai suoi negativi almeno 4 serie di cartoline con le vedute di tutte le cappelle del Sacro Monte. La serie comprendeva originariamente 50 immagini, tra le quali riveste un'importanza documentaria notevole l'unica fotografia pervenuta della vecchia cappella 43, *Sant'Anna con la Vergine e il Bambino*, abbattuta nel 1934 per la costruzione della funivia senza che si sollevasse, incredibilmente, alcuna polemica¹⁰³ (foto 20).

Un'altra serie di cartoline di Giovanni Pizzetta venne stampata nel 1925 in due volumetti riservati all'amministrazione vesco-

vile del Sacro Monte e si presentava più completa, con 55 immagini: sostituita la vecchia cappella di *Sant'Anna* con quella del *Sepolcro di Cristo* venivano aggiunte le immagini della cappella di *San Carlo Borromeo*, il portale della Basilica, l'interno della Chiesa e una veduta del Sacro Monte dall'alto; a queste si univa un'incisione del Colombo raffigurante l'altare di Santa Maria nello Scurolo della Basilica.

Esigenze conservative o problematiche devozionali non dovevano certo interessare invece lo sconosciuto signore che in un paio di curiose fotografie si fa ritrarre in motocicletta davanti alla basilica del Sacro Monte e addirittura dentro la cappella della *Crocifissione*, in atto di voler salire rombando al *Calvario* (foto 21). L'abbigliamento e la tipologia del motociclo porterebbero a datare le immagini entro il primo decennio del Novecento.

Desidero ringraziare Elena De Filippis per l'interesse dimostrato verso le mie ricerche e per aver sollecitato questo contributo, Giovanni Agosti per la generosità con cui ha seguito e indirizzato il mio lavoro, Rossana Sacchi per le preziose e puntuali indicazioni, i collezionisti Marco Zacquini e Andrea Ghilardi per avermi gentilmente concesso di consultare il materiale in loro possesso. Un ringraziamento particolare va a Jonathan Harrison, bibliotecario del St. John's College di Cambridge, per la cortesia e la preziosa collaborazione e a Caroline Elam e alla Francis Haskell Memorial Foundation.

Questo lavoro inoltre non sarebbe stato possibile senza l'aiuto di: Stefano Aietti, Enrica Ballarè, Erica Bernardi, Stefano Bruzese, Massimiliano Caldera, Pierangelo Cavanna, Davide Dall'Ombra, Casimiro Debiaggi, Simone Facchinetti, Carla Falcone, Gianfranco Fiaccadori, Giuseppe Frangi, Fiorella Frisoni, Edoardo Ghelma, Andreina Griseri, Elena Grupallo, Camilla Guaita, Cinzia Lacchia, Piera Mazzone, Antonio Mazzotta, Enrica Melossi, Silvia Pizzetta, Elena Rame, Giovanni Romano, Stefania Stefani Perrone, Jacopo Stoppa, Giovanni Turcotti, Valentina Urizzi.

Varallo, in "L'illustrazione vaticana", III, 6, 1932; Id., *La Valsesia alla Vergine Madre di Dio Maria*, Varallo 1932; Id., *Perché il Tempio di Maria Assunta di Varallo venne elevato a Basilica Minore Romana*, in "La provincia illustrata", I, 8, 1932, pp. 12-13; Id., *Varallo nella sua storia civile e sacra*, Varallo 1933; C. BARONI, *Ancora sul Morazzone*, in "L'Arte", XLIV, 1941, p. 122; Touring Club Italiano, *Piemonte* cit. pp. 159-165; M. BERNARDI, *Un Santuario del Cinquecento: il Sacro Monte di Varallo*, in "Le Vie d'Italia", LXVI, 5, 1960, pp. 609-617; *L'arte nel Seicento e Settecento*, Milano 1966, p. 92.

¹⁰² Indicazioni più precise intorno a questo album si ricavano da P. MAZZONE, *Giallo in biblioteca: un dono mancato*, in "Il Sacro Monte di Varallo", LXXXII, 2, 2006, pp. 13-16.

¹⁰³ In questa occasione venne atterrata anche la cappella dell'Annuncio a Maria della sua prossima fine; entrambe le cappelle si trovavano nello stesso edificio addossato al lato ovest del palazzo di Pilato e costituivano, insieme alla superstita cappella del *Sepolcro di Maria*, il complesso della Valle di Giosafat: G. BURLAZZI, *Le Stazioni della funivia "Varallo-Sacro Monte": una nuova architettura*, in "de Valle Sicida", XII, 2001, pp. 382-383.



Contributo per Giovanni Serodine scultore: figure di cotto al Sacro Monte di Varese

Silvano Colombo

Segnalo che nella ottava cappella del Sacro Monte di Varese è la figura di un nerboruto uomo maturo che alle spalle del Cristo seduto e dileggiato con tanto di fica e *coronato di spine* lo sta per battere con un bastone. Il corpo si pianta sulle gambe aperte a compasso, che prendono terra saldamente con i piedi affinché il gesto menato per alto si compia con adeguato vigore (foto 1).

La testa, di carattere, è modellata nella terracotta da dita febbrilmente animate, che non levigano la pelle del viso ma la tormentano così come hanno scompostamente arruffato i capelli, in un discorrere formale che incornicia il volto nella barba e nei baffi (foto 2-3).

Quando me lo sono trovato di fronte vi ho visto la testa dello spiritato San Pietro che con San Paolo regge il drappo della Veronica nella grande tela di Giovanni Serodine con l'*Incoronazione della Vergine* ad Ascona. Le pennellate bravamente annodate a fare bioccoli di capelli o a gonfiare la barba sono consonanti con il modellato della terracotta che va vista al naturale, sotto il colore steso dopo l'esecuzione dell'opera, in una

sorta di monocromo color sanguigna certamente più vibrante dell'attuale.

Medesima la stempitura; dissimili le rughe sulla alta fronte soltanto perché diversamente espressive, ma di eguale spessore di materia. Le sopracciglia ed il naso paiono della medesima pasta.

La tela si data al 1630, fu compiuta presumibilmente a Roma, venne portata ad Ascona da Cristoforo Serodine, padre del pittore, dopo la morte del figlio (1630) entro il secondo semestre del 1631; fu esposta nel 1633¹.

La scultura in terracotta precede e prepara nell'evoluzione stilistica quella figura dipinta. A quanti anni prima rimonta?

La costruzione dell'ottava cappella del Sacro Monte sopra Varese, che esprime il mistero della *Incoronazione di spine*, risulta compiuta entro il febbraio del 1623².

La fonte è affidabile in quanto alimentata dai deputati medesimi della Fabbrica, che ne avevano sott'occhi il *progresso*, e la loro nota: *Resta di fabricare le statue per lo mistero*³, autorizza a considerare i primi mesi del 1623 come termine *post quem*⁴.

¹ R. CHIAPPINI, *Catalogo delle opere*, in *Serodine. La pittura oltre Caravaggio*, catalogo della mostra (Locarno, Casa Rusca, 14 marzo-17 maggio 1987-Roma Musei Capitolini 26 maggio-19 luglio 1987), a cura di Rudy Chiappini, *scheda 15*, Milano 1987, p. 122. Due devoti del borgo: Giovanni Bettatino e sua moglie Antonia, l'avrebbero donata alla chiesa nel 1633, come risulta dall'iscrizione al piede della stessa (cfr. p. 73 del testo sopra citato).

² *Origine, e Progresso delle Capelle fabricate nel Sacro Monte sopra Varese*, Milano, appreso Giacomo Lantoni, 1623. *L'imprimatur* viene dato il 19 febbraio 1623 e quindi si deve ritenere che la stesura del testo risalga a qualche tempo addietro. Considerata anche la stagione invernale poco favorevole a lavori nuovi potrebbe dare conto di quelli portati a compimento entro il precedente autunno.

³ *Id.*, p. 58 (in effetti si tratta della p. 92 perché la numerazione succede corretta fino a p. 88, viene interrotta recuperando p. 53, prosegue fino a p. 60 per poi riprendere propriamente con p. 90).

⁴ Vero è che modellare delle statue era operazione che si faceva altrove e dunque si può ipotizzare di avervi messo mano anche nel tempo tra l'autunno e l'inverno, lasciandole nel deposito dal quale farle uscire per collocarle nel sito dovuto in tempi più favorevoli.

1. Giovanni Serodine, cappella dell'*Incoronazione di spine* (c. VIII), 1625-1626 ca., terracotta policroma, Sacro Monte di Varese, particolare del gruppo plastico



2

2. Giovanni Serodine, cappella dell'*Incoronazione di spine* (c. VIII), 1625-1626 ca., terracotta policroma, Sacro Monte di Varese, particolare del bastonatore

Esse saranno messe in opera da Francesco Silva, di Morbio inferiore, che lascerà firma e millesimo dell'esecuzione sulla base dove sta lo sgabello sul quale siede il *Cristo coronato di spine*: 1625 o 26⁵.

Stando alla storia interna della nostra Fab-

brica l'arco di tempo nel quale collocare l'intervento del plasticatore asconese-romano si comprende tra il 1623 ed il '26.

Alla luce della storia del Serodine, e grazie ai contributi di Papi e Contini⁶, si deve rimontare verso la seconda meta, quando

⁵ Firma e millesimo sono apparsi soltanto durante i restauri condotti da Carlo Alberto Lotti di Varese (inaugurati il 25 marzo 1986): FRAN:cus SILVA / FECIT AN 16(.)(.). Le ultime due cifre sono leggibili a malapena ma sufficientemente ricostruibili. Se teniamo conto di quanto sopra riportato, potremmo essere indotti a vedere nella prima un 2, nella seconda si intuisce o un 5 o un 6. (cfr. A. LOTTI, *Santa Maria del Monte sopra Varese. Il monte sacro Olona e il Sacro Monte del Rosario*, Cinisello Balsamo 2000, p. 248). Prima del rinvenimento dell'autografo le statue erano state riconosciute del Silva da C. G. B. FERRARIO, *Libri duo/ De Beatarum Catharinae Palantinae / et Julianae a Busto Arsizio/ cultu ab earum obitu citra... auctore Carolo Jo: Bapta Ferrario Sacerdote / Oblato SS. Ambrosij et Carolo...* in *Insigne Basilica / S. Jo. Bapte Madoetiae Can. co Teologo*, MDCLXXXVIII. I due tomi, manoscritti, si conservano presso l'Archivio delle Romite Ambrosiane di Santa Maria del Monte sopra Varese, segnati 13 A (ex E 1) e 13 B. Nel secondo, *Doce si tratta / Della Vita della B. Catarina... di più/ La Descrizione delle Cappelle estrata (sic. per e strada) del SS.mo Rosario*, a p. 309 (la numerazione del ms. è segnata a pagine), le statue sono dette del Silva. La notizia fu poi pubblicata da D. BIGIOGERO, *Le glorie della Gran Vergine su'l Sagro Monte sopra Varese...*, Milano nella Regia Ducal Corte, 1699, p. 62 e ripresa dalle guide e pubblicazioni seguenti. Per una sintetica bibliografia si veda: S. COLOMBO, *Sculture dei Sacri Monti sopra Varese*, Gavigrate 2002.

⁶ G. PAPI, *Riflessioni su Giovanni Serodine: la data di nascita, la formazione, i primi anni caravaggeschi, la Cap-*



3

3. Giovanni Serodine, cappella dell'*Incoronazione di spine* (c. VIII), 1625-1626 ca., terracotta policroma, Sacro Monte di Varese, particolare del bastonatore

uno iato nella cronologia dell'artista si colloca attorno al 1625/1626, al tempo delle tele Mattei⁷, che sembrano condividere l'impianto di racconto, per largo, come di statue in una cappella quando addirittura non si coglie nell'uomo che bastona Paolo un parente stretto della nostra figura in cotto e nella concitazione compressa della scena qualcosa di non dissimile dalla *Incoronazione di spine del Cristo* del Silva.

Tempi travagliati nei quali il Serodine aveva patito la morte del fratello Giovanni

Battista, stuccatore, nella cui bottega aveva iniziato a lavorare, avvenuta il 24 settembre 1624⁸; della mamma Caterina, il 20 luglio 1625⁹; del fratello Bartolomeo, il 7 settembre del medesimo anno¹⁰. Nel pieno di questi avvenimenti, il 13 agosto 1625, il padre Cristoforo avrebbe annullato il testamento precedente, del 30 settembre 1621, consegnando "le sue ultime volontà in una lettera cum septem sigillis sigillata al sostituto del notaio Giovanni Seva in Roma" e all'atto non è presente l'artista¹¹.

pella Razzanti, in *Giovanni Serodine 1594/1600-1630 e i precedenti romani*, a cura di Roberto Contini e Gianni Papi, catalogo della mostra alla Pinacoteca Cantonale Zuest di Rancate 16 settembre-30 novembre 1993, Lugano 1993, pp. 11-31; G. CONTINI, *Immissari ed emissari del verbanico Serodine*, ivi, pp. 35-49.

⁷ Si vedano riprodotte in *Giovanni Serodine...* cit. ill. 2-3-6. L'ultimo loro pagamento è ricevuto il 13 gennaio 1626, cfr. G. PAPI, *Riflessioni...* cit. p. 12, nota 11.

⁸ S. CORRADINI, *Appendice documentaria*, in *Serodine. La pittura...* cit. p. 141, doc. 27.

⁹ Id., p. 142, doc. 32.

¹⁰ Id., p. 142-143, doc. 34.

¹¹ Id., p. 142, doc. 33.



4. Giovanni Serodine, cappella dell'*Incoronazione di spine* (c. VIII), 1625-1626 ca., terracotta policroma, Sacro Monte di Varese, particolare dell'alabardiere

Entro queste lacune cronologiche o immediatamente al di là del gennaio 1626 sopra ricordato si potrebbe porre un ritorno del Serodine nella sua terra, forse per seguire in Ascona gli interessi di famiglia, mentre il padre attendeva a quelli romani¹², cercando e trovando lavoro in qualche fabbrica per mettere a buon frutto il mestiere la cui qualità, *in loco*, era dimostrata sulla facciata della casa di Ascona.

Fabbriche prestigiose ed in attività in quell'arco di tempo sopra delineato erano quel-

le dei Sacri Monti prealpini, da Crea a Varallo ad Orta fino a Varese¹³, nelle quali si esplicava il mestiere di plastificatore, dello scultore che modellava la terra creta per poi cuocerla ed impiantare le figure così ricavate entro gli spazi misteriosi. Bisogna ipotizzare che il mestiere di Giovanni Serodine sviasse da quello dello stuccatore a quello allora ben più richiesto di plastificatore, il che mi pare non sia eresia, ma costante della pratica dello scultore espressa nei campi suoi propri. Avrebbe potuto dare

¹² R. CHIAPPINI, *Le origini*, in *Serodine. La pittura...* cit. p. 37.

¹³ La scena dei teatri sacri montani non risulta esageratamente amplificata se si tiene conto della mobilità degli artisti ed in generale della mano d'opera pronta a mettersi in movimento per recarsi là dove il lavoro produceva. Ricordo il caso esemplare di Giovanni De' Tabaghesis, o Tabacchetti, il Wespini di Dinant, che attivo a Crea lavora a Varallo ed è documentato a Varese, nel 1611, per lavori convenzionati ma non condotti a termine assieme a Martino Retti di Viganello (si veda S. COLOMBO, *Contributo per la storia della fabbrica delle cappelle del S. Rosario a Santa Maria del Monte sopra Varese*, in *Il Sacro Monte sopra Varese*, Milano 1981, pp. 139-140).



5. Giovanni Serodine, *Davide*, 1620, Ascona, casa Serodine

una mano a Francesco Silva e venire accolto nel cantiere stante il gravoso impegno che quegli si era assunto per modellare le statue di almeno quattro cappelle¹⁴. La mano di uno scultore che sa padroneg-

giare la terra creta assai meglio delle tempere messe a fresco sugli intonaci spoletini e dello stucco tirato secondo mestiere e modelli maturati nella bottega del fratello Giovanni Battista e ammodernati a Mate-

¹⁴ Francesco Silva, il cui primo intervento si data al 1617 nella quarta cappella, avrebbe lavorato in ben dieci cappelle, come attesta una scritta affrescata proprio nella ottava, sulla parete sinistra dell'accesso di servizio alla cappella, che così recita: AGOSTINO SILVA DI MORBIO INFERIORE/FIGLIO D.FRANCESCO SILVA STATUARIO I[N]SIGNE IL QUALE A/FATTO DIECI CHAPPELLE IN QUES.to S.MONTE ET DAL/SUD.to FIGLIO SONO STATE RICHOMODATE LANNO/1701 NEL MESE DI MAGGIO. Comprendendo la chiesa della Immacolata, che sta all'esordio della *via sacra* e non è vera e propria cappella misterica, ma significativamente in *Origine, e Progresso delle capelle* cit. (p. 74) viene definita "Cappella della Santissima Concettione di Nostra Signora", ed escluse la prima (ove lavora Cristoforo Prestinari-1610), la terza (che vede attivo come statuario Marco Antonio Prestinari, 1615 ca.), la settima (ove interviene Martino Retti, 1608) e la decima (ove opererà lo statuario Dionigi Bussola, 1660), ricordato che la quindicesima è l'altare maggiore del Santuario con l'*Incoronazione della Vergine*, il conto torna. All'interno della sequenza risultano datate direttamente l'appena menzionata quarta (1617), l'undicesima (1622), l'ottava (1625 o '26), la dodicesima (1632). La fonte a stampa appena ricordata annota che entro il 1623 statue si trovavano già in opera nella Cappella-Chiesa, e nelle vere e proprie cappelle: la prima, la terza, la quarta, la sesta (anche se mancano *altre figure*), la settima. A proposito della undicesima si annota: "Resta di fare le statue" anche se il Lotti ha segnalato che la prima a sinistra è firmata e datata 1622. Si può intendere che si fosse dato avvio ai lavori, segnando, anche per farla riconoscere come sua, la prima delle sculture in quel momento dell'anno



6. Giovanni Serodine, cappella della *Salita al Calvario* (c. IX), 1625-1626 ca., terracotta policroma, Sacro Monte di Varese, particolare di un gaglioffo che schernisce Cristo

lica, indirizzati su figure angeliche di per sé poco o punto caricabili nei volti e nei visi¹⁵, ciò per dire che il pittore Serodine,

quello ad olio, che si imporrà tra breve con prove straordinarie e strabilianti, viene fuori dallo scultore, del quale traspone i mo-

che coincide con l'avvenuta stesura del testo mandato all'*imprimatur* nel 1623, nel qual caso l'intervento del Silva potrebbe intendersi a cavallo tra il 1622 ed il '23. Dovette essere al lavoro anche per la seconda, nella quale cappella, secondo *Origine, e Progresso delle capelle* cit. (p. 84), si dovevano mettere *altre statue, già che le prime, che si fecero non riuscirono*, e Giovan Paolo Ghianda, pittore di Como, avrebbe firmato e datato i suoi affreschi nel 1624: operazione per solito eseguita dopo la posa in opera delle sculture ma un'eccezione potrebbe essere pur sempre tenuta in conto senza far spostare di tanto i due momenti.

Come si può notare l'impegno dello scultore di Morbio, avviato nel 1617, si era concentrato nel terzo decennio e ciò può averlo indotto a ricorrere ad altre mani pur conservando il ruolo di probabile unico assunto dei lavori. Il già citato Ferrario (C. G. B. FERRARIO, *Libri duoi De Beatarum Catharinae Palantinae* cit. nota 5, p. 325) annota che proprio nella undicesima cappella le statue sono "parte del Silva e parte di Bartolomeo di Castagnola". Le *convenzioni* che il notaio della Fabbrica sicuramente stese in proposito con riferimento all'impresa gestita dal Silva non sono recuperabili. Infatti, mentre quelle del periodo iniziale della Fabbrica, dal 1604 al 1612, furono stese dal notaio varesino Modesto Dralli, le sue carte che si trovano presso l'Archivio di Stato di Milano (sono state pubblicate in S. COLOMBO, *Contributo per la storia della fabbrica...* cit. pp. 132-150), quelle del subentrante, il varesino Giovan Pietro Gorla, indicato dal cardinale Federico Borromeo nella visita pastorale del 1612 (cfr. L. ZANZI, *Fonti nuove per la storia della politica monumentale di Federico Borromeo al Sacro Monte sopra Varese*, in *Il Sacro Monte sopra Varese* cit. p. 62), scaricate nel suddetto Archivio, sono andate perdute nei bombardamenti di Milano del 1943.

¹⁵ Chiesa di S. Francesco, cappella Razzanti (1623/24) cfr. G. PAPI, *Riflessioni...* cit. p. 30.



7. Giovanni Serodine, cappella della *Salita al Calvario* (c. IX), 1625-1626 ca., terracotta policroma, Sacro Monte di Varese, particolare di un gaglioffo che schernisce Cristo

dellati in specie della terracotta in quelli a macchia con materia altrimenti vibrante di quella dell'ultimo Tiziano. Di più, per evitare di non essere bene inteso, il Serodine frescante dimostra il vigore di chi marca la creta con la stecca incidendo nell'intonaco i profili dei volti e dei corpi, che però, quando vengono resi in colore, perdono di forza e non fanno intendere a quali esiti saprà arrivare di lì a poco quando il mezzo della pittura ad olio gli consentirà di lavorare la materia trovandovi resistenza alla pennellata ed in virtù di questa potrà costruire le forme con la spiritata evidenza della testa del bastonatore di Cristo. Infine, la qualità della luce: in quel Serodine pittore essa fermenta e bolle sulla pelle dei volti, dei visi, delle mani e ciò dopo l'esperienza plastica a voler dire che proprio entro lo spazio sigillato del-

le cappelle di un Sacro Monte, entro il canale di luce portato dalle aperture obbligate e pensate apposta per rendere vive e compatibili le persone dei misteri, lo scultore l'ha vista far vibrare la materia che altrimenti si rendeva levigando le gote ed accomodandola sui ricci dei capelli, evidenziando sì muscoli e tendini ma ferman-doli e fissandoli come entità stanti: il vibrato della materia che egli sentiva sotto i polpastrelli delle sue mani esigevo di venir fuori tormentando la carne, in una lezione della luce affatto personale ed altissima e non omologabile a quella di altri. Nella ottava cappella vi è forse un'altra figura modellata dal Serodine ed è quella dell'*Alabardiere* di destra, il cui volto (foto 4) sembra replicare con più forza quello di Aronne, affrescato a Spoleto, derivando però in prima battuta dalla testa di

Davide messa in stucco sulla facciata della casa di Ascona (foto 5), e, guardandomi in giro, sospinto dalla inattesa epifania del romano di Ascona, anche nella seguente nona cappella v'è un tipo che schernisce il *Cristo condotto al Calvario* il quale è fuori dal seminato del Silva ma ben entro quello romano di Serodine, quasi fosse quel bastonatore appena rivelato la cui maschera viene caricata fino al deformante sberleffo (foto 6-7).

Nihil obstat quominus imprimatur... anche se non ho prodotto alcun documento ma soltanto dei fatti: opere che vedo firmate nella terra cotta da un artista la cui fama egregia è quella di pittore per le strabilianti tele eseguite negli ultimi anni di sua vita breve¹⁶?

Se le cose stanno così, il contributo va doverosamente dedicato a Roberto Longhi,

che fin dal lontano 1954 chiudeva il suo «profetico saggio dando per scontato che a chi voglia immaginare che scultura mai abbia potuto darci il Serodine, dovrà piuttosto esser sempre presente l'alta coerenza della sua fantasia come pittore, per inferirne ch'egli non abbia cercato, nel campo affine, espressione diversa dando per lecito immaginare di che rilevanza sarebbe oggi ritrovare gli "intagli" del Serodine»¹⁷ che, nel caso in questione, sono premessa alla compiuta maturazione dell'ultimo pittore, quello del *San Pietro in carcere* , e a Giovanni Testori, che perentoriamente vide e fece emergere l'intervento di Giovanni, accanto a quello del fratello, negli stucchi per la facciata della casa paterna ad Ascona, datata 1620, dolendosi «di non potere, o di non sapere, oggi come oggi, aggiunger altro»¹⁸.

L'altare ligneo rinascimentale di Santa Maria del Monte sopra Varese: le trasformazioni dell'età borromaica

Daniele Pescarmona

Il santuario di Santa Maria del Monte, per la sua storia e i suoi protagonisti, è incontestabilmente il luogo privilegiato dell'affermazione della scultura lignea del Rinascimento in provincia di Varese. Gli studi di Alberto Bertoni, di Ornella Morisi e distintamente di Raffaella Ganna, fondati su ritrovamenti d'archivio, hanno ormai chiarito le principali motivazioni e le vicende di committenza che hanno portato all'esecuzione degli stalli del coro e dell'imponente altare maggiore della rinnovata chiesa, meta di fervidi costanti pellegrinaggi¹.

Sappiamo così che l'11 maggio 1478 erano attivi da tre mesi «ad faciendum stadios chori», su richiesta dall'arciprete Gasparino Porro, numerosi intagliatori: con Giacomo Del Maino e Giovan Pietro De Donati, incontriamo Ambrogio da Anghera, Bartolomeo da Como, Bernardino Maggi e Gasparino Porro. Venti stalli erano disposti lungo il perimetro delle absidi laterali del triconco. Al centro del lato settentrionale era collocato un altare, sovrastato da «una ancona adorata». Nel

mezzo del coro meridionale era la cattedra. Dell'assieme si sono conservati soltanto quattro dossali, di cui due sono al Museo Baroffio di Varese, raffiguranti in rilievo l'*Entrata di Cristo in Gerusalemme* e un *Vaso di gigli con coniglio*, e due presso Villa Cagnola a Gazzada, con le illustrazioni di un *Melograno con arciere* e di un *Pero con pellegrino seduto e uccello*. «Nella parte delle sedie del coro da man sinistra», ricordava nel 1594 Paolo Morigia, erano visibili «il misterio quando Sant'Ambrogio hebbe la vittoria contra de gli Ariani, e quando egli con li dodici Vescovi consecrarono il sant'altare»².

L'altare, eretto sotto la cupola del presbitero per ospitare la venerata statua lignea trecentesca della *Madonna col Bambino*, prese inizio da un finanziamento promesso il 3 novembre 1474 da Galeazzo Maria Sforza, duca di Milano, e dalla moglie Bona di Savoia all'arciprete Giovanni Antonio Marliani. L'intraprendente Gasparino Porro, succeduto allo zio Marliani, presto sollecitava l'esaudimento della promessa ducale, consegnando in data 26 gennaio

¹⁶ Vero è che l'estensore dell'atto di morte, dicendolo *romanus*, lo ricorda come *pictor ac sculptor* (in R. CHIAPPINI, *Le origini...* cit. p. 26, vi è la riproduzione fotografica dell'atto di morte, trascritto da Corradini, ivi, documento 44). L'iscrizione sulla tela della chiesa parrocchiale di Ascona, nota come la *Chiamata dei figli di Zebedeo*, da intitolarsi più propriamente *La richiesta della moglie di Zebedeo* (G. PAPI, scheda n. 2, in *Giovanni Serodine...* cit. p. 108) lo segnala "sculptor et architectus pariter". L'attività di stuccatore, che i contributi di Papi e di Contini hanno documentatamente consolidato in un *corpus* di imprese, conferma la fama poliedrica del Serodine. Gli esiti non sono però egregi tanto quanto quelli raggiunti nelle opere plastiche qui riprodotte che invece consonano con le più alte e significative tele che sono prove di una straordinaria e non omologabile novità con la pittura del suo tempo.

¹⁷ R. LONGHI, *Giovanni Serodine*, Firenze 1954, p. 24 (citato in G. PAPI, *Riflessioni...* cit. pp. 30-31).

¹⁸ G. TESTORI, *Appunti sul Serodine*, in *Serodine, La pittura...* cit. pp. 14-22, puntualmente p. 17.

¹ A. BERTONI, *La basilica di Santa Maria sopra Varese: religiosità, arte e committenza tra quindicesimo e sedicesimo secolo*, in *Sacri Monti. Devozione, Arte e Cultura della Controriforma*, a cura di L. Vaccaro e F. Riccardi, Milano 1992, pp. 335-351; O. MORISI, *La ristrutturazione sforzesca della basilica di S. Maria del Monte di Varese*, in *Sacri Monti. Devozione...* cit. pp. 357-370; R. GANNA, *Giacomo Del Maino, Giovanni Pietro De Donati e altri artisti a Santa Maria del Monte sopra Varese*, in "Arte Lombarda", 117, 1996, pp. 64-71; Ead., *La "Santa Città di Gerusalemme" e la chiesa dell'Annunciata al Sacro Monte di Varese*, in "Tracce", 36, 2000, pp. 13-24; Ead., *La fabbrica sforzesca di Santa Maria del Monte sopra Varese: revisione critica e fatti inediti*, in *Opere insigni, e per la divotione e per il lavoro. Tre sculture lignee del Maestro di Trognano al Castello Sforzesco*, atti della giornata di studio a cura di M. Bascapè e F. Tasso (Milano 2005), Cinisello Balsamo 2005, pp. 37-53.

² P. MORIGIA, *Historia dell'origine della gloriosa Madonna del Monte, posta sopra Varese, e le cose notabili di detta Chiesa e Monte*, Milano 1594, p. 7.

Per i dossali del coro: R. GANNA, *Scheda II.2*, in *Maestri della scultura in legno nel ducato degli Sforza*, catalogo della mostra a cura di G. Romano e C. Salsi, Milano 2005, pp. 110-111.



1476 all'ingegnere Bartolomeo Gadio il «dessegno» del «tabernaculo», che «va facto con legname ornato d'oro et de picture». Lo stesso altare avrebbe dovuto essere recinto da una balaustra recante le arme degli Sforza, da realizzarsi in pietra di Malnate. Nell'aprile 1491 la grandiosa opera era definitivamente conclusa, con l'ammirato plauso registrato dalla bolla papale di Innocenzo VIII.

La macchina era composta (così come si desume dalla lettura della visita pastorale del 1567), da una «piramide» di pianta quadrata, con quattro rilievi disposti sui lati, raffiguranti i *Misteri della Passione di Cristo*, e da un sovrastante «tabernacolo», chiuso da vetri, per custodire la statua di devozione. Quattro angeli erano posti sui pilastri delimitanti la «piramide». Angeli di minori dimensioni circondavano il «tabernacolo». Anteriormente alla base era addossata la mensa. Tutt'attorno era sistema-

ta una balaustra lignea con quattro angeli dorati agli angoli.

La «cappella dell'altare», separando quindi le absidi laterali del coro, era chiusa da grate di ferro che reggevano le statue di Ludovico Sforza e del figlio Galeazzo, inginocchiato, in atto di rendere omaggio alla statua della Madonna (a sinistra) e di Ascanio Sforza e di Bonifacio Ferrero (a destra).

Soltanto nella relazione della visita pastorale del 1612 si menzioneranno, a coronamento del «tabernacolo», i dodici *apostoli* e la *Vergine assunta* che si vedono nella celebre incisione³ pubblicata su disegno di Giovanni Battista Lampugnani da Cesare Bassani nel 1622 (*Ritratto della B.ma Vergine del Sacro Monte sopra Varese*) e che hanno fatto considerare l'architettura dell'ancona in questione in rapporto con quella posteriore del santuario dell'Assunta di Morbegno⁴.

Le *Storie della Passione* della «piramide» sono quanto resta dell'altare. Due riquadri (la

³ Si trascrive il passo che interessa della visita pastorale effettuata il 18 novembre 1567 da padre Leonetto Clivone, delegato del cardinale Carlo Borromeo: «Mensa propter curvitatē habet tabulas extensas supra cum lapide sacra in medio, et est situ iuxta pyramidē lignea quadrata habente quattuor facies in modum quattuor anconarum circumdatarum frixijs seu cornicibus pictis et auratis cum quattuor columnis quadratis similibus in angulis, et habentium etiam plures effigies pictas et auratas representantes misterium passionis domini nostri Jesu Christi.

In summitate vero pyramidis est effigies beate Virginis sedentis cum parvo infante in brachijs posita in tabernaculo ligneo clauso vitriata, et supra dictis columnis sunt quattuor angeli magni et alij parvi circumcirca dictum tabernaculum et haec ornamenta sunt picta et aurata et arte valde condecēti elaborata, et circum dictam pyramidem et altare sunt crates lignee in modum columnarum facte cum quattuor angelis in angulis» (Archivio Storico Diocesano, Milano – da qui in avanti ASDM – sez. X, *Visite pastorali*, vol. LXXI, Varese, 1576, q. 1).

Alla visita pastorale seguono le prescrizioni: «che si alzi la mensa dell'altare onçe 3 et si faccia un scalino che sia uguale al cornio del pedestal, sopra il quale s'havrà da mettere il tabernacolo nuovo; che si longhi l'altare che sia uguale a le collone quadrate; si levi il seraglio qual'è dipinto [?] circa l'altare et si faccia di ferro in forma che non vi possano intrar cani [?] et davanti se gli dia più campo d'un braccio, et gli siano due ante d'aprire; si faccia una brandella co' duoi scalini, uno de quali sia largo almeno onçe 18 et l'altro sei» (ivi). Ancora nel 1569 si ordinò che sull'altare fosse posto un tabernacolo ligneo provvisorio, rivestito all'interno di un drappo di seta, in attesa che ne fosse disponibile uno più bello e sontuoso. Se le grate lignee servivano a delimitare un'area sacra di rispetto attorno all'altare, cancellate in ferro proteggevano il raccoglimento in preghiera dei religiosi disposti lungo gli scanni del coro. («Capella altaris clauditur cancellis fereis super quibus sunt effigies cardinalium Ascani Sfortia, Ferrerii Veteris et Hiporigensis stantes a partē extra, a sinistra vero Ludovici Sfortia ducis Mediolani cum Galeacio eius filio genuflexo et ex voto dos et in modum adorationis posite ante imaginem Beate Virginis», G. C. TETTAMANZI, *Historia del Sacro Monte sopra Varese*, Milano 1614, p. 41, menziona sulle cancellate tre statue: assieme con un cardinale di Ivrea e un duca Sforza, anche la figura di un improbabile «Lodovico da Tolentino, postavi l'anno 1496».

⁴ Nella relazione della visita pastorale del tempo di Federico Borromeo, nel 1612, si prende atto della ristruttur-

1. Cesare Bassani, *Ritratto della B.ma Vergine del Sacro Monte sopra Varese*, 1622, acquaforte (su disegno di Giovanni Battista Lampugnani)

Flagellazione e la Crocifissione) sono stati incamerati nel convento delle Suore Romite di Santa Maria del Monte. *L'Andata al Calvario* e la *Deposizione*, dopo varie vicissitudini, furono acquistate sul mercato antiquario dalla Pinacoteca di Brera nel 1922 e trasferite nel 1950 presso le Civiche Raccolte d'Arte del Castello Sforzesco di Milano⁵. Eliminare la parte superiore del tabernacolo, illustrata nella stampa del Bassani, perché dovuta alla ristrutturazione dell'al-

tere a norma delle disposizioni di riadeguamento liturgico ordinato da Carlo Borromeo, ridimensiona il ruolo che finora si è attribuito all'interno dello stesso cantiere a Giacomo Del Maino, per aprire la possibilità di intraprendere nuove strade di ricerca, soprattutto rivalutando il ruolo dell'architetto progettista, che, come sostiene Marco Albertario, potrebbe attendibilmente anche essere il misconosciuto Benedetto Ferrini⁶.

Note

L'articolo, che presenta, sul fondamento di una rilettura delle visite pastorali, una revisione dell'ormai accreditata proposta ricostruttiva dell'altare rinascimentale del santuario di Santa Maria del Monte, è tratto dal contributo *La scultura lignea del Rinascimento fra Quattro e Cinquecento* da chi scrive consegnato nel novembre 2005 per *La Storia di Varese* (in corso di pubblicazione per cura dell'Università degli Studi dell'Insubria). L'approfondimento della ricerca sull'altare ha successivamente riguardato soprattutto la questione attributiva dei rilievi figurati e della superficiale decorazione pittorica: R. CASCIARO, *Scheda*, in *La scultura al tempo di Andrea Mantegna tra classicismo e naturalismo*, catalogo della mostra a cura di V. Sgarbi (Mantova 2006-2007), Milano 2006, pp. 170-171; G. AGOSTI - J. STOPPA, *Scheda 90*, in: *Mantegna 1431 - 1506*, catalogo della mostra a cura di G. Agosti e D. Thiébaud, Paris 2008, pp. 252-253.

turazione dell'altare ordinata dal cardinale predecessore (per adeguarlo alle nuove esigenze liturgiche), sistemazione della mensa e del tabernacolo dell'eucarestia (ASDM sez. X, *Visite pastorali*, vol. LXXXVII, Varese, 1612, q. 17).

Prima O. MORISI, *La ristrutturazione sforzesca...* cit. pp. 362-366, e poi R. GANNA, *Giacomo Del Maino...* cit. pp. 66-69, proponendo ricostruzioni grafiche dell'architettura dell'altare maggiore, hanno inteso che le «crates lignee» descritte nella relazione del 1567 fossero collocate non alla base della «piramide» e della mensa dell'altare stesso, bensì alla sommità del «tabernacolo». Raffaella Ganna ha inoltre trovato conferma alla propria ipotesi ricostruttiva nell'immagine disegnata da Giovanni Battista Lampugnani e divulgata ad acquaforte da Cesare Bassani. L'incisione, con la mandorla della Vergine Assunta sorretta da angeli e salutata dagli apostoli, ha quindi richiamato all'attenzione degli studiosi il presunto intervento di Giacomo Del Maino, già documentato nel coro, cogliendo nell'altare suggestioni filaretiane e varie anticipazioni, fra cui, in *primis*, quella dell'ancona di Morbegno, del figlio Giovan Angelo (R. CASCIARO, *Gli arredi lignei...* cit. p. 207; Id., *La scultura lignea...* cit. pp. 71-73, 282-283; Id., *Maestri e botteghe*, pp. 114-115; M. CERIANA, *Osservazioni sulle architetture...* cit. p. 114; R. GANNA, *Scheda II.5*, in *Maestri della scultura...* cit. pp. 116-119; Ead., *La fabbrica sforzesca...* cit. pp. 37-42.

⁵ I rilievi dell'altare costituiscono una delle testimonianze di livello qualitativo più alto e più discusse della scultura lignea del Rinascimento lombardo (R. GANNA, *Scheda II.5*, in: *Maestri della scultura...* cit. pp. 116-121).

L'impossibilità di prendere diretta visione del rilievo raffigurante la *Crocifissione* ostacola un parere attendibile in merito alla coerenza di autografia del Cristo crocifisso a confronto con lo stesso soggetto trattato negli altri tre riquadri. In ogni caso, sembra proprio evidente che i due ladroni siano stati inseriti nella loro composizione incongruamente, ad intaglio del fondo già eseguito.

⁶ M. ALBERTARIO, *Marmo, legno e terracotta. Appunti sulla committenza milanese tra settimo e ottavo decennio del Quattrocento*, in *Opere insigni...* cit. p. 29.

Pier Francesco Gianoli ai Sacri Monti di Varallo e Orta Studi preparatori per gli affreschi della cappella di Gesù ricondotto a Pilato e dell'oratorio dell'Addolorata*

Giulia Lazzeri

«non nullos libros tractantes de pictura, ac alios omnes libros, qui reperiuntur in armario existente in pariete salae superioris cum omnibus modellis, qui inserviebant pro studio D. Petro Fran.co, et etiam omnes alias adombrationes existentes super cartas»¹

L'attività di Pier Francesco Gianoli al Sacro Monte di Varallo, documentata fin dalle fonti seicentesche di Fassola² e Torrotti³ per le cappelle 29 (*Gesù ricondotto a Pilato*),

32 (*Salita al Pretorio*)⁴ e per quelle perdute di *Sant'Anna*⁵ e dell'*Avviso del transito a Maria*, in prossimità del *Santo Sepolcro*, è oggi ricostruibile passo passo, nelle sue varie fasi, a partire dalla commissione degli affreschi per la cappella di *Sant'Anna* fino al saldo, nel 1703⁶, ben oltre la morte del pittore, per quelli della cappella 29, grazie a numerosi documenti rintracciati da Giuseppe e Paolo Sitzia. Dopo la nascita il 30 marzo 1624⁷ alla

* Questo studio è tratto dalla mia tesi di laurea: *Pier Francesco Gianoli (1624-1690). I disegni*, Università degli Studi di Pavia, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di Laurea Specialistica in Storia dell'Arte, relatore Luisa Giordano, correlatore Paolo Venturoli, a.a. 2006-2007. Alcuni dei disegni qui presi in esame sono stati da me trattati nel volume *Arti figurative in Valsesia. I disegni della Pinacoteca di Varallo*, a cura di Carla Falcone, 2008, schede 19, 20, pp. 80-83.

¹ Il documento è pubblicato in P. SITZIA, G. SITZIA, *Nuove acquisizioni documentarie su Pier Francesco Gianoli*, in P. SITZIA, G. SITZIA, P. VENTUROLI, *Il pittore Pier Francesco Gianoli a Grignasco e in diocesi di Novara*, Novara 2001, pp. 120-121, Archivio di Stato di Vercelli, sezione di Varallo (da qui in avanti sASV), Archivio Notarile, Notaio Giuseppe Mognetti di Varallo, marzo 162, 1696, 9 febbraio.

² G.B. FASSOLA, *La Nuova Gierusalemme o sia il Santo Sepolcro di Varallo*, Milano 1671, ristampa anastatica Borgosesia 1976, pp. 55, 106, 115.

³ F. TORROTTI, *Historia della nuova Gierusalemme*, Varallo 1686, pp. 80, 84, 91.

⁴ Riguardo alla cappella 32, Fassola scrive: «Sono sei Statue di legno parte di Gaudenzo, come anche parte delle Pitture, il restante delle Pitture è del Gianoli moderno Virtuoso, l'altre statue di Giovanni D'Enrico» (G.B. FASSOLA, *La Nuova Gierusalemme...* cit. p. 105). In realtà, le tre statue lignee ancora oggi presenti nella cappella provengono da quella dedicata a *Cristo spogliato dei suoi panni ed avviato al Calvario* (oggi *Pietà*, cappella 40), dalla quale vennero tolte poco dopo il 1628, per volontà del vescovo Volpi, per collocarvi il gruppo della *Pietà* di Giovanni D'Enrico e reimpiegate dallo stesso per la scena della cappella 32 (*Salita al Pretorio*): cfr. S. STEFANI PERRONE, *Cappella della Salita di Cristo al Pretorio* (n. 32), in *Artisti del legno. La scultura in Valsesia dal XV al XVIII secolo*, a cura di G. Testori e S. Stefani Perrone, Borgosesia 1985, p. 242. Sull'ordine impartito dal vescovo Volpi di modificare la cappella, si vedano: *Visita pastorale del vescovo Giovanni Pietro Volpi* e E. DE FILIPPIS, *Continuare la fabbrica e mantenere l'esistente. Il vescovo Volpi al Sacro Monte di Varallo*, in questa stessa rivista.

⁵ La cappella di *Sant'Anna* verrà demolita nel 1934. Della scena interna si conservano le statue in terracotta policroma della *Vergine con il Bambino* e di *sant'Anna* realizzate da Gaudenzio Sceti, trasferite in Pinacoteca. A documentare l'allestimento all'interno della cappella c'è una vecchia fotografia che riproduce anche parte degli affreschi (cfr. *Pinacoteca di Varallo. La città nel museo. Dipinti e sculture dei luoghi e oggetti d'arte di Varallo fra Ottocento e Novecento*, catalogo della mostra a cura di S. Stefani Perrone, Borgosesia 1998, pp. 146, 164-166).

⁶ P. SITZIA, G. SITZIA, *Gli affreschi di Pier Francesco Gianoli al Sacro Monte di Varallo*, in P. SITZIA, G. SITZIA, P. VENTUROLI, *Il pittore...* cit. p. 141, sASV, Archivio Sacro Monte, registro 37, *Libro del cavato*, p. 45, 2 ottobre 1703.

⁷ C. A. GIANOLI, *Sulle cose della sezione di Varallo e del suo circondario*, Varallo 1890, p. 87.

Piana di Campertogno, nell'anno 1654 ritroviamo Gianoli a Milano, dove è documentata la sua residenza, ancora insieme ai genitori, in una casa sita «in P [orta] R [omana] P[arrocchia] di S. Giovanni Itholano»⁸. Ad attestarlo è un documento emerso dall'Archivio di Stato di Milano che ha per oggetto l'emancipazione concessa, in data 6 novembre, da Giovanni, «pubblico mercante»⁹, iscritto a Milano nel registro dei mercanti d'oro, argento e sete¹⁰, «discendente già da mercanti»¹¹ e proprietario di «un ben avviato negozio con figliali [...] nella Valle Grande, a Varallo, Romagnano, Gattinara, Borgomanero, Oleggio, a Lardirago Pavese»¹², ai tre figli Pier Francesco, Giovanni Battista e Giovanni Antonio.

A questa altezza cronologica Pier Francesco è già attivo in Valsesia. Nel 1654 data, infatti, due delle tele del ciclo con *Storie di San Gaudenzio* della Collegiata di Varallo. L'anno successivo, il 19 settembre, la Fabbriceria del Sacro Monte di Varallo gli commissiona la decorazione della cappella di *Sant'Anna*, da poco fatta edificare, definendolo «pitore di Campertogno quale co-

me desideroso di far conoscere la sua Virtù principalmente nella patria»¹³. Nel documento sono menzionati gli studi preparatori per gli affreschi, essendo citate «alcune carte dove [il pittore] ha anotato li suoi pensieri per tal opera volendo però ridurli in miglior stato per poterli mandarli alli Sig. ri superiori per la probatione»¹⁴. I lavori risultano terminati il 21 novembre 1656 quando la Fabbriceria gli salda il conto e gli assegna la decorazione della cappella della *Salita al Pretorio* (n. 32)¹⁵, compiuta entro la fine dell'anno successivo, dato che il 28 dicembre 1657 viene nominata una commissione per la verifica dei lavori¹⁶ per i quali, pochi giorni dopo, il primo gennaio 1658, la cifra da assegnare al pittore viene stabilita in 450 lire imperiali¹⁷. Gli affreschi andarono presto incontro a degrado, documentato fin dall'Ottocento dai compilatori delle guide del Sacro Monte: «Questi dipinti sono già molto deperiti, ad eccezione di due ritratti al vero, sui pilastri dell'arcata, che si possono credere uno del pittore di questa cappella e l'altro dello statuario»¹⁸, nei quali vengono oggi riconosciuti l'*Autoritratto* di Gianoli, come già ri-

⁸ P. SITZIA, G. SITZIA, *Nuove acquisizioni...* cit. p. 90, Archivio di Stato di Milano, Archivio Notarile, Notaio Carlo Bernascone di Milano 6 novembre 1654 (citato in sASV, Archivio Notarile, Notaio Francesco Giacobini di Campertogno, mazzo 3415, doc. 17 agosto 1666).

⁹ Ibidem.

¹⁰ F. TONETTI, *Museo storico e artistico valseseano*, Varallo 1891, p. 132. A Milano risultano iscritti allo stesso registro anche il fratello Giovanni Battista (31 agosto 1663), il nipote Rocco Antonio Gianoli (5 dicembre 1705) ed il pronipote, Capitano Rocco Antonio (14 febbraio 1749). Questi dati si ricavano ancora da F. TONETTI, *Museo storico...* cit. p. 92.

¹¹ Già il nonno del pittore, Pietro de Zanolis o de Zanollis di Campertogno, era mercante a Milano. Morì all'età di 96 anni nel 1651. Cfr. C. A. GIANOLI, *Sulle cose...* cit. p. 88.

¹² Ivi, pp. 93-94.

¹³ P. SITZIA, G. SITZIA, *Gli affreschi di Pier Francesco Gianoli...* cit. p. 129, sASV, Archivio Notarile, Notaio Cristoforo Lassere di Varallo, mazzo 10153, 19 settembre 1655.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ P. SITZIA, G. SITZIA, *Gli affreschi di Pier Francesco Gianoli...* cit. p. 130, sASV, Archivio Notarile, Notaio Cristoforo Lassere di Varallo, mazzo 10153, 21 novembre 1656.

¹⁶ Ivi, p. 131, sASV, Notaio Cristoforo Lassere di Varallo, mazzo 10153, 28 dicembre 1657.

¹⁷ Ivi, p. 132, sASV, Archivio Notarile, Notaio Cristoforo Lassere di Varallo, mazzo 10154, 1° gennaio 1658.

¹⁸ M. CUSA, *Nuova guida storica, religiosa ed artistica al Sacro Monte di Varallo ed alle sue adiacenze*, Varallo 1857, p. 85.

feriva Michele Cusa a metà Ottocento, e il ritratto del pittore Giovanni Battista Carelli di Varallo¹⁹. Il primo gennaio 1658 vengono inoltre commissionati a Gianoli gli affreschi della cappella di *Gesù ricondotto a Pilato* (n. 29) per i quali riceve un acconto di 50 lire imperiali il 24 agosto dello stesso anno insieme al saldo per quelli della cappella della *Salita al Pretorio* (n. 32)²⁰. Rispetto ai due incarichi precedenti, prontamente portati a termine, l'impresa della cappella 29 sarà piuttosto travagliata. Il 21 dicembre 1661 la Fabbriceria ordina a Pier Francesco di procedere alla decorazione²¹. Nel documento vengono menzionati dei disegni, già presentati come modello progettuale e approvati: «La congregazione ha ordinato che d.o Sig.r Pietro Fran.co continui l'opera approvando l'ordine, et la locatione già fatta come s.a massime havendo già veduti li disegni, et approbatione di essi»²². Come attestato dalla registrazione della nascita della figlia Giulia Caterina il 6 aprile 1663²³, negli elenchi parrocchiali dei battesimi della città, in questi anni Gianoli risiede stabilmente a Varallo.

Nel frattempo, la decorazione della cappella di *Gesù ricondotto a Pilato* (n. 29) non è ancora stata intrapresa e i rapporti con la Fabbriceria si spezzano. Come notano Paolo e Giuseppe Sitzia²⁴, in quegli anni al Sacro Monte erano venuti a mancare personaggi di grande levatura, quali il cavaliere D'Ad-

da, che avevano a lungo assicurato un buon andamento dei lavori, ora stagnanti anche a causa delle difficoltà finanziarie e della necessità di completare i lavori della volta della cappella del *Monte Tabor* (n. 17). Riallacciati i rapporti con i nuovi fabbricieri nell'ottobre del 1675²⁵, Gianoli intraprende gli affreschi entro la fine dello stesso anno e li termina nel 1679, data riportata nel frammento staccato con l'*Autoritratto* che oggi si conserva alla Pinacoteca di Varallo.

Come si evince da una lapide con la data «1680» murata sopra alla finestra, appena terminati i lavori alla cappella di *Gesù ricondotto a Pilato* (n. 29), o in concomitanza con l'ultima fase degli stessi, Gianoli è al Sacro Monte di Orta, impegnato ad affrescare le pareti e la volta dell'oratorio dell'*Addolorata*, a fianco della seconda cappella, con due angeli in volo sulla parete di fondo, un gruppo di pie donne sulla parete sinistra e gli apostoli su quella destra.

Delle imprese decorative della cappella di *Gesù ricondotto a Pilato* (n. 29) e dell'oratorio dell'*Addolorata* si conservano alcuni studi preparatori, divisi tra la Pinacoteca di Varallo e alcune collezioni private. È possibile ricostruire alcuni passaggi delle vicende attraverso le quali sono giunti nelle raccolte in cui sono oggi custoditi.

Nell'inventario dell'eredità di Gianoli, redatto il 13 gennaio 1691²⁶, in seguito alla morte del pittore avvenuta il 18 dicembre

¹⁹ C. DEBIAGGI, *Il pittore P.F. G. da Campertogno*, in "Bollettino storico per la provincia di Novara", LI (1960) 2, p. 111, n. 114.

²⁰ P. SITZIA, G. SITZIA, *Gli affreschi di Pier Francesco Gianoli...* cit. pp. 135-136, sASV, Archivio Notarile, Notaio Cristoforo Lassere di Varallo, mazzo 10154, 24 agosto 1658.

²¹ Ivi, pp. 136-137, sASV, Archivio Notarile, Notaio Cristoforo Lassere di Varallo, mazzo 10155, 21 dicembre 1661.

²² Ivi, p. 137.

²³ F. TONETTI, *Museo storico...* cit. p. 132.

²⁴ P. SITZIA, G. SITZIA, *Gli affreschi di Pier Francesco Gianoli...* cit. pp. 126-127.

²⁵ Ivi, pp. 138-139, sASV, Archivio Notarile, Notaio Dionigi Ravelli di Varallo, mazzo 10074, 25 ottobre 1675.

²⁶ P. SITZIA, G. SITZIA, *Nuove acquisizioni...* cit. pp. 113-117; sASV, Archivio Notarile, Notaio Pietro Antonio Stringa di Varallo, mazzo 9697, 13 gennaio 1691, Inventario dell'eredità di Pier Francesco Gianoli.

1690²⁷, viene registrata la presenza, nella sua casa adibita a dimora e studio sita «in oppido Varalli», acquistata nel gennaio del 1658 dal padre Giovanni da Giovanni Antonio Draghetti²⁸, di «Varij disegni, cioè teste, mani, gambe, braccia, piedi nudi, et panni disegnati con lapis»²⁹.

Il materiale dello studio risulta ancora indiviso nel 1696 quando, in data 9 febbraio³⁰, in seguito alla morte sopraggiunta nel 1693 di Carlo Giovanni Gianoli³¹, unico figlio maschio ed erede universale del maestro, in base a quanto stabilito dalle clausole dell'ultimo testamento del padre, datato 3 settembre 1680³², nella stessa casa di Varallo viene redatto l'atto di divisione dell'eredità tra Anna Severina Cumma, moglie di Pier Francesco, la figlia Giulia Caterina e i due fratelli del maestro.

Gli eredi si riservano di dividere solo in un secondo tempo il materiale giacente nello studio e comprendente «non nullos libros tractantes de pictura, ac alios omnes libros, qui reperiuntur in armario existente in pariete salae superioris cum omnibus modellis, qui inserviebant pro studio D. Petro Franc.co, et etiam omnes

alias adombrationes existentes super cartas»³³.

Da questo momento, i passaggi successivi relativi ai disegni del maestro, facilmente identificabili con le «adombrationes» citate nel documento, sono solo parzialmente ricostruibili. Bisogna inoltre chiedersi se accanto agli autografi nello studio si trovasse anche disegni di Tanzio da Varallo, dei quali Gianoli «mostra di far tesoro [...] nella sua formazione»³⁴.

Nel Settecento alcuni fogli risultano in possesso del frescante valesiano Giovanni Antonio Orgiazzi: ciò trova conferma nella presenza di studi grafici riferiti a quest'ultimo sul verso di fogli che al recto presentano disegni di Gianoli. Questi fogli passarono poi, nell'Ottocento, ad un'altra famiglia di artisti valesiani, gli Avondo, dalla cui collezione pervennero in Pinacoteca, donati dall'ultimo discendente, Bartolomeo (1835-1916). Le donazioni dell'Avondo furono diverse: solamente quella del 22 settembre 1915, la più importante, apportò alla raccolta ben 317 disegni appartenenti sia a grandi maestri del Seicento lombardo, sia alla totalità degli artisti valesiani del Seicen-

²⁷ Due documenti rintracciati da Maria Grazia Cagna Pagnone e pubblicati da Giuseppe e Paolo Sitzia fanno luce sulla data e sul luogo del decesso del pittore, avvenuto a Varallo il 18 dicembre 1690, e su quello della sua sepoltura (il sepolcro della Confraternita del SS. Sacramento nella Collegiata di San Gaudenzio a Varallo), cfr. P. SITZIA, G. SITZIA, *Nuove acquisizioni...* cit. p. 113, Archivio Parrocchia di Varallo (da ora in poi APV), Registro dei morti 1656-1725; c. 105, 18 dicembre 1690 e APV, *Libro dei conti della Confraternita del SS. Sacramento 1646-1709*, f. 177, 19 dicembre 1690, *Nota delle spese*.

²⁸ Ivi, p. 90, sASV, Archivio Notarile, Notaio Giovanni Battista Grampa di Varallo, mazzo 10190, 10 ottobre 1658.

²⁹ Ivi, p. 115, sASV, Archivio Notarile, Notaio Pietro Antonio Stringa di Varallo, mazzo 9697, 13 gennaio 1691, Inventario dell'eredità di Pier Francesco Gianoli.

³⁰ Ivi, pp. 120-121, sASV, Archivio Notarile, Notaio Giuseppe Mognetti di Varallo, mazzo 162, 9 febbraio 1696.

³¹ Ivi, pp. 118-120, sASV, Archivio Notarile, Notaio Pietro Antonio Stringa di Varallo, mazzo 9697, 6 agosto 1693.

³² Ivi, pp. 111-112, sASV, Archivio Notarile, Notaio Pietro Antonio Stringa di Varallo, mazzo 9696, 3 settembre 1680, *Ultimo testamento di Pier Francesco Gianoli*.

³³ Ivi, pp. 120-121, sASV, Archivio Notarile, Notaio Giuseppe Mognetti di Varallo, mazzo 162, 9 febbraio 1696.

³⁴ F.M. FERRO, *L'officina grafica di Tanzio da Varallo*, in «de Valle Sicida», anno XIV, n. 1/2003, p. 135.

to e del Settecento³⁵. La maggior parte dei fogli della Pinacoteca attribuiti a Gianoli fanno parte proprio della donazione Avondo del 1915: lo conferma l'inventario manoscritto della Pinacoteca compilato nel 1941 da Emilio Contini³⁶ nel quale viene menzionata una serie di disegni del maestro con l'indicazione della provenienza da questa donazione. I fogli della collezione Avondo presentano sul recto, spesso all'angolo superiore destro, un numero a inchiostro di mano antica, dalla grafia caratteristica, che viene mantenuto da Contini nell'inventario per indicare il disegno in oggetto³⁷.

Tra i disegni attribuiti a Gianoli conservati in Pinacoteca, uno *Studio per testa di vecchio* (foto 1) proveniente dalla collezione Avondo³⁸, riferito per la prima volta a Gianoli da Debiaggi³⁹, è preparatorio per il volto di uno degli astanti affrescati sulla parete destra della cappella di *Gesù ricondotto a Pilato* (n. 29) (foto 2). Lo stesso modello grafico appare riutilizzato anche per il volto dell'*Apostolo* con turbanete affrescato nell'oratorio dell'*Addolorata* al Sacro Monte di Orta (foto 3).

Del disegno della Pinacoteca si conserva

una replica (foto 4), di grafia più addolcita, in una raccolta privata lombarda. A mio avviso, anche questa versione potrebbe essere ritenuta autografa in considerazione del fatto che, sullo stesso foglio, altri due studi entrano in relazione con opere del maestro. Il primo si connette con il volto di *Giuda di Giacobbe* in un dipinto conservato in collezione privata raffigurante *Tamar si rivela a Giuda di Giacobbe* (foto 8) e con l'ovale di uno degli astanti nella tela del ciclo di Santa Marta con *l'Accompagnamento dei condannati*; il secondo, presente sul verso (foto 5), è in legame con il volto di uno degli astanti raffigurati nella parete sinistra della cappella di *Gesù ricondotto a Pilato* (n. 29) (foto 6).

A testimoniare la prassi del riutilizzo dello stesso modello grafico per opere diverse è anche un secondo foglio della Pinacoteca (foto 7) che presenta sul recto quattro studi di teste. I disegni, in passato riferiti a Tanzio da Varallo, sono stati in seguito ricondotti a Gianoli da Giovanni Romano a partire del legame che si instaura tra il volto tracciato a sanguigna al centro del foglio e quello di *Tamar* nel dipinto già citato (foto 8)

³⁵ Sul lascito Avondo alla Pinacoteca esiste uno studio monografico: M. MAESTRONI, *Il lascito Avondo nella Pinacoteca di Varallo*, tesi di laurea, Università degli Studi di Torino, relatore G.C. Sciolla, a.a. 2003-2004.

³⁶ sASV, Società di Conservazione delle opere d'arte e dei monumenti in Valsesia, m. 1, Inventari, 1941 (con aggiunte posteriori), *Inventario della Pinacoteca compilato da Emilio Contini*.

³⁷ Tuttavia, non è ancora chiaro quando e da chi tale numerazione sia stata posta sui fogli. Un'ipotesi, avanzata da Giovanni Testori e sostenuta in anni più recenti da Giovanni Romano, Edoardo Testori e Filippo Maria Ferro, è che i fogli di questa collezione siano stati numerati prima di essere acquistati dagli Avondo data la presenza, su fogli di altre collezioni, dello stesso tipo di numerazione di quelli giunti in Pinacoteca: ciò proverebbe, secondo questi studiosi, l'appartenenza originaria ad una macro raccolta poi smembrata. Si veda sull'argomento: G. TESTORI, *Palinsesto valesiano*, Milano 1964, p. 38; G. ROMANO, *D'Enrico Antonio, Giovanni, Melchiorre*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 38, Roma 1990, pp. 782; E. TESTORI, *New Drawings by Tanzio da Varallo*, in «Master Drawings», XXXIII, 1995, pp. 115-131; F.M. FERRO, *L'officina grafica di Tanzio da Varallo*, in «de Valle Sicida», anno XIV, n. 1/2003, p. 133.

³⁸ Il foglio non compare tra quelli ricordati nell'inventario del 1941 di Contini e non è quindi possibile stabilire quando sia entrato a far parte della raccolta grafica della Pinacoteca; tuttavia, la presenza sul recto della scritta: «N. 16» della stessa grafia di analoghe numerazioni riscontrate sui fogli elencati nell'inventario come provenienti dalle donazioni di Bartolomeo Avondo testimonia l'appartenenza alla collezione.

³⁹ C. DEBIAGGI, *Il pittore P.F. G. da Campertogno* cit. p. 120, n. 16.



1



2



3



4



5



6

1. Pier Francesco Gianoli, *Studio per testa di vecchio*, sanguigna su carta bianca, 244x150 mm, Varallo, Pinacoteca, inv. 1987, n. 1532
2. Pier Francesco Gianoli, *Gesù ricondotto a Pilato* (c. 29), 1675-79, affresco, Sacro Monte di Varallo, parete destra (particolare)
3. Pier Francesco Gianoli, *Apostoli*, 1680, affresco, oratorio dell'*Addolorata*, Sacro Monte di Orta, parete destra (particolare)
4. Pier Francesco Gianoli, *Studio per due volti senili* (recto), sanguigna su carta, 285x210 mm, collezione privata
5. Pier Francesco Gianoli, *Studio per volto maschile* (verso), sanguigna su carta, 285x210 mm, collezione privata
6. Pier Francesco Gianoli, *Gesù ricondotto a Pilato* (c. 29), 1675-79, affresco, Sacro Monte di Varallo, parete destra (particolare)



7



8



9



10

7. Pier Francesco Gianoli,
Studi per quattro teste (recto),
sanguigna su carta, 203x280 mm,
Varallo, Pinacoteca,
inv. 1987, n. 1127

8. Pier Francesco Gianoli,
Tamar si rivela a Giuda di Giacobbe,
olio su tela, 94x128 cm,
Torino, collezione privata

9. Pier Francesco Gianoli,
Compianto su Cristo Morto,
1680, affresco,
oratorio dell'Addolorata,
Sacro Monte di Orta,
parete sinistra (particolare)

10. Pier Francesco Gianoli,
Annunciazione, olio su tela,
180x130 cm,
Sacro Monte di Varallo,
Basilica dell'Assunta,
sacrestia dello scurolo

in collezione privata⁴⁰. Nel corso di questa indagine sono emersi altri riscontri: lo stesso studio si rivela, infatti, in stretto rapporto con il volto di una delle *Pie donne* affrescate nella parete sinistra dell'oratorio dell'Addolorata (foto 9) e con tre volti di *Vergine Annunciata* in altrettanti dipinti del maestro conservati nella Parrocchiale di Borgosesia, nella sacrestia dello scurolo della Basilica del Sacro Monte di Varallo (foto 10) e in collezione privata. Questo foglio, prima di pervenire nell'Ottocento agli Avondo, dalla cui raccolta passò poi in Pinacoteca, faceva parte della collezione di Giovanni Antonio Orgiazzi, come testimonia la presenza, sul verso, di uno studio di *Madonna col Bambino* attribuito al maestro settecentesco.

Nel Settecento, alcuni disegni di Gianoli risultano far parte anche della collezione dei Peracino, i quali, come avvenne per gli

Orgiazzi e, nell'Ottocento, per gli Avondo, fecero del fondo grafico in loro possesso fonte di insegnamento e di ispirazione da tramandarsi di padre in figlio. Ai fogli autografi e raccolti da Lorenzo Peracino (Celio, 1710-1790) e dal figlio Giovanbattista (?- 1788), che premorì al padre, si andarono ad aggiungere quelli collezionati dal nipote Defendente (1762-1825), per un totale di 150 disegni. In seguito alla morte dell'ultimo Peracino, Lorenzo il giovane (1790-1840 circa), il fondo fu acquistato da una famiglia lombarda presso la quale rimase per più di quattro generazioni, per poi essere smembrato nel corso del Novecento. Tra i disegni di Gianoli provenienti dal fondo Peracino, uno studio di *Sibilla cumana* (foto 11) venduto a Milano negli anni Settanta⁴¹ è preparatorio per la figura di uguale soggetto in una delle lunette della cappella 29 (foto 12) e si colloca tra le pro-

⁴⁰ La provenienza di questo foglio dalla collezione Avondo è testimoniata dal numero «N. 72» vergato a inchiostro sul recto, in basso a destra; tuttavia, dato che non è citato nell'inventario di Emilio Contini del 1941, non è possibile stabilire quando sia giunto in Pinacoteca. Testori ha assegnato il disegno a Tanzio da Varallo, mettendo in relazione le quattro teste con le figure di *Anime purganti* dipinte dall'artista nella cappella dell'Angelo Custode della basilica di San Gaudenzio a Novara (G. TESTORI, *Tanzio da Varallo*, catalogo della mostra, Torino 1959, p. 52, n. 52, tav. 147). Nel 1960, Debiaggi ha invece proposto per il foglio la paternità gianoliana (C. DEBIAGGI, *Il pittore P.F. G. da Campertogno* cit. p. 122, n. 72). L'attribuzione a Tanzio ha però goduto, negli anni passati, di maggior fortuna, sostenuta da Marco Rosci (M. ROSCI, *Pinacoteca di Varallo*, *Catalogo*, Milano 1960, p. 111, n. 37; M. ROSCI, *Nota sui disegni della Pinacoteca di Varallo*, in *Borsetti e gli Orgiazzi. Decorazione rococò in Valsesia*, a cura di M. Rosci e S. Stefani Perrone, Borgosesia 1983, p. 98, fig. 67) e da Cristina Geddo (C. GEDDO, *schede*, in *Pittura tra il Verbano e il lago d'Orta dal Medioevo al Settecento*, a cura di M. Gregori, Cinisello Balsamo 1996, p. 288), i quali accostano i volti disegnati alle quattro figure oranti nella pala della *Vergine del Rosario* dipinta da Tanzio per la chiesa di Santa Cristina a Borgomanero. Nel 1989 Giovanni Romano ha posto fine alla questione, attribuendo il disegno a Gianoli a partire dal riscontro puntuale del volto femminile al centro del foglio con quello di *Tamar* nel dipinto con *Tamar si rivela a Giuda di Giacobbe* (G. ROMANO, *Scheda n. 261*, in *Diana trionfatrice. Arte di corte nel Piemonte del '600*, catalogo della mostra, a cura di M. di Macco e G. Romano, Torino 1989, p. 238), già apparso insieme al suo *pendant*, raffigurante *Cristo e il centurione di Cafarnaò*, come opera di scuola napoletana del XVII secolo (Finarte, 17 dicembre 1987, n. 62) assegnati entrambi l'anno precedente a Gianoli da Romano (G. ROMANO, *Resistenze locali alla dominazione torinese*, in *Figure del Barocco in Piemonte. La corte, la città, i cantieri, le province*, a cura di G. Romano, Torino 1988, p. 364 e tav. 84). L'attribuzione del foglio a Gianoli è stata sostenuta dai successivi contributi di Simone Baiocco (S. BAIOTTO, *Il problema dei disegni*, in *Tanzio da Varallo. Realismo, fervore e contemplazione in un pittore del Seicento*, catalogo mostra, a cura di M. Bona Castellotti, Milano 2000, pp. 171, 175 e nota 18), Edoardo Testori (E. TESTORI, *Realismo, fervore e contemplazione in un pittore del Seicento*, in "Critica d'Arte", ottava serie, 2001, anno LXIV, n. 11, settembre, p. 81) e Filippo Maria Ferro (F.M. FERRO, *L'officina grafica* ... cit. pp. 189-190, scheda 96).

⁴¹ *Trenta disegni di antichi maestri*, con una nota di G. Testori, catalogo della mostra, Milano, galleria "La Portantina", dicembre 1976 - gennaio 1977, n. 5, pp. non numerate.



11



12



13



14

11. Pier Francesco Gianoli, *Sibilla cumana*, sanguigna su carta, 405x260 mm, collezione privata

12. Pier Francesco Gianoli, *Sibilla cumana*, 1675-79, affresco, cappella di Gesù ricondotto a Pilato (c. 29) Sacro Monte di Varallo, parete destra (particolare)

13. Pier Francesco Gianoli, *Testa di bambina*, sanguigna su carta, 120x120 mm, collezione Testori

14. Pier Francesco Gianoli, *Gesù ricondotto a Pilato* (c. 29), 1675-79, affresco, Sacro Monte di Varallo, parete sinistra (particolare)



15



16

15. Pier Francesco Gianoli, *Studio di testa maschile*, sanguigna su carta, 180x125 mm, collezione privata.
16. Pier Francesco Gianoli, *Apostoli*, 1680, affresco, oratorio dell'*Addolorata*, Sacro Monte di Orta, parete destra (particolare)

ve grafiche del maestro più precisamente finite. Sul verso del foglio, l'annotazione del prezzo e dell'anno di acquisto («1761 costa soldi 5») è cifra caratteristica dei disegni provenienti da questa raccolta.

Studi riferibili agli affreschi di Gianoli a Varallo e a Orta sono emersi anche da altre collezioni.

Un disegno raffigurante un volto di bambina (foto 13), conservato in collezione Testori, è stato presentato nel 1960 all'appendice varallesi della mostra di Torino del '59 dedicata a Tanzio da Varallo. Recentemente Simone Baiocco, sulla base dell'analisi stilistica, ne ha proposto l'espunzione dal catalogo del maestro, avanzando l'attribuzione a Gianoli, condivisa

da Ferro⁴², che a me pare supportata anche dal confronto della sanguigna con il volto della piccola astante affrescata dal maestro di Campertogno nella parete sinistra della cappella di *Gesù ricondotto a Pilato* (n. 29), tradizionalmente ritenuto il ritratto della figlia del pittore (foto 14). In relazione agli affreschi di Orta si colloca anche un disegno inedito rintracciato in una raccolta privata lombarda. La sanguigna, raffigurante una testa maschile di profilo rivolta verso sinistra (foto 15), va senza dubbio assegnata a Pier Francesco Gianoli in quanto fissa le caratteristiche fisionomiche di un volto spesso rappresentato dal pittore. Probabilmente siamo anche in questo caso di fronte ad uno studio prepa-

⁴² Cfr. M. ROSCI, *Mostra organizzata dalla Pinacoteca di Varallo 3 luglio-30 settembre 1960. Appendice al catalogo di Giovanni Testori Torino 1959*, a cura di G. Testori, Varallo, 1960, pp. non numerate; S. BAIOTTO, *Il problema dei disegni* cit. 2000, p. 192, nella scheda 69; F.M. FERRO, *L'officina grafica...* cit. p. 190, scheda 98.



17



18

17. Pier Francesco Gianoli (?), *Testa di vecchio*, sanguigna su carta, 200x135 mm, già a Varallo, collezione privata
18. Pier Francesco Gianoli, *Gesù ricondotto a Pilato* (c. 29), 1675-79, affresco, Sacro Monte di Varallo, parete di fondo (particolare)

ratorio riutilizzato più volte. Il legame più forte è quello che si instaura con il volto di uno degli *Apostoli* dell'oratorio dell'*Addolorata* (foto 16). Lo stesso disegno entra poi in stretto rapporto con il volto di *Cristo*, che risulta però in controparte rispetto allo studio a sanguigna, in un dipinto raffigurante *Dio Padre in gloria con la Vergine*,

Cristo e i SS. Caterina da Siena, Maria Maddalena de Pazzi e Angelo Carmelitano della chiesa parrocchiale di Boca, nel novarese, attribuibile a Gianoli e databile su base documentaria all'anno 1677⁴³. Di nuovo a Orta, nella basilica dell'isola di San Giulio, anche il volto dell'angelo nella tela raffigurante *Cristo Risorto comunica la Ver-*

⁴³ Dall'inventario della chiesa di Santo Spirito del 22 maggio 1677, rintracciato da Paolo e Giuseppe Sitzia nell'Archivio Storico Diocesano di Novara (ASDN, *Teche Parrocchie*, Boca, m. 1), si evince che «nella terza cappella dedicata a S. M.a Maddalena de Pazzi aggiunta alla d.a Chiesa l'anno 1672 [...] v'è l'immagine di S. M.a Madd.a Vergine Carmelitana contemplante il Crocifisso, e sopra vi sono due puttini che portano una corona in mano. Questa Immagine si leverà p. riporvi un altro quadro più grande e di miglior mano fatto fare quest'anno 1677». È possibile identificare la nuova pala d'altare con l'opera di Gianoli ancora oggi presente in chiesa grazie alla descrizione dettagliata del dipinto fornita nell'*Inventario del Beneficio di S. Maria Maddalena de Pazzi* del 25 ottobre 1793, come il precedente rintracciato dai Sitzia presso l'Archivio Storico Diocesano di Novara (ASDN, *Teche Parrocchie*, Boca, M. 1), dove si legge: «L'altare dove è fondato questo Beneficio è verso mezzogiorno, ha l'cona con diversi Puttini tutti messi a oro, un quadro che rapresenta Cristo Sig.r Nostro Glorioso, qual dà il suo cuore a d.a Santa; vi è S.a Cattarina da Sienna, la medemna S. Maria Madalena in estasi, di sopra sta il Padre Eterno, dalla cui bocca escono queste parole: *sponsa Unigeniti mei quodquidvis a me pete*, alla dritta vi è la V.e Santissima ed alla sinistra S. Angelo Carmelitano, sotto vi sono i suoi scalini messi a oro [...]».



19

19. Pier Francesco Gianoli (?), *Testa di giovane*, sanguigna su carta, 190x170 mm, già a Varallo, collezione privata



20

20. Pier Francesco Gianoli, *Apostoli*, 1680, affresco, oratorio dell'Addolorata, Sacro Monte di Orta, parete destra (particolare)

gine, recentemente assegnata da Paolo Venturoli a Pier Francesco Gianoli e pubblicata da Marina Dell'Omo⁴⁴, entra in legame con il disegno, risultando di nuovo in controparte rispetto ad esso. Il volto tracciato a sanguigna entra in rapporto anche con quello dell'angelo nella tela dell'Annunciazione dell'oratorio dell'Annunziata a Boccioleto, in alta Valsesia, attribuibile sulla base di analisi stilistica a Gianoli⁴⁵.

Il nostro disegno entra in relazione, seppure con maggiori differenze, anche con il volto di *San Giovanni Evangelista* nella tela della chiesa di San Marco a Varallo, già ricondotta su base stilistica a Gianoli da Debiaggi⁴⁶ e oggi databile su base documentaria tra il 1682 e il 1683⁴⁷.

Altri legami si possono scorgere con il volto dell'angelo in un'Annunciazione proveniente dalla famiglia Gianoli, conservata in collezione privata, e con il profilo

⁴⁴ M. DELL'OMO, *Il trionfo barocco nella basilica*, in *San Giulio e la sua isola. Nel XVI centenario dell'isola di San Giulio*, Novara 2000, p. 216, tav. a p. 215.

⁴⁵ Il dipinto è databile dopo il 1665 poiché dagli atti di visita del vescovo Odescalchi di quell'anno alla parrocchia di Boccioleto, rintracciati dai Sitzia presso l'Archivio Storico Diocesano di Novara (ASDN, *Atti di visita*, vol. 184, 1665, 4 settembre), si evince che «l'oratorio si sta perfezionando» e che «l'incona di detto altare si è resa indecente perciò non si mancherà di provvederle un'altra al prescritto con sua cornice et intaglij d'ornarsi con oro et pittura». È possibile identificare il nuovo dipinto con l'opera di Gianoli ancora oggi nella collocazione originaria grazie alla descrizione dell'opera fornita nell'inventario dell'oratorio del 1697 (ASDN, *Teche Parrocchie Boccioleto 1, 1697, Inventario dell'oratorio dell'Annunziata*), dove si legge: «Un altare con un quadro di sopra dipinto su la tela rapresentante l'Annunciazione di Maria con il Dio Padre in cimma, et lo Spirito Santo circondato da nuvole et angeli».

⁴⁶ C. DEBIAGGI, *Il pittore P.F. G. da Campertogno* cit. p. 108, n. 93.

⁴⁷ Per l'anno 1682 sul *Libro del cavato e dello speso della chiesa di San Marco* a Varallo, è annotato il pagamento «per il quadro di San Marco per mand.o sig. Zanolo, lire 60», seguito dalla nota di spesa relativa alla cornice;

dell'angelo nell'Annunciazione della sacrestia dello scurolo della Basilica del Sacro Monte di Varallo⁴⁸.

Sia sulla base di analisi stilistica che del confronto con l'opera pittorica di Gianoli, a mio avviso andrebbe riconsiderata l'attribuzione di altri due disegni già riferiti a Tanzio, entrambi resi noti da Giovanni Testori e pubblicati nel 1964 in *Palinsesto valesiano*⁴⁹. Il primo, raffigurante una testa senile di scorcio (foto 17), non ha fino ad oggi fatto emergere precisi riscontri con l'opera del D'Enrico e dal punto di vista del segno sembra scostarsi dai disegni più certi del maestro. Un legame diretto si instaura, invece, con il volto del-

l'astante affrescato da Gianoli sulla parete di fondo della cappella 29 (foto 18). Il secondo (foto 19), messo in relazione da Testori con il volto di *San Giovanni Battista* nel dipinto di Tanzio oggi conservato al museo di Tulsa⁵⁰, non convince appieno circa l'autografia tanziesca, mentre, connettendosi con l'ovale di uno degli *Apostoli* dell'oratorio dell'Addolorata al Sacro Monte di Orta (foto 20) ed entrando in rapporto, dal punto di vista del segno, sia con la *Testa di bambina* in collezione Testori che con il volto di profilo in collezione privata citati pocanzi, fa avanzare, per ora con attenzione sospesa, l'attribuzione a Gianoli⁵¹.

l'anno seguente è registrato il pagamento del telaio «di altro quadro», che poi viene saldato annotando «per il quadro di San Gio. altre lire 60» (citato in P. ASTRUA, *Tutela e restauri in San Marco: vicende di un graduale recupero*, in *La chiesa di San Marco a Varallo*, Borgosesia 1992, p. 62). Per la tela raffigurante *San Giovanni Evangelista* manca nel registro delle spese il nome del pittore assegnatario dell'incarico, attribuito sulla base di analisi stilistica allo stesso Gianoli. Entro il 1691 vengono realizzate altre quattro tele: due a completamento della serie degli *Evangelisti* e due raffiguranti i *Santi Pietro e Paolo*, i cui pagamenti risultano annotati nello stesso *Libro del cavato e dello speso* senza l'indicazione del nome del pittore, riconosciute come opere di bottega (in Ead. p. 63). La collocazione dei sei dipinti sulle pareti della navata avviene probabilmente dopo il 20 dicembre 1691, quando vengono registrate altre piccole spese «per 6 ferri per li quadri grandi» (Ead. p. 64).

⁴⁸ Secondo Debiaggi (C. DEBIAGGI, *Il pittore P. F. G. da Campertogno* cit. p. 112 n. 116), in origine la tela faceva pendant con quella con la *Visitazione*, anch'essa di Gianoli, presente nella Basilica nella prima cappella a sinistra. Al Sacro Monte, nella cappella degli Esercizi si conservano di Gianoli anche due tele raffiguranti un'Assunta e la *Morte di San Giuseppe*. I quattro dipinti qui menzionati vanno a mio avviso identificati con quelli citati nell'inventario dell'eredità del pittore redatto a Varallo dal notaio Pietro Antonio Stringa il 13 gennaio 1691, dove vengono elencate, una di seguito all'altra «Quattro Ancone historiate / una Assonta con dodici Apostoli in piedi, / altra il transito di San Giuseppe, / altra una Annunciata / et una Visitazione di S. Maria Elisabet tutte figure in piedi» (P. SITZIA, G. SITZIA, *Nuove acquisizioni...* cit. p. 114, sASV, Archivio Notarile, Notaio Pietro Antonio Stringa di Varallo, mazzo 9697, 13 gennaio 1691, Inventario dell'eredità di Pier Francesco Gianoli).

⁴⁹ Cfr. G. TESTORI, *Palinsesto valesiano* cit. p. 79 e tavv. VIII e IX. Recentemente, Filippo Maria Ferro ha riproposto l'attribuzione dei due studi a Tanzio: F.M. FERRO, *L'officina grafica...* cit. pp. 146, 147, scheda 19 e pp. 187-188, scheda 93.

⁵⁰ Sul dipinto di Tanzio cfr. R.P. TOWNSEND, *San Giovanni Battista nel deserto*, in *Tanzio da Varallo. Realismo...* cit. pp. 129, 130, 132.

⁵¹ Nel saggio introduttivo ai disegni di Tanzio presenti alla mostra di Milano del 2000 (S. BAIOCOCCO, *Il problema dei disegni* cit. pp. 169-176), Simone Baiocco ha chiaramente messo in luce il problema legato all'attribuzione di una serie di studi che, a causa dell'interferenza dei modi grafici tra i due artisti, vengono alternativamente assegnati a Gianoli o a Tanzio da Varallo. La mia indagine, che si è basata in primo luogo sul confronto dell'opera pittorica di Gianoli con i disegni a lui attribuiti sulla base di analisi stilistica, ha fatto emergere una serie di riscontri utili a isolare un certo numero di studi «sicuri», di cui si è voluto proporre qui un saggio nel quale la scelta dei disegni è stata motivata dal loro accostarsi ai lavori pittorici del maestro alla cappella di *Gesù ricondotto a Pilato* (n. 29) e all'oratorio dell'Addolorata.

Cultura francescana al Sacro Monte d'Orta: qualche osservazione

Pier Giorgio Longo



A pochi mesi dal suo ingresso in diocesi e ancor prima di fare la prima visita pastorale al Sacro Monte d'Orta, Carlo Bascapè si occupò della fondazione e istituzione della locale fabbriceria con un rogito del suo cancelliere Michele Micheli, il 26 novembre 1593. L'atto ricordava l'affidamento della chiesa di S. Nicolao ai frati cappuccini e l'avvio del convento almeno da tre anni. Per la devozione della comunità e di alcuni singoli si era iniziata la costruzione di alcune cappelle che dovevano rappresentare *Acta vitae S. Francisci vario opere variisque figuris*.

Non si poteva fare, né i fabbricieri potevano permettere che si facesse, alcuna operazione nelle cappelle se non dietro l'approvazione del vescovo di *eius modo et forma*. Per tutte le opere dovevano essere consultati i frati cappuccini *ut recte et ad devotionem fidelium accomodata omnia efficiantur*. Al tesoriere spettava la tenuta di un regolare libro dell'amministrazione delle entrate e dei redditi di cui avrebbe reso conto all'Ordinario o al Vicario Generale o a un loro deputato.

L'atto si ripeté due anni dopo, il 10 luglio

1595, per la nuova elezione, deputazione e conferma degli eletti del 1593, per un ulteriore biennio con le stesse facoltà e prerogative. Inoltre il vescovo consegnava ad Antonio Maffiolo un libro coperto di cuoio color celeste in cui era stata copiata la prima deputazione dei fabbricieri e si dovevano trascrivere importanti documenti che permettono di precisare meglio la cronologia della fondazione del convento e delle cappelle, il coinvolgimento della comunità, la scelta dei cappuccini, etc¹.

Va notato come il vescovo avesse previsto nell'istituzione della fabbriceria non solo il controllo dell'ordinario su ogni costruzione ed operazione nelle cappelle, ma anche la consulenza dei frati, i quali dovevano assicurare che i luoghi e, quindi, le immagini rispettassero il criterio della verità e delle devozione, del *recte* e del *devote* nella loro composizione. Già Elena De Filippis ha sottolineato l'importanza di questa ingiunzione che il vescovo probabilmente fece tenendo presenti i conflitti da tempo aperti tra frati e fabbriceria a Varallo, anche in relazione alla ge-

¹ I due rogiti notarili del cancelliere vescovile Michele Micheli del 26 novembre 1593 e del 10 luglio 1595 sono conservati presso l'Archivio di Stato di Novara (da ora in poi ASN), notaio Michele Micheli, 7541, 7542. Tra gli atti citati in regesto nel secondo documento si ricorda il rogito del 24 maggio 1587 con il quale il comune e gli uomini di Orta eleggevano Quirico Tartagna, Giacomino Gemelli e Guglielmo Buzio per costruire il convento e fare la promessa per accogliere in esso i frati cappuccini. Inoltre, il rogito dell'8 giugno 1587 del notaio Domenico Scalfa con la trattativa e la delibera fatta nel consiglio generale degli uomini di Orta di accogliere i frati anzidetti e di costruire il convento, nel qual rogito vi era anche un deposito di 400 scudi di cui si nominò il depositario per la costruzione del monastero. Infine, la consegna della chiesa di S. Nicolao presso la quale si doveva erigere il convento in uso dei frati cappuccini, fatta dal fu mons. Demofonte Parisano, già vicario generale, del 23 giugno 1587. Tali atti non sono stati reperiti nel fondo notarile dell'Archivio di Stato di Novara.

stione di quell'immaginario e che neppure il breve di Sisto V aveva risolto². Proprio questa ingiunzione ci stimola a vedere come fosse stato creato l'immaginario ortese, a quali fonti e a quale cultura francescana facesse riferimento, e come venisse diretto e controllato. Abbiamo varie indicazioni per la prima fase costruttiva del Monte fino alla metà circa del XVII secolo, poi le informazioni sono meno note. Tuttavia vi è da pensare che nelle tre grandi fasi costruttive del monte fino agli ultimi interventi della seconda metà del XVIII secolo, ci fosse una cultura francescana comune di riferimento, anche se, evidentemente, gli stili espressivi si differenziavano, consolidata dalla specifica let-

teratura che si era andata creando con i due volumi del p. Egidio da Milano, *Gli Spettacoli misteriosi*, composto nel 1628 e pubblicato a Milano nel 1630 a cura della fabbrica e con *Le delizie serafiche*, del p. Cappuccino novarese Giuseppe Maria Bagliotti, pubblicato nel 1686³. Entrambi questi testi fanno riferimento, oltre ai *Fioretti*, al *Liber conformitatum* di Bartolomeo da Rinonico o da Pisa della seconda metà del XIV secolo ed edito a Milano nel 1510, 1513 e nel 1590 a Bologna, letto per regolamento nei conventi cappuccini⁴, e alle *Croniche* di Marco da Lisbona composte tra 1557-1562, tradotte in italiano da O. Diola e pubblicate a Parma a partire dal 1581 con molte successive edizioni⁵. È

² Tra i molti studi di E. De Filippis sui rapporti tra il Bascapè e il Sacro Monte d'Orta si rimanda a: E. DE FILIPPIS, *Per una lettura del cantiere del monte attraverso i documenti e le immagini*, in E. DE FILIPPIS-F. MATIOLI CARCANO, *Guida al Sacro Monte di Orta*, Casale Corte Cerro 1991, pp. 65-75.

³ *Gli spettacoli misteriosi delle Serafiche Scene, che nel Sacro Monte d'Orta rappresentano l'Evangelica Perfezione, e i fatti più illustri del glorioso padre San Francesco spiegati da un servo di Dio, ad istanza de' Signori Bessio Tartana, Baldessar Gemelli, e Bartolomeo Monicelli, Fabbricieri di quel Sacro Monte, e da essi mandati alle stampe*, in Milano, per gli eredi di Pacifico Pontio e Gio. Battista Piccaglia, stampatori archiepiscopali 1630; *Le Delizie Serafiche del Sagro Monte di S. Francesco del Borgo d'Orta trascorse con penna devota dal sig. Filippo Bagliotti Nobile Patrizio Novarese, dove in diverse cappelle veggonsi rappresentati gli principali misterij della vita di detto Santo...*, in Milano, per Ambrogio Ramellati (autore è il figlio del Bagliotti, il cappuccino p. Giuseppe Maria). L'opera è datata 1686, ma nel *Lexicon Capuccinorum promptuarium historico-bibliographicum ordinis fratrum minorum capuccinorum (1515-1950)*, Roma 1951, è citata una precedente edizione del 1670, non reperita; inoltre: *Descrizione semplice e succinta delle Sagre Cappelle erette sul Monte d'Orta, nelle quali si vede vivamente rappresentata la conversione, la vita, la morte e la canonizzazione di S. Francesco d'Assisi, per comodo di quelli che desiderano visitarle per loro spirituale vantaggio*, in Novara, per Francesco Cavalli, stampatore vescovile, 1770; *Il Sacro Monte d'Orta insegnato da Didimo Patriofilo*, in Milano, appresso Giuseppe Galeazzi Regio stampatore, 1777, ora in: *Per li pellegrini et persone devote. Guida al Sacro Monte d'Orta di Didimo Patriofilo e altri saggi*, Ornavasso 1997.

⁴ Lo scritto risale alla metà del XIV secolo e fu stampato: BARTOLOMEO DA PISA, *Liber conformitatum*, Mediolani, per Gotardum Ponticum, 1510; altra edizione: *Liber aureus, inscriptus liber conformitatum vitae beati ac seraphici patris Francisci ad vitam Iesu Christi Domini nostri. Nunc denuo in lucem editus, atque infinitis propemodum mendis correctus a reuerendo, ac doctissimo p.f. Ieremia Bucchio...*, Bononiae, apud Alexandrum Benatium, 1590. Si veda ora l'edizione critica in: *Analecta franciscana seu Cronica aliaque varia documenta ad historiam fratrum minorum spectantia*, edita a patribus collegii S. Bonaventurae, t. IV, Ad claras aquas 1906; t. V, Ad claras aquas 1912. Sul *Liber conformitatum*, quale fonte delle iconografie del monte d'Orta, ha richiamato l'attenzione f. A.M. MANZINI, *Sacro Monte d'Orta*, Bolzano novarese 2006, p. 13.

⁵ *Croniche degli ordini istituiti dal P. S. Francesco. Prima parte divisa in dieci libri che contiene la sua vita, la sua morte e i suoi miracoli, composta dal R.P. Fra Marco da Lisbona...*, In Napoli 1680, pp. 39-40 (si citerà sempre da questa edizione con il nome di *Croniche*). Le *Chronicas* di Marcos de Lisboa (1510-1591) furono pubblicate in due volumi, tra il 1557 e il 1562, a Lisbona da Giovanni Blavio. La prima edizione italiana con la traduzione di Orazio Diola si ebbe a Parma per Erasmo Viotti nel 1581. L'opera ebbe varie edizioni tra XVI e XVII secolo. Le *Croniche* sono spesso citate a proposito del cappuccio di s. Francesco.

chiaro che queste fonti, a loro volta, risalivano alla *Legenda Maior* di Bonaventura, agiografia ufficiale del santo voluta dall'ordine, alla *Vita* prima e seconda di Tommaso da Celano, a testi del primitivo francescanesimo particolarmente cari all'ordine cappuccino che alla originaria *fraternitas* francescana intendeva riferirsi. Il Bascapè possedeva la *Vita* di san Francesco di san Bonaventura, non sappiamo in quale edizione, l'edizione in volgare delle *Croniche* di san Francesco, e vari titoli relativi ai privilegi dei minori e degli ordini mendicanti. Sono noti, poi, dai documenti, gli interventi diretti del vescovo, ad esempio nella cappella XI del Martelli, di cui progettò, probabilmente, l'intero apparato decorativo o, comunque, lo sottopose al vaglio del committente. Inoltre ideò la cappella da lui patronata, la III della *Rinuncia*, e intervenne nel dirigere la scelta degli artisti⁶. Nelle *Regole circa il governo del Sacro Monte di Santo Francesco d'Horta*, date dal vescovo Antonio Torrielli in occasione della visita pastorale del 19 giugno 1648, si ribadisce l'approvazione del disegno, delle pitture, delle iscrizioni, la necessità di pittori e scultori buoni ed eccellenti, riconosciuti tali dal vescovo⁷. Sono note le *Istruzioni per le pitture della cappella IX o della vestizione di S. Chiara*⁸, che fanno pensare che uguali ne esistesse-

ro per la cappella VIII dell'*Apparizione di Francesco sul carro di fuoco* e, probabilmente, per altre.

Per quanto riguarda le fonti e la cultura francescana di riferimento nei primi decenni vi sono delle indicazioni costanti. Amico Canobio nel suo testamento del 1591 si riferiva alle *Croniche* francescane da lui stesso possedute e personalmente sottolineate⁹; così il Bascapè nei suoi epistolari. Gli atti di visita del vescovo Giovanni Pietro Volpi dell'8 luglio 1629 sempre registrano se le rappresentazioni sono *ad formam cronicae, ad praescriptum cronicae*, se nulla è *contra Historiam*¹⁰. La conformità alla storia, la verosimiglianza, era un precetto ben noto della teoria figurativa post-tridentina, di Carlo Borromeo e di Gabriele Paleotti, ad esempio.

Per comprendere le scelte ortesi bisogna risalire al progetto generale del monte del padre Cleto, di cui abbiamo successive testimonianze in stampe del *Disegno del Sacro Monte di san Francesco d'Orta*, la prima delle quali, incisa dall'Ozeni, sembra risalire al 1624/1628¹¹, che forse doveva essere unita agli *Spettacoli misteriosi* del p. Egidio da Milano¹², fino alla letteratura almeno dei primi decenni del XVIII secolo. Esso comprendeva dalle trentatre alle trentasei cappelle, il primo numero riflettendo direttamente gli anni della vita di Cristo e in

⁶ E. DE FILIPPIS, *Il vescovo Bascapè e il Sacro Monte di Orta*, in *Sacri Monti. Devozione, arte e cultura della Controriforma*, a cura di L. Vaccaro e F. Riccardi, Milano 1992, pp. 385-396.

⁷ L. A. COTTA, *Il Sacro Monte di San Francesco d'Orta ed altri documenti della prima metà del 600*, a cura di A. Zanetta, Borgomanero 1982, pp. 51-54.

⁸ *Ibidem*, pp. 61-68.

⁹ Archivio di Stato di Novara (da ora in avanti ASN), Archivio Notarile, notaio Cattaneo Giovanni Battista, m. 2726; P. G. LONGO, *Per una lettura storico-religiosa dei sacri monti novaresi*, in "Novarien.", 21 (1991), p. 267.

¹⁰ L.-A. COTTA, *Il Sacro Monte...* cit. pp. 43-50.

¹¹ E. PELLEGRINO, *Le stampe del Lago d'Orta*, Trezzano sul Naviglio 1973, pp. 50-52.

¹² *Libri di fabbrica del Sacro Monte di San Francesco d'Orta 1606-1694*, a cura di P. G. Longo e F. Mattioli Carcano, Ornavasso 2003, p. 365: «A di 31 detto [gennaio 1630] lire cento venti fatto pagare a Milano dal sign. Gio. Pietro Arbona a quello stampatore che ha stampato le numero 200 coppie del libro fatto dal Reverendo Padre Egidio da Milano cappuccino per il Monte: apare per ordine del Monicello fabricero. Lire 120».

questo confermando l'assunto di fondo di *Francesco alter Christus*, caro al mondo cappuccino, ma anche al vescovo Bascapè e al Canobio, che molto era legato a quell'ordine, e tema che ha già il suo sigillo nella prima cappella della *Natività*. Poi ci si restringe alle sole venti che si finiranno di costruire nella seconda metà del '700.

La tela di p. Lorenzo da Pavia del 1628¹³, in un momento di revisione e di rilancio del progetto, manca di una legenda o didascalia per cui non sappiamo i contenuti delle cappelle, anche se probabilmente da associarsi con il *Dissegno* dell'Ozeni o il *Dissegno* attribuito al Manino tra 1623 e 1631¹⁴.

Da un confronto degli elenchi delle cappelle fatte e da farsi a nostra disposizione¹⁵ risulta che la selezione voluta o di corso storico naturale avvenne sulle virtù, nel contesto della tipica agiografia post-tridentina che teneva conto del *de vita, moribus, virtutibus, morte, miraculis* del santo, mentre mancano alcuni episodi caratteristici, ad esempio il lupo di Gubbio, la città di Arezzo liberata dai demoni, il presepio di Greccio.

Le virtù programmate, ma assenti, sono la semplicità, la carità (anche se, seguendo la *Legenda* di Bonaventura, fervore della cari-

tà e desiderio del martirio si manifestano nell'incontro con il Sultano, per cui si veda la cappella XIV, la quale, peraltro, verrebbe anche a coincidere con il tema della predicazione secondo la titolazione della stessa cappella nella guida del 1770), l'ubbidienza, la purità, la povertà, l'orazione (se non la si può, in qualche modo, far rientrare con la Porziuncola o cappella XI). Mancano gli episodi relativi alla fondazione del terz'ordine dei penitenti, di cui, peraltro, si erano fatte le fondamenta, al primo capitolo generale o delle stuoie, alla prima istituzione degli studi, alla conferma delle stimmate (in un certo senso riassorbita in un affresco dei Nuvolone nella attuale XVII), ai miracoli in vita (richiamati in un affresco del Busca nell'attuale XX), all'apparizione gloriosa dopo morte e ai funerali del santo. Così manca l'illustrazione particolareggiata degli episodi miracolosi sia in vita, sia in morte, riassunti nella cappella XIX con la varia umanità sofferente raccolta presso il sepolcro del santo che viene guarita, e in alcuni affreschi di contenuto compendiaro del Busca nella cappella XX.

Una prima riflessione può suggerire che non si seguì l'andamento generale della *legenda maior* di Bonaventura, anche se ri-

¹³ «A dì 27 detto [luglio 1628] lire nove soldi quindici per diverse spese fatte nel telaro dove si deve dipingere tutto il Monte con le cappelle il quale è di brazza tre per tutti li versi et lo dipinge il padre Fra Lorenzo da... Capucino et questa spesa è senza di colori, come per il boletino del Monicello fabricero. Lire 9, 15» (ibidem: p. 355) e «A dì 11 agosto 1628 lire trentasei soldi sei pagate a mes. Bartolomeo Monicello d'Orta per alcuni colori a fare depergere in un quadro grande tuto il Monte con le Cappelle di Santo Nicolao d'Orta, il quale lo dove fare il p. Lorenzo da Pavia Capucino, che costano lire undici e lire venticinque soldi 6 per la coppia di un libro di follie (sic) numero... fatto dal molto Reverendo p. Fra Egidio da Milano Capucino per dechiarazione delle capelle del Monte, qualli denari li aveva spesi mess. Giulio fiollo del detto Monicello: apare per sua receuta: Lire 36, 6» (ibidem).

¹⁴ E. PELLEGRINO, *Le stampe...* cit. pp. 52-65, che lo data dal 1623 al 1631.

¹⁵ Inventario 1618, stampa dell'Ozeni tra 1624-1628, stampa attribuita a Bartolomeo Manino tra 1623 e 1631, visita pastorale del vescovo Volpi-1629, inventario del Banchetti del 1651, *Gli Spettacoli misteriosi* del 1628-1630, *Descrizione* del Manino del 1628, *Le Delizie serafiche* del Bagliotti (1686) la cui titolazione delle trentatre cappelle fatte e da farsi coincide con quella di due guide manoscritte derivanti dal Bagliotti, collocabili tra il 1696-1698 e 1720 post, le *Note* di L. A. Cotta (post 1694), la *Misura della Riviera d'Orta* (1722) di Marco Antonio Dal Re, guida del 1770 e Didimo Patriofilo del 1777 (queste due ormai relative alle sole venti cappelle compiute).

chiamata per gli aspetti più propriamente storici e di fatti, ma non per le virtù sulle quali si dilunga con il corredo di episodi a loro illustrazione.

Difficilmente, quindi, può esserci stato un riferimento all'opera di fra Pietro Ridolfi da Tossignano, che riprende la *Legenda maior* di Bonaventura, con incisioni ad ogni capitolo che illustrano i vari aspetti virtuosi¹⁶. Le scelte ortesi anche attraverso la produzione letteraria si distinguono, ad una generale riflessione, per questi elementi: Francesco *alter Christus*, assoluto imitatore di Cristo in quanto modello di perfezione evangelica che i cappuccini, a loro volta, intendono imitare; Francesco quale essere serafico sospeso tra terra e cielo; Francesco estatico, contemplativo; Francesco e il suo ordine visti in senso escatologico ed apocalittico, quali rifondatori con Domenico e i domenicani della Chiesa e interpreti della salvezza dell'umanità, secondo una visione e una celebrazione del tutto post-tridentina degli ordini religiosi, che andavano alla ricerca della propria autorappresentazione, esaltazione, memoria storica ai fini del loro rilancio istituzionale.

Il rimando apocalittico non ha richiami escatologici e teologici ma, pur fondandosi su riflessioni delle fonti primitive, soprattutto quelle più ispirate al gioachimismo degli spirituali e allo stesso Bonaventura, che vede in Francesco l'angelo che sale portando il segno del Dio vivente, si vuole, piuttosto, celebrare il protagonista di un'importante vicenda religiosa di cooperazione alla salvezza dell'umanità nei termini tridentini della *salus animarum*.

Altri elementi di confronto sono i cicli pit-

torici nei chiostri dei conventi e le stampe ad illustrazione delle opere¹⁷. In generale risulta un duplice orientamento: da un lato, i fatti e gli episodi della vita; dall'altro, le virtù e i comportamenti del santo. Le incisioni della vita di san Francesco di Francesco Villamena, pubblicate a Roma nel 1594, con altra edizione del 1608, e del 1649 si rifarebbero, secondo Cristofani¹⁸, alle scenette della vita del santo a monocromo dipinte da Dono Doni a partire dal 1564 nel chiostro di Sisto V nel sacro convento di Assisi. Tali incisioni illustravano episodi della vita e della leggenda del Santo rifacendosi ai *Fioretti* e alla *Legenda maior*.

Le incisioni, invece, di Philip Galle ebbero una prima edizione ad Anversa nel 1582 e una seconda del 1587. Esse hanno carattere morale e didascalico. La raffigurazione della vita è ideata non come sequenza di episodi vissuti, ma per *exempla*. Ogni tavola richiama una virtù morale di Francesco: la povertà, la castità, l'umiltà, etc. esemplificata attraverso le scene: una principale a piena pagina e altre secondarie più piccole sullo sfondo, tratte da fonti francescane, soprattutto dal *Liber conformitatum* e dalla *Legenda Maior* di Bonaventura, esplicitamente citate.

Interessante l'incisione sul frontespizio a partire dalla seconda edizione: al centro san Francesco con il viso al cielo, la croce in mano e le mani incrociate al petto, mentre col piede destro sembra allontanare da sé un globo e sullo sfondo un paesaggio con uccelli, pecore e lupi e due angeli musicanti con la scritta: «D. Seraphici Francisci totius evangelicae perfectionis exemplaris admiranda istoria»; sotto: «Vidi alterum an-

¹⁶ P. RIDOLFI DA TOSSIGNANO, *Historiarum Seraphicae Religionis libri tres...*, a f. *Petro Rodulpho Tussignanensi Conc. Fran.*, Venetiis, apud Franciscum de Franciscis senensem, 1586, con numerose incisioni ai diversi capitoli e ritratti di frati francescani, cardinali e beati.

¹⁷ *L'immagine di San Francesco nella Controforma*, Roma 1983; L. REAU, *Iconographie de l'art chrétien*, t. III, 1, Parigi 1957, pp. 530-531.

¹⁸ A. CRISTOFANI, *Delle storie d'Assisi*, Assisi 1866.

gelum ascendentem ab ortu solis, habentum signum Dei vivi» (Ap. 7), che, come detto sopra, sono due temi particolarmente evidenti nella ricostruzione dell'immaginario ortese. Intorno all'ovale centrale corre la scritta: «Dominamini piscibus maris, et volatibus coeli et universis animantibus quae moventur super terram» (cap. 1 della Genesi) che, come abbiamo visto, pare assente dal monte di Orta. Ai quattro lati stanno figure allegoriche delle virtù con scritte desunte dal Vecchio e Nuovo testamento e da san Bonaventura. Si tratta della *paupertas*, della *temperantia*, dell'*obedientia* e della *humilitas*.

L'incisione è indubbiamente importante dandoci un'immagine di Francesco e una sequela di virtù, prevista anche negli elenchi di Orta e di cui fu solo realizzata l'umiltà nella cappella Besozza o XIII. L'incisione è altrettanto importante perché privilegia, seguendo soprattutto la *Legenda maior* di Bonaventura, le virtù morali di Francesco, come già facevano le figure ad illustrazione della *Legenda maior*, ripresa nell'opera citata di Pietro Ridolfi da Tossignano nel 1586. Ma il Galle nel 1587 fece anche l'incisione della *Permira funeris S. Francisci Constitutio* con una didascalia che ricorda il fatto legendario dell'introduzione di papa Nicolo V, nel 1449, a visitare il sepolcro del santo sotto la basilica minore, citando come fonte Pietro Ridolfi da Tossignano. L'incisione non sembra essere stata utilizzata per la cappella XVIII di Orta, anche se si potrebbe intravedere qualche lontano richiamo¹⁹. Le opere del Galle ebbero larga fortuna, comparando in edizioni di Cesare Capranica e Antonio De Polis (fine XVI secolo) e di Carlo Losi nel 1773.

Un'ulteriore serie di incisioni sono le nove

di Giacomo Franco (1550-1620), allievo di Agostino Carracci, presenti nella *Vita del serafico san Francesco di San Bonaventura* tradotta in volgare (Venezia, eredi di Simon Galignani 1593, ed ancora 1598, 1609). Ogni stampa comprende, distinte da lettere, una scena più in evidenza ed altre scenette di contorno con didascalia a parte dei vari episodi, tratte dalla *Legenda maior* e dal *Liber conformitatum* direttamente citati. Le prime sei sono uguali, con diverse varianti, alle incisioni del Galle. Anche tali figurazioni non possono essere state ispiratrici del fenomeno cusiano, perché troppo correlate alla *Legenda* di Bonaventura, che non è fonte diretta del ciclo di Orta, anche se le incisioni del Franco rivelano un rimando cappuccino per l'abito con cappuccio a punta dei frati. Così ad Orta manca il tema di Francesco consolato dal suono degli angeli, che è invece nel Galle del 1587 e nel Pietro Ridolfi del 1586, e già prima in Wolf Traut del 1512, in questo seguendo ancora quanto scritto da Bonaventura. Il soggetto, come noto, ebbe una larga diffusione nella pittura e nelle figurazioni della controriforma e del barocco, ed è pure ricordato nelle *Croniche* a p. 281, e nel *Liber conformitatum*, t. V, p. 11.

In altri termini, pur dimostrando queste incisioni il rifarsi a Bonaventura e a Bartolomeo da Pisa, non possono, però, essere intese come fonti dirette dell'immaginario religioso e delle scelte operate a Orta sull'agiografia francescana, perché le incisioni privilegiano o le virtù o i fatti o il commento alla *Legenda maior*. Evidentemente ad Orta ci sono dei richiami a questa diffusa cultura francescana, ma si verifica più la selezione sui fatti che sulle virtù oppure



Dionigi Bussola, cappella della *Morte di san Francesco* (c. XVII), ante 1686, terracotta policroma, Sacro Monte di Orta, particolare del gruppo plastico

¹⁹ Nell'opera del Ridolfi (cfr. nota 16 in questo saggio) è riportata la *Epistula de vera visione corporis B. Francisci ad reverendissimum atque ornatissimum D. D. Andriensium Episcopum Franciscus de Bautio Dux Andriae Com. P. F.*, pp. 247v- 248v, la quale era già stata pubblicata dalle *Croniche* anche nella loro traduzione italiana di Orazio Diola. Il soggetto, come noto, fu molto diffuso nel Seicento specie nell'arte spagnola e francese.

si riducono tali virtù ai fatti stessi come l'Umiliazione nella cappella *Besozza*, il fervore di carità e il desiderio del martirio nella tarda cappella del *Sultano* del XVIII secolo o, infine, le virtù sono supplementari alla decorazione dei fatti, come commento didascalico morale agli eventi narrati e come insegnamento che il riguardante deve applicare alla propria vita. In questo senso molte cappelle offrono importanti spunti di riflessione, ma probabilmente l'analisi dovrà essere più di iconologia che di iconografia, anche se evidentemente le figurazioni allegoriche sono di rilevante impianto semantico.

Anche il confronto con alcuni cicli francescani viene a confermare quanto si è detto per le stampe.

Si veda l'importante ciclo del convento di S. Salvatore ad Ognissanti di Firenze, forse tra 1600-1624, con alcune lunette di mano di Jacopo Ligozzi, probabilmente derivate dalle *Croniche* di Marco da Lisbona²⁰. Molte lunette, come avviene in quelle di Senigallia²¹, di Mogliano Marche²², di Corridonia (perdute), dipinte da Petrus Renulphus, e come le cappelle del Sacro Monte rappresentano più episodi²³. Il carro con san Francesco del Tiberino a Orta sembra richiamare la lunetta di Ognissanti di Jacopo Ligozzi. Sempre nello stesso chiostro la

morte di san Francesco di Nicodemo Ferrucci ha qualche lontana eco nella scena scolpita dal Bussola nella cappella XVII, forse per il comune rifarsi alle *Croniche*. Così nel primo chiostro di Ognissanti il portale di accesso al convento ha ai lati le figure di san Domenico e di san Francesco, di Nicodemo Ferrucci, ora staccate, come nella prima cappella di Orta, con vicina l'immagine di Gioachino da Fiore, secondo la tipica lettura della profezia gioachimistica coltivata specie dagli spirituali e nella cultura della controriforma²⁴, quando l'idea di rinnovamento spirituale attraverso la figura di san Francesco, quale novello Cristo, e di san Domenico, era tra i principali argomenti dell'autoaffermazione della Chiesa nella lotta contro i protestanti, tanto che a Orta spesso si ripete questo tema, ma non si descrive l'abbraccio e l'incontro di san Francesco con san Domenico e sant'Angelo Carmelitano in S. Giovanni in Laterano, la cui fonte è nell'agiografia dell'ultimo personaggio citato, né l'abbraccio tra san Francesco e san Domenico già in Benozzo Gozzoli, ad esempio, della chiesa di San Francesco a Montefalco. Esso conclude il cap. XLVI della prima parte, libro I, delle *Croniche*, dove è illustrata la visione di san Domenico che vede Cristo vibrare tre frecce contro il mondo peccatore, alla

cui ira resiste la Vergine Maria, indicando al Figlio, in san Domenico e in san Francesco, i due predicatori che lui potrà inviare nel mondo per la sua salvezza, immagine che è anche nel chiostro di S. Francesco di Trecate, dei minori osservanti²⁵.

Questa visione immediatamente precedente all'abbraccio tra i due è anche la più diffusa a Orta, nella cappella prima con i due santi ancora giovani e in abiti cavallereschi, e nella XX con l'abito specifico di ciascun ordine.

Nei cicli di Petrus Renulphus, databili tra il 1597-1598 e oltre, risultano soprattutto rappresentati la vita e miracoli del santo più allineandosi con Assisi e Firenze. Vi sono varie affinità con il ciclo di Ognissanti e qualche richiamo alle incisioni della Vita di s. Francesco del Villamena del 1594. A Mogliano il Renulphus operò dopo Senigallia e molti sono i richiami con quel ciclo nelle successive "storie" dipinte dal pittore.

Si è vista l'importanza dell'incisione di Philip Galle con la figura di Francesco e le quattro virtù. La cappelletta di Orta, sulla destra dopo la porta d'ingresso, con statua del Bussola e affreschi del Nuvolone con san Giovanni evangelista, autore dell'Apocalisse, e san Zaccaria, fortemente rimaneggiati nel tempo con l'aggiunta nel 1862 di Davide e san Paolo²⁶, e con il rinnovamento dell'architettura nel primo Ottocento, è un poco un biglietto da visita del monte, in quanto sottolinea la scelta delle prospettive sulla figura del santo. La statua di Francesco coi piedi su roccia o tuffi (le penitenze, le macerazioni della carne, l'austerità della vita espresse nei seccumi delle pietre) e vicino un globo che il santo pare rigetta-

re da sé a segno della sua fuga da ogni temporalità, dal mondo e del disprezzo delle cose materiali, con in mano la croce, cambia solo nell'atteggiamento delle mani, aperte nel Bussola, non incrociate al petto come nel Galle. L'insieme originario della cappelletta ortese, poi, con le sue scritte proponeva Francesco perfetto seguace del vangelo e dichiarava la necessità di imitare tale modello.

Inoltre in entrambe le figurazioni (Galle e dipinti della cappelletta) il richiamo all'angelo che sale dall'oriente con il segno del Dio vivo sottolinea l'altro aspetto tipico della scelta francescana del monte di Orta, derivata dalle fonti a cui abbiamo fatto riferimento e dal *Liber conformitatum*, esplicitamente richiamato dal Bagliotti nella sua descrizione di questo piccolo edificio, cioè la visione escatologica e apocalittica del gioachimismo francescano, qui non tanto nei sensi teologici, ma retorici e omiletici della perfezione spirituale e del rinnovamento religioso promosso dal santo e dal nuovo ordine, specie cappuccino, motivi tipici dell'età della Controriforma. Sono, questi, elementi particolarmente presenti nella descrizione dell'edificio fatta dal Bagliotti, già testimoniata nel 1628-1630, ma priva di figure. L'immagine del profeta Zaccaria richiama le stimmate di Francesco, «contrassegni d'amore» e «divise gloriose dell'Amato», scrive il Bagliotti, altro tema ortese quale immagine e simbolo dell'ardore serafico del santo, della sua *caritas* come amor di Dio e del prossimo.

Quanto poi, in definitiva, alle fonti e alla cultura francescana sul monte, possiamo riflettere, a motivo di esempio, su una testi-

²⁰ A. M. AMONACI, *Per una ricostruzione della storia del primo chiostro del convento di San Salvatore di Ognissanti di Firenze*, in *Archivum Franciscanum Historicum*, 82 (1989), pp. 42-104; *Il Chiostro di Ognissanti a Firenze. Restauro e restituzione degli affreschi del ciclo francescano*, a cura dell'Ufficio Restauri della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Firenze e Pistoia, Firenze 1990.

²¹ *Convento di Santa Maria delle Grazie. Gli affreschi dei chiostri*. Ricerca a cura della classe II A della Scuola Media Fagnani di Senigallia, Anno scolastico 1994-95, Ostra Vetere 1996.

²² *Il Chiostro di Santa Colomba*, La Scuola Media "Giovanni XXIII" - Mogliano, Mogliano Marche, s.d.

²³ Ad Orta nei confronti di Firenze non abbiamo il capitolo delle stuoie, la fondazione del III ordine, la scacciata dei diavoli di Arezzo, Francesco che resuscita un fanciullo morto (che compare però in un affresco del Busca alla XX cappella), Francesco e l'indemoniata, il santo che ridona la vista a una fanciulla cieca, che resuscita un fanciullo annegato, che converte l'acqua in vino, si incontra con s. Domenico e sant'Angelo carmelitano, che risana il gregge, dona il saio al conte Alberto Barbolani di Mont'Agosto: episodi in gran parte presenti anche nelle *Croniche*.

²⁴ Oltre alle *Croniche*, al *Liber conformitatum* e al Ridolfi si veda anche L. WADDING, *Annales minorum*, I, Romae 1731-1741, pp. 14-17.

²⁵ G. GARZOLI, *Trecate. Storia delle chiese*, Novara 1990, p. 128.

²⁶ Forse sotto la figura di san Paolo, di cui rimane solo la faccia e il disegno della spada, dovrebbe esserci questo passo della lettera ai Romani, 8: «Nam quos praescivit et praedestinavit conformes fieri imaginis Filii eius ut sit primogenitus in multis fratribus». Anche dalla parte opposta, dove ci dovrebbe essere la figura di Davide, vi era una scritta, di cui oggi si intravedono solo poche lettere.

monianza: la cappella X o delle *Tentazioni*. Nelle cappelle della prima età, dai Monti, ai Prestinari, ai Fiammenghini, a Morazzone, prevale la conformità alla vita del santo, dal *Liber conformitatum* alle *Croniche*, e il clima di particolare interiorità, che può rimandare agli *Spettacoli serafici* del cappuccino fra Egidio di Milano. Nelle cappelle di metà Seicento e oltre le opere del Bussola, gli affreschi dei Nuvolone, del Busca etc. e più oltre del Legnanino c'introducono già nella sensibilità barocca e quasi caratterizzano una istoriazione del santo, che si riflette bene nella cultura francescana del Bagliotti e delle due piccole guide manoscritte successive, di recente pubblicate²⁷. La cappella decima non illustra un episodio con i suoi contesti storici-cronologici, ma una scelta delle varie tentazioni del santo che si possono ritrovare negli indici del *Liber conformitatum* o delle *Croniche*. Dominante è la tentazione contro la castità e l'affermazione della purezza del santo, che in alcuni elenchi avevano più riferimenti di fatti edificativi: castità, purezza, tentazioni. L'episodio centrale della statuaria, attribuita da Cristina Terzaghi ad Antonio Pino²⁸, rappresenta il seguito immediato della tentazione subita da Francesco in una cella presso la Porziuncola, dopo che aveva ricevuto il privilegio dell'indulgenza e dopo che era stato approvato dal pontefice, quando un demonio sotto forma d'angelo gli apparve per indurlo ad una vita più rilassata. Francesco sfuggì al demonio gettandosi nudo in un rovo di spine che si misero a fiorire in rose bianche e rosse. Apparve

una schiera angelica che invitò il santo a portarsi alla Porziuncola. Francesco si trovò miracolosamente rivestito e accompagnato dagli angeli; su loro consiglio, portò alla chiesa dodici rose bianche e dodici vermiglie. In seguito il frate avrebbe ottenuto dal pontefice l'assegnazione del giorno del famoso Perdono. Il paesaggio naturale ha molti animali anche selvatici, tra cui un leone e piante da frutto. Le fonti di questo episodio sono il privilegio di Corrado vescovo d'Assisi sull'indulgenza della Porziuncola, datato 1315 e pubblicato dai Bollandisti, Acta SS. Octobris, II, pp. 881-884. e la *Narratio Michaelis Bernardi* (Michele Barducci da Spello), del 1310-1335, apparsa incompleta nel 1509.

L'apparizione dell'angelo a Francesco nudo tra i rovi è in un affresco attribuito a Parri di Spinello Aretino, nella chiesa conventuale di San Francesco ad Arezzo, ma ebbe ampia divulgazione nell'epoca della controriforma e nel Seicento²⁹. L'episodio nel contesto della concessione dell'indulgenza della Porziuncola è nel *Liber conformitatum* ed è riportato quasi alla lettera nelle *Croniche* note. Inoltre è nel Wadding³⁰. Va segnalata, però, una divergenza tra fonti e gruppo scultoreo del Pino. Le prime indicano in uno solo il demone che sotto forma angelica aveva tentato Francesco, come illustra lo stesso Morazzone nella cappella XI: nella X cappella, invece, sono presentati vari demoni messi in fuga dagli angeli, i primi molto anneriti, i secondi risplendenti di colori, quasi a diffondere, se non ridipinti, la grande luce che le fonti dicono

fosse apparsa nella notte mentre Francesco era tra le spine. Così le stesse fonti ricordano che Francesco si trovò miracolosamente rivestito, mentre il Pino inscena un angelo che, alzate le braccia con il saio tra le mani, sta per coprire il corpo nudo del santo, tutto avvizzito dai rigori invernali.

Il Bagliotti e le guide successive riflettono e descrivono la scena come compare nella cappella. Il cappuccino novarese, dapprima parla di un solo demone, poi lo descrive quando si allontana con l'arrivo degli angeli rispettando la scultura e l'immagine del Pino; ancora racconta che gli angeli lo rivestirono così velocemente che sembrava ciò fosse avvenuto miracolosamente, rispettando da un lato la scena scolpita e nel contempo non dimenticando le fonti indicate. Il manoscritto della *Spiegazione* risulta molto generico, parlando, comunque, di demoni al plurale. Interessante quanto si legge nella *Istruzione*, che deriva come la precedente dal Bagliotti. Essa dapprima ricorda l'episodio della tentazione del demonio/angelo secondo le fonti, poi aggiunge che l'angelo sconfitto cercò di rinnovare la tentazione, per cui «gli infuse nel sangue un incentivo di carne apparentogli con una turba di Demonii in terribili forme per spaventarlo, ma il Santo si portò ad un tratto in un luogo pieno di pongentissime spine».

Il Morazzone nella cappella XI darà dell'episodio una soluzione più interiore ed essenziale. Nella cappella decima l'invenzione è più teatrale e scenografica con uno dei pochi rapporti diretti tra sculture e affreschi nell'arte del Seicento ortese: un angelo, infatti, indica a Francesco la parete dipinta che gli sta a lato con la Chiesa della Porziuncola, gli spiriti celesti lungo il cammino e le rose fiorite in quel tempo invernale. La scena scolpita continua, quindi, anche narrativamente nella parete dipinta. In realtà la variante al dettato della fonte vuole corrispondere al senso generale delle fi-

gurazioni della cappella quale messinscena di una sacra rappresentazione della lotta tra bene e male, tra angeli e demoni, tra santità e perdizione, una sorta di combattimento spirituale dell'anima cattolica che deve realizzare la sua metanoia per raggiungere la salvezza.

È qui evidente la lotta della virtù contro il vizio, della castità contro la lussuria soprattutto, richiamata anche nelle figure allegoriche della virtù e della tentazione, per cui non è più necessario il rispetto della verosimiglianza storica dell'arte figurativa della riforma tridentina, ma piuttosto s'impagina una grande rappresentazione barocca con qualche accentuazione retorica.

Così il Bagliotti per la stessa cappella, da lui titolata della castità propugnata, sviluppa un'ampia analisi sulla lotta di Francesco contro i demoni, sulle varie astuzie che usano i demoni per tentare, sul grande valore da difendere della castità e sul modello di santità proposto da Francesco, cioè scrive un piccolo trattato sulle tentazioni e sull'esemplarità del santo nella loro vittoria. Nelle due guide citate e in Bagliotti forse più che il rispetto della fonte c'è il richiamo ad essa con un'amplificazione di carattere morale.

Altro esempio è quello della *Rivelazione del Sepolcro* (cappella XVIII), di cui esistono numerose figurazioni, tra cui il dipinto di Bernardino Santini (1593-1652) nella cappella di S. Francesco nella pieve di San Giuliano a Castiglion Fiorentino, nel ciclo di affreschi del chiostro di Sarzana della fine del XVII secolo, di cui pochi i superstiti, firmato da Stefano Lemmi, ma anche in molte tele di grandi autori e nella già citata incisione del Galle.

È noto come la leggenda della rivelazione del corpo del santo a papa Niccolò V sia stata redatta intorno alla metà del XV secolo: essa venne pubblicata nelle *Croniche* nella traduzione italiana di Orazio nel 1581. Compare latina nell'opera già citata

²⁷ *Antiche guide del Sacro Monte d'Orta: tra XVII e XVIII secolo*, Novara 2008.

²⁸ C. TERZAGHI, *L'intaglio in Lombardia nella seconda metà del XVII secolo: il caso della Bottega Pino*, in "Arte lombarda", 112, 1995/1, pp. 12-24; ma sull'allestimento interno della cappella si veda anche M. DELL'OMO, *Antonio Pino da Bellagio al Sacro Monte di Orta*, in questa stessa rivista, alle pp. 101-107.

²⁹ L. REAU, *Iconographie de l'art chrétien*, t. III, 1, Parigi 1957, pp. 530-531.

³⁰ Il Wadding scrive: «Sic tentatore fugato affuerit circa eum lumen immensum. Affuit et ingens Angelorum coetus ei dicens... Qui surgens veste nova et candida se miracolose indutum sensit...a» (*Annales minorum* cit. II, pp. 63-64).

di Ridolfi³¹. È pure ripresa dal Wadding in tutto simile al Ridolfi³² e viene ampiamente discussa in *Acta Sanctorum*³³. Un riasunto della lettera è anche nella *Franceschina* della seconda metà del secolo XV. Va notato, però, un fatto. Il Wadding, *La Franceschina*³⁴ e il Ridolfi riportano che, all'altro lato di san Francesco in piedi, stava una figura alzata che portava l'abito di san Domenico, che aveva le mani giunte simile ad uno che prega, mentre guardava fissamente i piedi del santo.

Entrambi avevano gli occhi così lucidi da sembrare vivi. *La Franceschina*, inoltre, aggiunge che tutti coloro che erano nel luogo del sepolcro di Francesco, guardando bene l'altra persona al suo lato, pensavano che si trattasse del corpo di san Domenico, affermando ciò lo stesso pontefice. Ora nella traduzione delle *Croniche* del

Diola la lettera in italiano non ricorda la presenza di questa figura "domenicana" accanto a san Francesco, come non lo è ad Orta. Ancora una volta, del resto secondo il dettato del testamento del Canobio, si ha la conferma di questa importante fonte.

Nella cappella di Orta, oltre alla statua del Santo, vi è quella del pontefice, del vescovo francese, del card. Eustorgio (Austergius in Ridolfi) arcivescovo di Benevento e del segretario del papa Pietro de Nocetti. Una di esse reca in mano una spada. Questi sono i personaggi citati nella lettera latina riportata dal Ridolfi e nella traduzione italiana del Diola. *La Franceschina*, invece, che sintetizza la lettera, indica il segretario, il vescovo francese, il guardiano con tre frati. Sempre *La Franceschina* riporta il racconto favoloso della visita di Sisto IV³⁵.

Antonio Pino da Bellagio al Sacro Monte di Orta

Marina Dell'Omo

«Otto statue [d'Antonio Pino da Bellagio Comasco] supposte in Eremo copioso di animali sono immagine della superata tentatione, che dal demonio patì Francesco tra le spine [...]»¹. Così si esprime Lazzaro Agostino Cotta relativamente alla cappella X nelle sue note manoscritte sul Sacro Monte, compilate dopo il 1694, anno di realizzazione della cappella XV, già citata con i suoi apparati e i riferimenti cronologici. La notizia dell'intervento del Pino, intagliatore di Bellagio², in tale cappella del Santuario ortese, ignota a Melzi d'Eril³, non era sfuggita a Cristina Terzaghi che, nel suo esauriente studio sull'artista, ne sosteneva l'attendibilità sulla base di «precise rispondenze stilistiche»⁴. Recentemente la segnalazione era raccolta anche da Fiorella Mattioli Carcano che ne caldeggiava la veridicità in base all'autorevolezza della fonte⁵. L'argomento, che qui si vuole riprendere, merita ulteriore attenzione e alcune chiarificazioni (foto 1).

Innanzitutto occorre ribadire che confermano le parole di Lazzaro Agostino Cotta gli aspetti stilistici delle statue. Le quattro delicate figure di angeli, bambo-

leggianti nei volti, e il diavolo travestito da angelo sono da confrontarsi con le svariate serie di angeli affiancanti gli altari piramidali da lui realizzati: i capelli inanellati, la struttura anatomica possente, la veste annodata sopra le ginocchia, le ampie falcature dei panneggi sono i connotati che permettono tali convincenti raffronti (foto 2); così le figure inquietanti dei demoni (foto 3, 4 e 5) riportano, come già detto dalla Terzaghi, alla formella del pulpito della parrocchiale di Cercino⁶ e trovano sicura ispirazione nei diavoli e nelle figure mostruose che Carlo Francesco e Giuseppe Nuvolone avevano rappresentato nel soffitto della cappella. San Francesco rivela poi un trattamento diverso rispetto alle figure degli angeli: il corpo del santo, raffigurato nudo sui rovi, presenta una definizione anatomica più precisa delle costole e della muscolatura, venature emergenti, il viso attraversato da spesse rughe, sofferente e contrito, la bocca semiaperta che lascia intravedere la dentatura (foto 1). Il pensiero corre immediato alle rappresentazioni di immagini di Cristo sulla croce, a cui Pino sembra ispirarsi, mentre

³¹ P. RIDOLFI, *Historiarum...* cit. pp. 247v-248v.

³² L. WADDING, *Annales minorum* cit. II, pp. 263-267.

³³ *Acta Sanctorum*, Octobris, ... collecta, digesta commentariisque et observationibus illustrata a Constantino Suiskeno, Cornelio Byeo, Jacobo Bueo, Josepho Ghesquero e societate Jesu presbiteris theologis, Tomus II, Antuerpiae MDCCLXVIII, pp. 928-941.

³⁴ *La Franceschina*, testo volgare umbro del secolo XV scritto dal p. Giacomo Oddi di Perugia edito per la prima volta nella sua integrità dal p. Nicola Capanna of.m, II, Assisi 1929, ristampa 1981, pp. 489-491.

³⁵ «El papa chiamò uno cardinale molto suo familiare et molto devoto de santo Francesco et uno suo compare, chiamato Andrea da Norscia, che allora era capitano della guardia del papa, et de notte tempo con un cereo acceso, occultamente entrarò dove stava quillo santo corpo» (*La Franceschina* cit. II, pp. 195-96).

¹ L.A. COTTA, *Il Sacro Monte di san Francesco d'Orta*, a cura di A. Zanetta, Borgomanero 1982, p. 22.

² Del Pino non sono note le date di nascita e di morte, seppure la sua scomparsa ha un *antequem* al 1692 e un *postquem* al 1690: C. TERZAGHI, *L'intaglio in Lombardia nella seconda metà del XVII secolo: il caso della bottega Pino*, in "Arte Lombarda", 112, 1995/1, pp. 19-20 nota 2.

³ G. MELZI D'ERIL, *Sacro Monte d'Orta*, in *Isola di San Giulio e Sacro Monte d'Orta*, a cura di G.A. Dell'Acqua, Torino 1977, pp. 103-227.

⁴ C. TERZAGHI, *L'intaglio...* cit. pp. 12, 20 nota 13.

⁵ F. MATTIOLI CARCANO, *L'opera di Dionigi Bussola al Sacro Monte di san Francesco d'Orta*, in *Un artista del Seicento tra Piemonte e Lombardia. L'opera dello scultore Dionigi Bussola nei Sacri Monti*, atti del convegno (Domodossola, 5 giugno 2004), Gravellona Toce 2006, pp. 52-53.

⁶ C. TERZAGHI, *L'intaglio...* cit.



1

1. Antonio Pino, *Le Tentazioni di san Francesco* (c. X), 1654 circa, terracotta policroma, Sacro Monte di Orta, particolare

già si rivela il suo sapiente intaglio nella statuaria, che si sarebbe poi ulteriormente evoluto proprio nella rappresentazione di singole sculture. Tutte le statue sono realizzate in terracotta, un *unicum*, per quello che ne sappiamo, nella produzione del Pino. Non sappiamo chi fosse l'artefice della loro dipintura, taciuto anche da Lazzaro Agostino Cotta, e sicuramente distinto dallo scultore come solitamente avveniva in questi casi. Oggi esse si presentano ridipinte e, in conseguenza di ciò, non è al momento valutabile la situazione della cromia originaria.

La presenza dello scultore al Sacro Monte

ortese, in una data non distante dal 1654, anno di completamento degli affreschi nello stesso sacello da parte dei Nuvolone⁷, non rimaneva isolata nel territorio del Cusio. Infatti tale intervento aveva avuto un immediato precedente in zona nel suo documentato lavoro per l'altare maggiore della chiesa della Bocciola di Vacciago, il cui contratto si datava al luglio del 1653 con il termine fissato per la consegna all'ottobre dello stesso anno e con la collaborazione per la doratura di Paolo Giussano di Angera⁸. A seguire nel gennaio 1654 Pino aveva ricevuto la commissione per realizzare il *Cristo Crocifisso* sull'architrave della parroc-

⁷ FM. FERRO, *I Nuvolone*, Soncino 2003, pp. 228-229.

⁸ C. CARENA, *La Madonna della Bocciola*, in C. CARENA - E. BELLINI, *La Madonna della Bocciola e i culti mariani del Lago d'Orta*, Bolzano Novarese 1993, pp. 19, 57 nota 7; M. DELL'OMO, *La scultura lignea tra Cusio e Verbano. Stato degli studi e prospettive*, in *La scultura lignea tra Sei e Settecento nelle valli alpine e prealpine tra Piemonte e Lombardia*, Atti del Convegno di Studi (Miasino 18-19 aprile 2008), a cura di M. Dell'omo e F. Mattioli Carcano, Bolzano Novarese 2008, p. 24.



2

2. Antonio Pino, *Le Tentazioni di san Francesco* (c. X), 1654 circa, terracotta policroma, Sacro Monte di Orta, particolare

chiale di Miasino, con la rinnovata partecipazione dello stesso Giussano⁹. La scultura con *Cristo in croce* ancora campeggia nella chiesa miasinese, seppure in cattivo stato di conservazione; diversamente l'ancona di Vacciago, destinata a racchiudere al suo interno il dipinto di Giacomo di Cardona¹⁰ con *Madonna con Bambino*, attualmente

non esiste più, già sostituita nel 1771 dall'altare in marmo che ora è collocato al centro del presbitero della parrocchiale di Sant'Antonio¹¹. La sua struttura sarà comunque da immaginare non troppo lontana da quella realizzata dieci anni dopo per la chiesa di San Rocco di Bugnate, non più esistente e a noi nota grazie ad un'immagi-

⁹ Devo questa notizia alla cortesia della signora Giulia Tassera che ringrazio. Il lavoro di Miasino, in base ai ritrovamenti documentari, doveva essere terminato nel maggio del 1654. L'architrave sarebbe stata ulteriormente abbellita nel 1670 (notizia reperita sempre da Giulia Tassera) e in quella occasione potrebbero essere state inserite le tre statue che ancora oggi presenziano, accanto al Crocifisso e che ancora non presenziavano in occasione della visita pastorale del vescovo Odescalchi nel 1662 (Archivio Storico Diocesano di Novara, da ora in poi ASDN, *Atti di visita*, Giulio Odescalchi, vol. 174, f. 484); si veda anche M. DELL'OMO, *La scultura lignea...* cit. p. 24. Quanto a Paolo Giussano è da ricordare che nel 1658 avrebbe operato anche per la doratura dell'ancona della Compagnia del Sacramento di Ameno, attualmente nella chiesa di San Bernardino (M. DELL'OMO, *Bartolomeo Tiberino e dintorni*, in "Le Rive", 1997, 1, p. 21). Per qualche cenno sulla sua attività: *La decorazione della cupola della chiesa di san Carlo al Sacro Monte di Arona. Nuove indagini in occasione dei restauri*, a cura di M. Dell'omo, Novara 2006, p. 15 nota 3.

¹⁰ T. BERTAMINI, *L'affresco della Madonna della Bocciola (Vaciago-Ameno)*, in "Oscellana", 2001, XXXI, pp. 83-90.

¹¹ C. CARENA, *La Madonna della Bocciola...* cit. p. 30. L'altare era opera di Stefano Argenti e la sua fattura sarebbe stata completata posteriormente da una pittura di Giovan Battista Cantalupi.



3. Antonio Pino, *Le Tentazioni di san Francesco* (c. X), 1654 circa, terracotta policroma, Sacro Monte di Orta, particolare

ne fotografica precedente alla sua sparizione¹². L'intervento vacciaghese, che, per quanto ci è noto, fu il suo primo lavoro, apre l'interrogativo sulle modalità dell'apporto del Pino nel Cusio, alla luce delle sue origini di Bellagio, ove la sua famiglia, in base alle ricerche della Terzaghi, risulta aver risieduto con continuità¹³. Il problema si incrocia inevitabilmente con il tema della sua formazione, su cui non abbiamo al-

cuna notizia. Tuttavia, come ventilato da Daniele Pescarmona¹⁴, non è improbabile un suo passaggio nella bottega di Bartolomeo Tiberino, attivo fino al 1654, anno della morte¹⁵. Sembraerebbero dimostrarlo sia l'eredità della committenza acquisita dal maestro "aronese", sia la diretta dipendenza tipologica dai suoi lavori, e per gli altari e per i gruppi scultorei con la *Madonna e Bambino*¹⁶. Per questi complessi il Pino usa

¹² M. DELL'OMO, *Le chiese di Bugnate e i loro arredi dal Quattrocento al Settecento*, in *Bugnate. Il millenario cammino di una piccola comunità tra fede e storia*, Borgomanero 2001, pp. 88-90; M. DELL'OMO, *La scultura lignea...* cit. p. 25.

¹³ C. TERZAGHI, *L'intaglio...* cit. pp. 19-20 nota 2.

¹⁴ D. PESCARMONA, *Proposte attributive per la storia della scultura lignea dei secoli XVII e XVIII in area lariana. L'"officina di Bellagio"*, in "Rivista Archeologica dell'Antica Provincia e Diocesi di Como", 188, 2008 (2006), pp. 93-103.

¹⁵ M. DELL'OMO, *Per Bartolomeo Tiberino intagliatore. Nuovi documenti sull'attività tra Riviera d'Orta e Lago Maggiore*, in "Studi Piemontesi", XXXII, 2003/2, p. 403.

¹⁶ Primo esemplare noto di questo modello del Tiberino è la *Madonna col Bambino* di Bogogno del 1627: M. BORZINI - M. CALCIATI - O. MARZARI, *La chiesa parrocchiale di Sant'Agnese in Bogogno*, Cressa 1997, pp. 94-95; su questo tema: D. PESCARMONA, *Proposte attributive...* cit.



4. Antonio Pino, *Le Tentazioni di san Francesco* (c. X), 1654 circa, terracotta policroma, Sacro Monte di Orta, particolare

in modo ricorrente il modello più volte ripetuto dal Tiberino, la Vergine matronale con il braccio destro proteso in avanti e con l'altro braccio a reggere Gesù raffigurato frontalmente e in atteggiamento benedicente, le gambe ora incrociate ora accostate. Per gli altari può essere sufficiente l'ancona di san Rocco di Bugnate, data da una struttura elevata in altezza e fiancheggiata da pilastri, festoni e angeli, per dimostrare la derivazione dai dossali realizzati dalla bottega del maestro aronese, come quelli di san Bernardino ad Ameno¹⁷ e della parrocchia di Bolzano Novarese¹⁸.

Al riguardo è poi da accertare una sua eventuale seppure temporanea residenza ad Arona, di cui labile traccia rimane nella notizia che la statua della *Madonna del Rosario* di Conturbia, a lui documentata nel 1665, fu fatta indorare proprio in quella località da tal maestro Cristoforo, "indoratore del Pino", e che da Arona fu poi trasferita alla parrocchia di destinazione¹⁹. La diretta consequenzialità del suo intervento al Sacro Monte con quello dell'oratorio vacciaghese risulta comunque evidente, al di là di un eventuale sostegno da parte del Tiberino che, sulla base del suo acqui-

¹⁷ L'altare in questione era stato realizzato tra il 1656 e il 1658 da Giacomo Filippo Tiberino, figlio di Bartolomeo ed erede della sua bottega e indorato da Paolo Giussano (si veda nota 9); era stato commissionato dalla Confraternita del Santissimo Sacramento di Ameno avente sede nella parrocchiale, poi spostato nella chiesa di San Bernardino (M. DELL'OMO, *Bartolomeo Tiberino e dintorni*, pp. 19-21).

¹⁸ M. DELL'OMO, *Per Bartolomeo Tiberino intagliatore...* cit. pp. 405, 406 nota 21.

¹⁹ L. GALLI, *Bartolomeo Tiberino e Antonio Pino. Opere nella chiesa di S. Pietro a Trobaso*, in "Verbanus", 22, 2001/1, p. 31.



5. Antonio Pino, *Le Tentazioni di san Francesco* (c. X), 1654 circa, terracotta policroma, Sacro Monte di Orta, particolare



6. Antonio Pino, *Le Tentazioni di san Francesco* (c. X), 1654 circa, terracotta policroma, Sacro Monte di Orta, particolare

sito consenso²⁰, potrebbe avere avuto il tempo di referenziarlo, prima della morte, presso i fabbricieri del Monte.

È tra l'altro da considerare che il cantiere del Sacro Monte di Orta nel sesto decennio del Seicento non aveva ancora visto l'intervento di Dionigi Bussola che qui sarebbe approdato solo dal 1661²¹. Dopo la scomparsa nel 1623 di Cristoforo Prestinari il fronte della scultura era stato occupato da Giovanni d'Enrico e dalla sua équipe, attiva in quattro cappelle nel quarto decennio, e sporadicamente da Bartolomeo Tiberino nel 1640²². Il decennio successivo rimaneva scoperto, ed è probabile che nel

vuoto lasciato da Giovanni d'Enrico, scomparso nel 1644, e da Tiberino, uscito dalla scena nel 1654, i fabbricieri optassero per il giovane Antonio Pino che già si era fatto conoscere a Vacciago. Per l'intagliatore era forse un'occasione da non perdere, seppure non si sarebbe ulteriormente cimentato in interventi di questa natura. D'altra parte di lì a qualche anno l'arrivo del Bussola e dei suoi collaboratori in loco avrebbe monopolizzato completamente il campo, mentre le esperienze del Pino si sarebbero giocate su fronti diversi, nella produzione di arredi di genere svariato e in particolare in quella degli altari a tempietto.

²⁰ M. DELL'OMO, *Per Bartolomeo Tiberino intagliatore...* cit.

²¹ F. MATTIOLI CARCANO, *L'opera di Dionigi Bussola...* cit. pp. 48-60.

²² G. MELZI D'ERIL, *Sacro Monte d'Orta* cit. p. 181; E. DE FILIPPIS, *Per una lettura del cantiere del Monte attraverso i documenti e le immagini*, in E. DE FILIPPIS - F. MATTIOLI CARCANO, *Guida al Sacro Monte di Orta*, Casale Corte Cerro 2001, pp. 63-74; P. G. LONGO, *L'invenzione della Fabbrica: quasi un'introduzione in Libri di fabbrica del Sacro Monte di san Francesco d'Orta 1606-1694*, a cura di Pier Giorgio Longo e Fiorella Mattioli Carcano, Ornavasso 2003, pp. 13-50.

Considerazioni sulla II cappella del Sacro Monte di Ossuccio Da Francesco ad Agostino Silva*

Daniele Pescarmona



1

Fra i più soddisfacenti e vistosi risultati conseguiti dal restauro dell'interno della cappella è l'apprezzamento apportato alla vista d'assieme delle pitture parietali, rese ora meglio leggibili dopo la rimozione dei rifacimenti che interessavano soprattutto la parte centrale inferiore del fondo, all'incontro dei due colonnati, falsando addirittura il punto di vista prospettico (foto 2). L'autore, rifiutando il volume dell'ambiente cilindrico disponibile (la cappella, infatti, ha pianta circolare), ha ricreato illusionisticamente uno spazio alternativo: l'incontro fra Elisabetta e Maria è collocato al centro di un percorso delimitato da due colonnati paralleli e voltato, aperto sul paesaggio. Poiché la struttura architettonica non è affatto coerente (la visione era comunque predisposta per i fedeli affacciati alle finestre), c'è da chiedersi per quale ragione sia stata impostata. Gli affreschi sono condotti con mano veloce e sicura. Le annotazioni naturalistiche sono il disinvoltato prodotto della maniera di un maestro che lavora per mestiere. Sicuramente non era un esperto quadraturista. Neppure avrà utilizzato originali disegni esecutivi forniti da diverso e specializzato collaboratore, il risultato sarebbe stato altrimenti meglio

fondato. Si tratta tuttavia di una delle più ambiziose prove pittoriche realizzate nelle cappelle del Sacro Monte di Ossuccio, dove, come si è già notato, la regia che dispone le statue sulla scena delle singole stazioni devozionali non sempre si dimostra particolarmente felice, per il desolato vuoto che le circonda, per il problematico collegamento con l'ambientazione dipinta in economia sulle pareti¹.

Per quanto riguarda il gruppo statuario delle due donne della *Visitazione*, sebbene sia evidente che il richiamo iconografico può ben essere derivato da condivisi modelli, trasmessi, fra altri, dalle incisioni del mantovano Adamo Scultori utilizzate per illustrare il Rosario di Luis de Granada, raccolto e volgarizzato da Andrea Gianetti (Roma 1573), il puntuale confronto con la corrispondente raffigurazione del Sacro Monte di Varese è inevitabile. Se le ultime spettassero alla mano di Agostino Silva, la derivazione non sarebbe sorprendente, significherebbe che il figlio si è rifatto agli esempi già elaborati dal padre Francesco, che a Varese aveva operato in ben 10 cappelle (che Agostino "ricomoderà" nel 1701). Ma chi è stato l'autore delle sculture della II cappella di Ossuccio²?

* Questo testo è stato pubblicato in *Il restauro della seconda cappella del Sacro Monte di Ossuccio*, in *Quaderni Fondazione Carlo Leone et Marilena Montandon*, quaderno n. 3, Como 2007, pp. 5-14. Si coglie l'occasione per ringraziare l'autore e l'arch. Mario Di Salvo, presidente della Fondazione Carlo Leone et Marilena Montandon, che hanno consentito la ripubblicazione del testo.

¹ È presumibile che il maldestro rifacimento dell'intonaco e della decorazione pittorica ora rimossa sia dovuto all'intervento di Silvestro Marmorini di Lenno (D. PESCARMONA, *Il restauro del 1935*, in *Il restauro della prima cappella del Sacro Monte di Ossuccio*, Quaderni FCLMM 1, 2004, p. 25).

² Alcune incisioni del Rosario illustrate da Adamo Scultori sono facilmente visibili ad illustrazione del saggio di L. ZANZI, *Il "sistema" dei Sacri monti prealpini*, in *Gerusalemme nelle Alpi. Per un Atlante dei Sa-*

Stimolante è l'ipotesi, avanzata da Santino Langé fin dal 1967 e poi ripresa nel 1974 da Sabina Gavazzi Nizzola e Mariaclotilde Magni, che sulla montagna lariana siano intervenuti entrambi gli scultori ticinesi. Occorre però verificare subito le condizioni di compatibilità cronologica delle relative vicende biografiche, compito che mi ero già proposto di indagare, indirettamente, in occasione della pubblicazione del primo quaderno della Fondazione, affrontando la riconsiderazione delle fonti storiche del Sacro Monte. Se poniamo infatti ipoteticamente l'inizio della costruzione dei Misteri del Sacro Monte di Ossuccio attorno al 1645, Francesco Silva era allora da pochi anni morto e il figlio Agostino arrivava ai 17³. L'avvio del progetto dell'istituzione delle cappelle è in realtà ancora da chiarire. La terza visita pastorale del vescovo Carafino prende atto, nel 1644, della volontà di fab-

bricare i Misteri del Rosario. Lorenzo Molinari di Sossana di Lezzeno dispone per testamento, alla fine dello stesso anno, fra altri lasciti, che un non rilevante importo sia riservato allo scavo delle fondamenta della cappella della *Presentazione di Gesù al tempio*. Un'ulteriore e preziosa informazione è fornita da un resoconto accluso in un atto del 10 ottobre 1667, di fine liberatoria per la consegna di soldi in pagamento stipulato dai Sindaci del santuario e da alcuni rappresentanti della famiglia Puricelli di Spurano, conservato presso l'Archivio di Stato di Como. Dopo la registrazione della riscossione di affitti corrispondenti al periodo fra il 28 marzo 1641 e il 28 marzo 1662, e prima di quella di un importo ricevuto 31 maggio 1662, si legge: «Ricevuto cara 4 legne doperate per le statue della Nonciata di farli cocere a L. 3, L. 12 // e più un caro legne date alla chiesa del Soccorso L. 4 // e più per giornate fatte sua fi-

cri Monti prealpini, a cura di L. Zanzi - P. Zanzi, Milano 2002, p. 56. Un ulteriore gruppo statuario raffigurante la *Visitazione*, il cui studio è ancora da approfondire, è presente in una nicchia aperta all'esterno della chiesa dell'Annunciata, presso il Santuario della Madonna del Sasso di Locarno. Al presente la sua visione è impedita dai lavori di restauro della chiesa. Per informazioni sull'attività di Francesco e di Agostino Silva si vedano: S. GAVAZZI NIZZOLA, M. MAGNI, *Una traccia per Francesco Silva stuccatore ticinese*, in "Arte Lombarda", 37, 1972, pp. 86-95, 119-128; S. GAVAZZI NIZZOLA, M. MAGNI, *Contributo all'arte barocca ticinese: Agostino Silva da Morbio Inferiore*, in "Arte Lombarda", 40, 1974, pp. 110-129; S. COPPA, *Il Seicento in Valtellina. Pittura e decorazione in stucco*, in "Arte Lombarda", 88-89, 1989, pp. 118-125; S. DELLA TORRE, *Ancora su Gerolamo Quadrio e la cappella Odescalchi*, in "Rivista Archeologica dell'Antica Provincia e Diocesi di Como", 171, 1989, p. 335; S. GAVAZZI, *Silva, famiglia*, in *Dizionario della Chiesa Ambrosiana*, vol. VI, Milano 1993, pp. 3436-2439; S. COPPA, *La scultura e la decorazione in stucco*, in *Il secondo Cinquecento e il Seicento*, a cura di S. Coppa, Bergamo 1998, pp. 188-189; S. COPPA - L. MELI BASSI, F. MONFORTE, E. NOÈ, S. SICOLI, *Il Settecento*, Bergamo 1994, passim; S. COLOMBO, *Sculture dei Sacri Monti sopra Varese*, Gavigrate 2002, passim. In riferimento al citato contributo di Stefano Della Torre, segnalo che bisogna ricondurre ad Agostino Silva la *Sant'Agata* in terracotta della chiesa intitolata alla stessa santa a Tremona, in Ticino, per cui già Sabina Gavazzi Nizzola e Mariaclotilde Magni avevano respinto l'attribuzione al padre Francesco (S. GAVAZZI NIZZOLA, M. MAGNI, *Una traccia per Francesco Silva...* cit. p. 95); l'altare ticinese è infatti da studiare in rapporto con quello di Gerolamo Quadrio trattati dal Della Torre. Sono inoltre di mano di Agostino i due angeli in stucco che affiancano l'altare della chiesa della Beata Vergine del Soccorso che, recando le insegne del marchese Gerolamo Gallo, incornicia l'affresco votivo della *Madonna col Bambino e santa Eufemia*. Ancora da chiarire è la storia del disegno di ristrutturazione barocca della chiesa, con l'inserimento di un'ampia e importante cupola, pubblicato da 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. 127-128.

³ S. LANGE, *Sacri Monti piemontesi e lombardi*, Milano 1967, pp. 40-41; S. GAVAZZI NIZZOLA, M. MAGNI, *Contributo all'arte barocca ticinese...* cit. p. 114.



2. Il gruppo plastico della *Visitazione* (c. II) dopo il restauro, Sacro Monte di Ossuccio

gliola alla capella del Spirito Santo L. 29 // e più n.o 750 per legne per cocere dette statue L. 16,16». Più avanti, dopo la registrazione degli affitti corrisposti per il periodo fra il 28 marzo 1662 e il 28 marzo 1664, ancora è riportato: «1664 adì dicembre ricevuto del signor prete Bernardo Brentano L. 50 per tanta legna dattili lui che se ne servito per le statue del signor Cetti, le quale le dette L. 50 si son pagate al signor Recchi pittore per la pittura fatta alla capella del Spirito Santo a bon conto L. 50». Se vogliamo dedurre che 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. Nel 1714, quando si disputerà presso la Sacra Congregazione dei Riti di Roma la causa se la chiesa

della Beata Vergine del Soccorso dovesse dipendere nell'espletamento delle funzioni religiose dal parroco di Sant'Eufemia di Isola-Ossuccio o dal capitolo, i sostenitori del defunto priore Andrea Trincano sostennero, ed ebbero riconosciute le proprie valide motivazioni, che durante il lungo incarico del medesimo priore, svolto dal 1656 al 1710, furono edificate tutte le cappelle «a riserva di una che era già fabbricata». In risposta alle argomentazioni in favore del Trincano, i canonici sostennero che le cappelle erano «antiche», in *primis* quelle «della Visitazione di Santa Elisabetta, della Natività di Nostro Signore Gesù Christo, della Presentazione al tempio, della Venuta dello Spirito Santo». Ma non specificano di quanto tempo precedano l'attività dell'energico e intraprendente priore di Spurano, e 10 anni non giustifica-

no di certo la denotazione di “antichità”⁴. Fatte queste premesse, ritorniamo a esaminare l’arredo statuario della II cappella. Elisabetta e Maria, isolate al centro dello spazio scenico, sono realizzate a tutto tondo, in dinamico atto di avanzare. Zaccaria e Giuseppe, al contrario, sono modellati soltanto nella parte visibile. Le figure sono state cotte in parti sezionate secondo piani trasversali all’asse longitudinale dell’altezza. Mancano le congiunzioni assicurate con ritorti fili di ferro, altrove così frequenti. La medesima tecnica esecutiva si riscontra nelle sculture della III cappella (la *Natività* e *Adorazione dei pastori*)⁵.

Tale affinità tecnica non giustificherebbe altro da sé, se non fosse che in entrambe le cappelle ha lavorato – a mio avviso – il medesimo scultore. In particolare, mi sembrano similissime le teste delle due Madonne, dai tratti giovanili, pieni e vivacemente spontanei, che mi suggeriscono il ricordo della Madonna, appena più matura, della *Visitazione* e della *Presentazione di Gesù al tempio* del Sacro Monte di Varese. Anche i volti dei protagonisti maschili, sebbene appesantiti e più sommari nella definizione dei particolari, derivano da quelli utilizzati da Francesco Silva. San Giuseppe e Zaccaria di Ossuccio discen-

dono dai tipi fisionomici che ritroviamo, ad esempio, proprio nella *Visitazione* di Varese. Il medesimo discorso vale anche per altre comparse che compaiono nella *Natività* (il pastore che suona il flauto o quello che regge una pecora, quest’ultimo dal volto così ovale e gonfio come saranno anche alcuni tipici di Agostino). Se datiamo la I cappella di Ossuccio, come è lecito supporre, al 1662, dobbiamo convincerci che la pudica Madonna e l’Angelo annunciante, anch’essi imparentati con le figure impiegate dal padre, spettino all’avviato cantiere di Agostino (sia sufficiente, a proposito, confrontare l’An-

gelo di Ossuccio con il San Giovanni Battista della cappella varesina della *Discesa dello Spirito Santo*). Per la II e la III cappella, dove i caratteri tipologici e formali delle singole immagini appaiono maggiormente interdipendenti e complessi, viene da credere che, dopo l’infelice esito della decorazione della IV cappella, i fabbricieri di Ossuccio si siano indirizzati a cercare, per maggiore sicurezza, gli ormai collaudati continuatori della bottega di Morbio, operosa fino alla morte di Francesco in diverse e varie località. E fra gli eredi dell’impresa familiare non ci sarà stato soltanto Agostino⁶.

⁴ Per la riconsiderazione storica delle fonti riguardanti l’avvio del Sacro Monte di Ossuccio rinvio a D. PESCARMONA, *Precisazioni storiche sul Sacro Monte di Ossuccio*, in *Il restauro della prima cappella...* cit. pp. 9-21. Una nuova stesura di questo contributo, aggiornato su nuovi documenti e ampliato, è stata pubblicata nel primo numero della rivista dei Sacri Monti piemontesi e lombardi iscritti dal Comitato Unesco nella Lista del Patrimonio mondiale (D. PESCARMONA, *Precisazioni storiche sul Sacro Monte di Ossuccio (II)*, in “Sacri Monti. Rivista di arte, conservazione, paesaggio e spiritualità dei Sacri Monti piemontesi e lombardi”, n. 1/2007, pp. 399-411). Ricordo che Giovan Battista Salice, canonico della chiesa collegiata di S. Eufemia di Isola-Ossuccio, menzionato come finanziatore della I cappella, risulta ancora in vita durante gli anni 50.

⁵ Sabina Gavazzi Nizzola e Mariaclotilde Magni così scrivono: «Intanto nel 1663 Agostino Silva veniva chiamato per i lavori alle cappelle del Santuario sopra Isola sul Lago di Como, dedicate ai Misteri del Rosario, già iniziati nel 1623 (e poi sospesi), con le prime quattro cappelle, da autori per ora ancora sconosciuti, ma che potrebbero rivelare il nome di Francesco Silva e del Prestinari nella I, II e III cappella per stretti agganci con alcune loro statue eseguite al Sacro Monte di Varese. Nella *Visitazione* è subito evidente il sorprendente parallelismo tra le due statue di S. Elisabetta, mosse dal medesimo afflato, indagate come stato d’animo, permeate da una sensibilità legata alla tradizione pittorica morazzoniana, così caratteristica del tono narrativo di Francesco. La scena della *Natività* rivela invece maggiore impaccio, inflessioni più modeste, una povertà formale che potrebbero ricondurre allo stile del Prestinari nella medesima cappella a Varese. Considerando inoltre le molte e strette analogie esistenti fra questo complesso architettonico e quello di Varese, verrebbe fatto di pensare a Francesco Silva quale ideatore e scenografo dell’opera, sostituito più tardi dal figlio Agostino, ipotesi peraltro giustamente avanzata anche dal Langé» (S. GAVAZZI NIZZOLA, M. MAGNI, *Contributo all’arte barocca ticinese...* cit. p. 114). Le medesime studiose si sono però a ragione anche poste il problema dell’estesa collaborazione riscontrabile nel cantiere del Sacro Monte di Varese: «Ed il divario di qualità fra le prime sculture, specialmente le autentiche, quale la *Presentazione al tempio*, datata e firmata dal maestro sull’altare, e quelle delle ultime stazioni ci conferma la presenza di una bottega ben organizzata e sempre operosa vicino a lui nelle imprese di grande impegno ed alla quale fu affidato il compito di ultimare, sul disegno del Silva, l’opera dopo la morte dell’artista avvenuta nel 1641» (S. GAVAZZI NIZZOLA, M. MAGNI, *Una traccia per Francesco Silva...* cit. p. 87).

⁶ Diversamente dall’opinione di Sabina Gavazzi Nizzola e Mariaclotilde Magni, e prima ancora del loro intervento (si veda la nota precedente), Mariuccia Belloni Zecchinelli e Mario Belloni hanno avvicinato le statue della II e della III cappella, sia pure non tutte: «Da un’analisi comparativa si può desumere, particolarmente per la statua di S. Giuseppe e per i costumi che l’autore (delle statue della III cappella) sia il medesimo della cappella della *Visitazione*; la Madonna e gli angeli sembrano di altra mano» (M. BELLONI ZECCHINELLI, M. BELLONI, *Stato di conservazione delle cappelle del Santuario della B. V. del Soccorso*, copia dattiloscritta della relazione stesa dagli Ispettori onorari alle Antichità Mariuccia Belloni Zecchinelli e Luigi Mario Belloni, in seguito al sopralluogo eseguito il 19/4/1964, conforme all’originale

manoscritto datato Ossuccio 28 novembre 1964, p. 3, Archivio della Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico di Milano). Procedendo con i restauri delle cappelle dei vari Misteri sempre più si acquisiscono significative nozioni sulla tecnica esecutiva della sculture. Punto conclusivo è l’estrema libertà compositiva di aggregazione (quasi per incastro, non più per saldatura di superfici complanari) delle parti che costituiscono le figure che popolano l’ultima cappella, in senso cronologico, quella della *Disputa al tempio*. Sull’argomento ci sarà presto occasione di intervenire. Si rammenti intanto che già Mariaclotilde Magni aveva avvertito di come attorno al 1680 Agostino Silva si sia staccato dalla sua prima educazione per aderire a «nuove formulazioni, nei ritmi controllati e nell’elegante assottigliarsi e muoversi delle figure» (M. MAGNI, *La scultura e la decorazione del XVIII secolo nella Lombardia nord-occidentale*, in *Settecento lombardo*, catalogo della mostra a cura di R. Bossaglia, V. Terraroli, Milano 1991, p. 281). Resta però da valutare, all’interno dei grandi cantieri, l’eventuale originale apporto dell’ancora misconosciuto figlio Francesco. Risale 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. Una prima importante constatazione, rilevata a confronto fra le sculture delle tre cappelle di Ossuccio, è la diversa consistenza del materiale impiegato per la loro modellazione. Si legge infatti nella relazione *Indagini sul materiale statuario del Sacro Monte di Ossuccio* (Como), redatta nel settembre 1979 da operatori del Centro Gino Bozza di Milano e dell’Istituto Centrale del Restauro di Roma (Archivio della Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico di Milano): «(b) Le statue della Cappella VI non sono in terracotta, ma sono costituite da un’anima in malta composta da calcite, quarzo e gesso, ricoperta a sua volta da una malta composta solo da calcite e quarzo. Le due malte si differenziano inoltre per la diversa granulometria. Internamente ad ogni statua vi è una struttura in ferro di sostegno, notevolmente corrosa. (c) Le statue della Cappella V sono in terracotta; i vari elementi componenti ogni singola statua sono raccordati con una pasta costituita solamente da gesso, mentre il sostegno a terra è costituito da una malta normale di calcite e quarzo. La composizione qualitativa dei materiali argillosi è la stessa per tutte le statue e la temperatura si presume si aggiri attorno ai 900°C. I rilievi del pavimento della cappella sono costituiti da gesso dipinto» (p. 20). Sarebbe ora importante esaminare a confronto le sculture della I, II e III cappella, per verificare la compatibilità con le opere certe di Francesco e di Agostino Silva.

Gerusalemme sulle Alpi Progetti per il Sacro Monte di Varallo*

Annalisa Scaccabarozzi



Premessa

Una grandiosa *macchina per commuovere*¹. Così, prendendo a prestito una delle più note metafore lecorbuseriane², potremmo definire il Sacro Monte di Varallo.

Si propone, con questo contributo, una riflessione sui principi compositivi adottati nelle prime “fabbriche” del Sacro Monte. Il ragionamento parte dalle vicende che hanno portato alla definizione e poi alla realizzazione del Sacro Monte dalle origini sino all'intervento di Gaudenzio Ferrari (1486-1528 ca.) e di Galeazzo Alessi (1565-1569), grandi interpreti dei caratteri originali di un paesaggio straordinario. Mentre Gaudenzio Ferrari interviene rappresentando gli episodi chiave della vita di Cristo in modo da suscitare commozione nei futuri pellegrini, Galeazzo Alessi esalta, nelle sue “camere delle meraviglie”, il carattere epico del dramma. In entrambi i casi gli aspetti più direttamente legati alla liturgia diventano parte di un congegno teatrale sovrapposto al paesaggio naturale, verso il quale si aprono le scene religiose con il loro potente valore evocativo.

Ma come può un progettista penetrare i segreti di questo paesaggio di invenzione? Presumendo di porsi nei panni di altri per comprenderne l'atteggiamento sperimentale, si è cercato di ricostruire le condizioni iniziali del progetto, gli obiettivi e le diverse linee di sviluppo. Se le relazioni tra im-

pianto architettonico e assetto del paesaggio meritano una speciale attenzione, sono importanti anche i rapporti scalari tra elementi architettonici e le questioni del linguaggio. Si tratta di addentrarsi in una complessa opera di regia, che intendeva prefigurare i movimenti dell'osservatore e la sequenza delle sue percezioni visive, ora rivolte alle scene sacre, ora al paesaggio. Il percorso affrontato dal visitatore è scandito dalle cappelle, aggregate in modo da configurare una vasta gamma di assetti spaziali; la loro tipologia, il compiuto rapporto tra spazio interno, scultura, pittura e illuminazione naturale lo coinvolgono emotivamente. Il Sacro Monte fa del pellegrino un protagonista.

Cosa rende coerenti il programma narrativo e la figurazione architettonica? Quali reazioni si intendeva innescare? Per trovare una risposta a queste domande si può ragionare sul carattere evocativo delle forme radicate nella memoria collettiva, sull'espressività di stilemi figurativi dedotti da edifici o semplici oggetti devozionali, sull'immediata riconoscibilità di certi simboli. Il compito sembra essere quello di individuare i diversi temi progettuali che concorrono all'effetto d'insieme, e in questo si può verificare un ricorso a molti riferimenti e mezzi espressivi. L'esperienza diretta non può essere in alcun modo sostituita,

* Ho avviato questa ricerca nel 2001, per la tesi di dottorato in Composizione Architettonica: *Il progetto di paesaggio e il ruolo della composizione architettonica. Il Sacro Monte a Varallo Sesia, il Vittoriale a Gardone Riviera e la Scarzuola a Montegabbione*. La tesi è stata discussa nel novembre 2004 presso l'Istituto Universitario di Architettura di Venezia, relatore prof. Armando Dal Fabbro, correlatore prof. Luciano Semerani.

¹ LE CORBUSIER, *Verso un'architettura* (1923), trad. it. Milano, 1973, pp. 9, 16 e 121.

² Charles-Edouard Jeanneret, pseudonimo Le Corbusier (La Chaux-de-Fonds 1887 - Cap Martin 1965), architetto.



1

1. Galeazzo Alessi, *Il profilo della città di Varallo e del suo Monte*, in *Libro dei Misteri*, 1565-1569, Varallo, Biblioteca Civica "Farinone-Centa"

per coniugare architettura e immagini sacre all'atmosfera generale del paesaggio, il principale elemento ordinatore della composizione. Su esso fa leva l'architetto, prefigurando l'effettiva praticabilità del percorso devozionale e dosando i mezzi espressivi per esaltarne i contenuti allegorici.

Un progettista può spingersi a sperimentare le modalità per trasmettere le sue intuizioni, per esempio ricostruendo i diversi stadi del progetto con planimetrie e modelli tridimensionali.

Cantieri sulle Alpi

Da sempre il paesaggio montano – anche per la sua difficile praticabilità – viene associato a eventi soprannaturali: questo bi-

nomio è il primo segreto dei Sacri Monti che sorgono, uno dopo l'altro, lungo l'arco alpino. Crea, Oropa, Domodossola, Varallo, Orta, Arona, Locarno, Varese, Ossuccio, Cerveno, punteggiano la linea di un confine ideale, un *baluardo monumentale*. La regione prealpina, chiaramente visibile dalla pianura padana nelle giornate di bel tempo, diventa il cantiere di questa complessa costruzione scandita da momenti autonomi, quasi che davvero san Carlo Borromeo, da Milano, potesse scrutarne da lontano lo stato d'avanzamento. L'assetto e la configurazione del paesaggio naturale sono coinvolti in un progetto culturale teso a consolidare l'identità religiosa nelle popolazioni. Del resto, dopo il Concilio di Trento (1545-1563), è l'intero sistema policen-



2

2. Joachim Theodorico Coriolano, *Il Moderno & vero Ritratto del Sacro Monte, & di tutto il Borgo di Varal Sesia*, 1606, xilografia, Varallo, Pinacoteca

trico dei luoghi santi ad essere rimesso in gioco: non solo i grandi santuari meta di pellegrinaggi, ma anche le parrocchie e gli oratori che presidiano i centri e le attività della vita quotidiana.

Il fatto che il territorio fisico sia trapuntato da una rete simbolica di luoghi ed edifici religiosi non è certamente nuovo. L'importanza della topografia sacra per le relazioni economiche e per i processi di crescita culturale è dimostrata dalle località di origine e destinazione dei grandi itinerari di lungo corso, per esempio quello da Roma a Santiago de Compostela, o quello dall'Inghilterra alla Terrasanta. Il contesto mondiale muta profondamente tra XV e XVI secolo, con passaggi cruciali come l'affermazione della potenza otto-

mana e la scoperta dell'America. Anche le ricerche scientifiche relative alla sfericità della terra e al suo moto eliocentrico contribuiscono a sconvolgere un ordine acquisito di conoscenze, evidenziando l'esigenza di nuovi riferimenti spaziali. A fronte di tutto ciò, le popolazioni europee consolidano il proprio radicamento al luogo, una "sedentarizzazione diffusa" sulla quale fanno leva i vescovi riformatori. Come se questo non bastasse, le crescenti difficoltà del viaggio in Terrasanta aumenta nei fedeli il *bisogno di Gerusalemme*. Così, mentre la devozione andava riorganizzandosi casa per casa e in spazi che richiamavano i luoghi santi, le pratiche di pellegrinaggio cercavano nuove modalità di espressione. Torna di attualità il simbolismo della

montagna³ e la semplice ascesi fisica acquisisce un altissimo valore liturgico e spirituale. Si trattava di saper cogliere e valorizzare la spettacolarità di certi assetti geografici. Dopo aver faticosamente conquistato una quota elevata, si sarebbe potuta abbracciare con un unico sguardo l'orizzontalità della pianura (la realtà terrena del mondo) e la verticalità del monte (metafora della dimensione soprannaturale); questo sguardo avrebbe rivelato che la via della salvezza è paragonabile ad un percorso in salita che procede con fatica attraverso le asperità naturali.

Anche se il grande cantiere barocco dei Sacri Monti nasce dalla visione del vescovo riformatore⁴, i singoli interventi chiamati a rifondare l'identità delle comunità testimoniano una straordinaria ricerca sperimentale sul senso dell'architettura e sui suoi strumenti espressivi. Se si capisce questo, la marginalità convenzionalmente assegnata alle manifestazioni artistiche della regione alpina risulta fuori luogo e i giudizi vanno completamente ribaltati, per riconoscere le Alpi come un'enclave culturale au-

tonoma, aperta verso l'Europa e in grado di sviluppare e diffondere una cultura propria.

Varallo, il primo cantiere

Varallo si trova nella regione pre-alpina compresa tra Piemonte e Lombardia: un territorio unitario, con montagne più o meno alte, altipiani, colline e pianure interne, in gran parte lacustri.

Anche se il Sacro Monte è un monumento noto, può essere utile richiamare i caratteri distintivi del suo ambiente naturale. Arroccato su uno sperone roccioso alla confluenza tra Mastallone e Sesia, Varallo era un borgo importante, ad un tempo emporio commerciale e sede di governo. Il letterato inglese Samuel Butler⁵ suggeriva di accedervi a piedi e dal bacino del Lago d'Orta, per la colma d'Arola e la valletta di Civiasco (non dalla comoda strada che dalla pianura padana risaliva nel cuore della Valle della Sesia); in questo modo sarebbe stato possibile apprezzare pienamente la spettacolarità del luogo e la sua importanza strategica⁶. Non è difficile supporre che

quest'architettura naturale abbia indirizzato la progettazione orientandola verso precisi criteri compositivi: per esempio tenendo conto dell'originale diradamento del paesaggio (in modo da non incombere sul rapporto proporzionale tra luogo e padiglioni); e ancora non ostruendo, con un ingombro estraneo, la fluidità dell'impianto con il paesaggio. A Varallo c'erano una città bassa e una corona di colline. Come la città bassa, che poteva essere contemplata quasi da ogni punto, anche l'emergenza collinare del Sacro Monte era visibile dalle vie di terra e dalle vie d'acqua, l'elemento chiave di un impianto architettonico concepito in funzione di chi vi giungeva da lontano.

Evocare luoghi sacri, simulare il pellegrinaggio

Per gli architetti, quello del Sacro Monte deve essere stato un tema difficile e stimolante; nuovi contenuti funzionali e grandi ambizioni rappresentative, un continuo gioco di rimandi tra architettura, pittura, scultura e paesaggio (con le varie forme d'arte, questo tema integra anche i diversi aspetti della ricerca teorica che in altre esperienze erano stati affrontati separatamente).

A Varallo si è cercato di riprodurre quanto più fedelmente i luoghi della vita di Cristo evocandone il dramma e il sacrificio per suscitare commozione negli osservatori, uomini e donne rinnovati nella fede. Così è stato definito l'impianto archi-

tettonico-narrativo basato sia sul percorso dell'osservatore, sia sul valore di posizione (cioè di dominio percettivo) dei luoghi dello stare; la connotazione spaziale e tipologica delle cappelle (ciascuna con un proprio campo visivo) avrebbe esaltato la scena sacra rappresentata con il concorso di scultura e pittura. In questo gioco di rimandi e complementarietà, finalizzato a veicolare significati per la più ampia diffusione possibile, l'architettura sarebbe stata una *terra di mezzo*.

Per il tema iconografico della vita di Cristo si poteva fare riferimento a una tradizione viva nella pittura e nella scultura, anche con cicli completi che raggruppavano gli episodi principali. Nel XII e nel XIII secolo si afferma, nelle esperienze delle sacre rappresentazioni (illustrazioni di drammi biblici, miracoli o martirio dei santi) la necessità di soluzioni architettoniche *ad hoc*. Lo spazio scenico veniva spostato dalle navate ai sagrati, nelle piazze, realizzando scene multiple, *luoghi deputati* per le singole azioni drammatiche⁷. Spesso il pubblico si spostava da un luogo all'altro per assistere alle varie fasi della rappresentazione. I *palchetti*, ovvero gli elementi scenografici fondamentali, e il loro spazio di pertinenza popolato da attori e spettatori vennero associati al Mistero rappresentato⁸. Il rapporto dialettico tra i luoghi urbani a vocazione teatrale e i singoli episodi fu oggetto di discussione; per tutto il Medioevo prevalse il valore simbolico dei riferimenti (gli spazi della vita quotidiana venivano, per così dire, "teatra-

³ Nei Vangeli la *Montagna* occupa uno spazio privilegiato. Tre volte si trova citata come luogo di manifestazione e di solenne proclamazione. La prima di queste manifestazioni è il Sermone della Montagna, abbiamo poi la Trasfigurazione sul Monte Tabor e, infine, l'Ascensione sul Monte Oliveto.

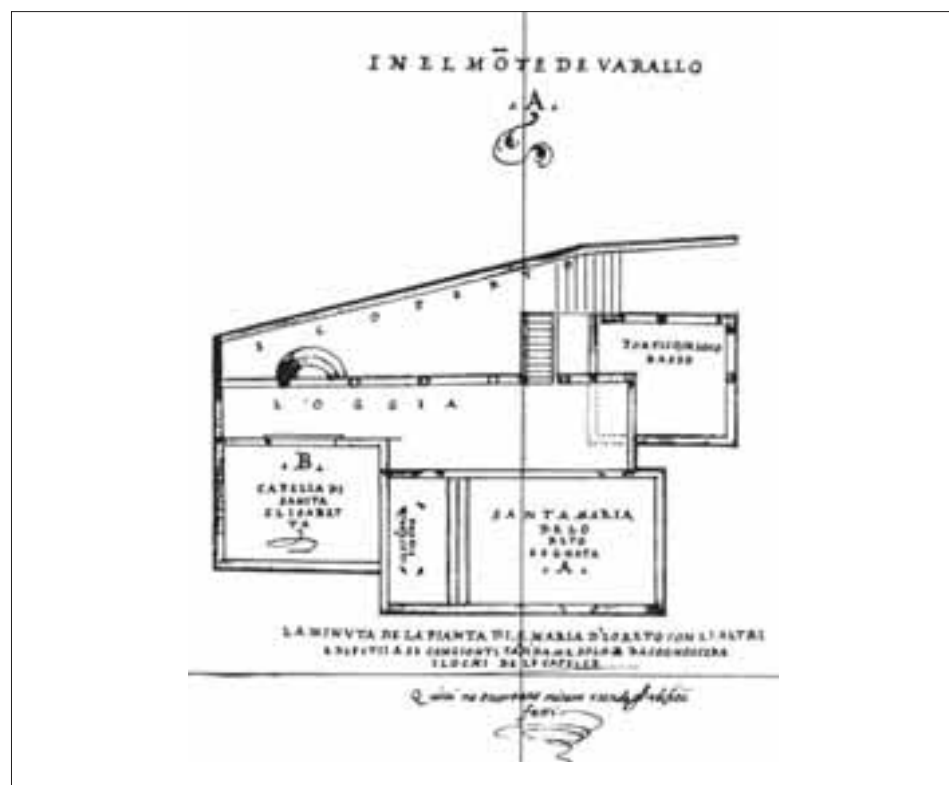
⁴ Cfr. S. LANGÉ, *Impianti religiosi e funzioni territoriali*, in *L'Alto Milanese all'epoca di Carlo e Federico Borromeo. Società e territorio*, Atti del Convegno di Studi (Gallarate - Busto Arsizio, 30 novembre - 1 dicembre 1984), Gallarate 1987, pp. 131-147.

⁵ Cfr. S. BUTLER, *Alpi e Santuari* (Londra 1882), edizione consultata, Casale Monferrato 2004.

⁶ La descrizione di Butler consente di riconoscere lo scheletro di roccia che ha obbligato la direzione dei fiumi nel corso dei millenni, conformato l'intera valle e delimitato i suoi confini. Verso ovest, si snoda e discende dal Monte Rosa in direzione nord-sud la catena che separa la Valle Sesia dalla Valle del Lys. La dorsale, lasciata la Valle d'Aosta, costeggia le alte valli di Biella; e mentre dal crinale aereo fin qui descritto all'alveo della Sesia non manca spazio, da questo punto in poi lo spartiacque cambia direzione improvvisamente e si pone trasversalmente da ovest verso est, serrando da vicino il fiume, obbligandolo a tornare verso nord, in una grande ansa che da Piode e Scopello giunge fino a Varallo, punto terminale di tutta la Valle superiore. A nord, una catena di minor altitudine divide la regione della Valle Sesia da quella dell'Ossola, secondo una linea ovest-est, che dal Monte Rosa al Passo del Turlo arriva fino al bacino del Lago d'Orta. Da questo confine discendono le altre valli minori che nella Valgrande, da nord, confluiscono: la Val Sermenza e la Val Mastallone; altre valli più modeste e più brevi sono quelle di Civiasco e Camasco. Dopo Varallo e la stretta di Roccapietra la Valle Inferiore si distende verso sud quasi del tutto diritta e ampia. La quinta di montagne che limita la riva destra in questo tratto, affianca da vicino il fiume; mentre con evidente contrasto, sul fianco opposto si estendono le convalli di Cellio e Valduggia (Id. pp. 327-329).

⁷ I misteri medioevali più ambiziosi messi in scena seguono questo modello: una sequenza di episodi che mettevano a fuoco la Crocifissione e la Risurrezione di Cristo, cominciando con la Creazione e finendo con una spettacolare rappresentazione del Giudizio Universale. La modalità di rappresentare tali drammi su carri mobili era molto diffusa ma si potevano organizzare anche teatri circolari all'aperto: il sistema di innalzare differenti impalcature sceniche attorno ad un'area centrale all'aperto (la *piazza*) permette che l'azione si sposti dai piccoli palchi rappresentanti particolari luoghi ad una zona centrale neutra.

⁸ Il "teatro ufficiale" della città medioevale era spesso basato su di una processione durante la quale la città metteva in mostra il suo ordine sociale. Le processioni avevano un ruolo importante nella vita delle città medioevali come lo avevano avuto in quella delle città antiche.



3. Galeazzo Alessi, *Planimetria delle cappelle relative al gruppo di Nazareth*, in *Libro dei Misteri*, 1565-1569, Varallo, Biblioteca Civica "Farinone-Centa"

lizzati" per la durata della festa), dal XIV secolo in poi si cercò invece di ricreare fisicamente la Città Santa di Gerusalemme, con i suoi paesaggi, edifici, piazze, vie e alture. Questi antecedenti contribuiscono a chiarire che il programma architettonico del Sacro Monte si basa sulla volontà di definire uno spazio religioso autonomo e in armonia con il paesaggio, quasi fuori dal mondo. La novità sta nell'effetto monumentale ricercato disponendo gli edifici lungo un percorso; ogni edificio simboleggia il luogo di un mistero della fede e ne accoglie la rappresentazione, affidata a grandi statue e fondali affrescati. Il cimento dell'architetto era quello di farsi interprete del dramma, selezionandone

episodi da trasporre in chiave contemporanea, con un linguaggio a tratti vernacolare. Le forme dell'architettura non sono un mero fatto plastico, poiché devono esaltare al meglio un determinato tema.

Si ripresenta un problema per gli architetti: quello di ottenere un effetto monumentale con edifici di dimensioni modeste, gli unici che si potevano realizzare con le risorse di una committenza popolare, che si affianca a quella dei vescovi riformatori e degli ordini religiosi, facendo da tramite tra gli artisti e le singole comunità. Spesso l'obiettivo era anche quello di valorizzare determinate risorse materiali, quelle umane innanzitutto, come, ad esempio, le maestranze nomadi



4. Le cappelle relative al gruppo di Nazareth, veduta generale

che passavano di cantiere in cantiere. L'interesse dei Sacri Monti – ma anche la ragione della loro scarsa fortuna critica⁹ – sta anche nell'elaborazione dei modelli architettonici in rapporto al contesto, con esiti che ancora oggi testimoniano la tensione tra arte popolare, espressione della cultura locale, e l'indirizzo più aulico dell'arte manierista e barocca.

Procedimenti compositivi

La dimensione simbolica del paesaggio dell'arte post-tridentina non ha trovato una compiuta teorizzazione, tanto che la

cultura del Settecento e dell'Ottocento ne dimenticò la portata relegandola tra gli aspetti della figurazione vernacolare, con il risultato di trascurare gli aspetti di grande originalità dei Sacri Monti. In queste composizioni suggestive, potremmo dire pittoresche, la composizione si basa su di una sequenza di immagini mutevoli, determinate dalle condizioni meteorologiche al momento della visita e dal percorso dell'osservatore nel suo andirivieni tra prati e cappelle.

Il principio che tiene insieme gli elementi architettonici non è di natura geometrica, ma piuttosto quello della concatenazione

⁹ Questa valutazione negativa è stata riscattata da Roberto Longhi e Giovanni Testori. Significativo, a questo proposito, citare le parole di Gaudenzio Ferrari: «Ora se un paese è tale da avvicinare, discutere e tener testa alla città e proporre poi quest'altra, sublime verità, che dire se non: beato paese, beata forza, calma umanità, vero regno di veri sentimenti, prima, incorrotta bellezza! Proprio così prima, incorrotta bellezza. Da porre accanto, a reggere, a tutti i paragoni. Solo che si sappia dove rintracciarla» in G. TESTORI, *Elogio dell'arte novarese*, Novara 1962, p. 21.



5. La Porta Maggiore e la cappella di Adamo ed Eva, veduta da nord



6

6. Galeazzo Alessi, *Il portale d'ingresso alla Probatica Piscina*, in *Libro dei Misteri*, 1565-1569

di inquadrature secondo una logica determinata¹⁰, alternando le scene rappresentate a quelle reali, riferite a ubicazioni concrete ed alla topografia del sito. Si tratta, in altre parole, di un montaggio *ante litteram*. A Varallo il diagramma alla base della composizione dei progetti per il Monte ha la capacità di integrare il dominio individuale dello spazio e il comportamento collettivo. La mancanza di un punto di osser-

vazione privilegiato induce al movimento per poter comprendere lo spazio nella sua totalità. I padiglioni e la topografia del parco a poco a poco si svelano al pellegrino che si rivolge con sorpresa anche al panorama. Riconosciamo in tutto ciò una sorta di *urbanistica stazionale* regolata da un principio di visione dinamica; l'attenzione va contemporaneamente all'insieme e al singolo elemento, alla narrazione degli spazi¹¹

¹⁰ Nel 1899 Auguste Choisy, nel descrivere i criteri compositivi del "pittorresco nell'arte greca", sottolinea che il posizionamento degli edifici è studiato rispetto alla sequenza che si costruirà chi visiterà l'Acropoli. Anche nel progetto dei giardini inglesi del Settecento, il *landscape gardenig*, si mettono a punto criteri di connessione tra gli elementi. Vengono studiati i percorsi, le soste, le sezioni, le lunghezze, le figure e il ritmo delle macchie vegetali in una operazione analoga al definire spazi tra strutture murarie o spazi urbani tra edifici.

¹¹ Il tema della narrazione architettonica è per taluni architetti uno dei fondamentali della composizione architettonica. Le Corbusier, ad esempio, spiega ai suoi studenti che l'architettura si "cammina", si "percorre" e non è affatto un'organizzazione grafica attorno ad un punto centrale astratto che pretenderebbe essere l'uomo. Le architetture si classificano in morte o vive a seconda che la regola del "camminare" non sia stata osservata, o che al contrario, sia stata sfruttata brillantemente.

e alla loro capacità evocatrice. Il Sacro Monte di Varallo è un vero e proprio laboratorio dove l'architettura viene richiamata al suo ruolo catalizzatore nei processi di ampia acculturazione.

Gaudenzio Ferrari, architetto-artista, rappresenta gli episodi chiave del dramma

Il Sacro Monte di Varallo viene fondato a partire dal 1486 per volontà del francescano, Padre Bernardino Caimi. L'idea di Caimi è quella di costruire una *Nuova Palestina*. L'intero complesso, realizzato solo in parte, proietta il pellegrino sulle alture di Terrasanta che sono state teatro della vita di Cristo; i rilievi del sito assumono un ruolo ordinatore nella composizione e il monte di Varallo diventa una sorta di libro-parete ricoperto di illustrazioni.

La nascita di Cristo a Betlemme e la sua morte sul Calvario sono i temi centrali, a cui corrispondono i nuclei principali dell'impianto. Quello più in basso di *Nazareth e Betlemme* e quello più elevato della *Città di Gerusalemme*. L'accesso alla Città avviene dalla *Via Dolorosa* che dalla *Porta d'ingresso* sale diritta fino alla piazza sulla sommità del Monte. I quattro colli sui quali si svolgono le scene della *Passione* – Sion, Calvario, Tabor, Oliveto e il Gethsemani – dominano lo spazio.

L'appello del frate all'immediatezza figurativa, necessaria a suscitare l'immedesimazione dei pellegrini illetterati con i protagonisti del racconto evangelico, viene accolto in toto. Gli spazi esterni e quelli interni ripropongono, nobilitandoli, i caratteri degli edifici atti a soddisfare i bisogni

della vita quotidiana contemporanea, con continui riferimenti alle tipologie di maggior diffusione locale. Nella Gerusalemme valesiana non si esita a coinvolgere il borgo medioevale di Varallo (la città bassa), che diventa una sorta di vestibolo di tutto il complesso monumentale.

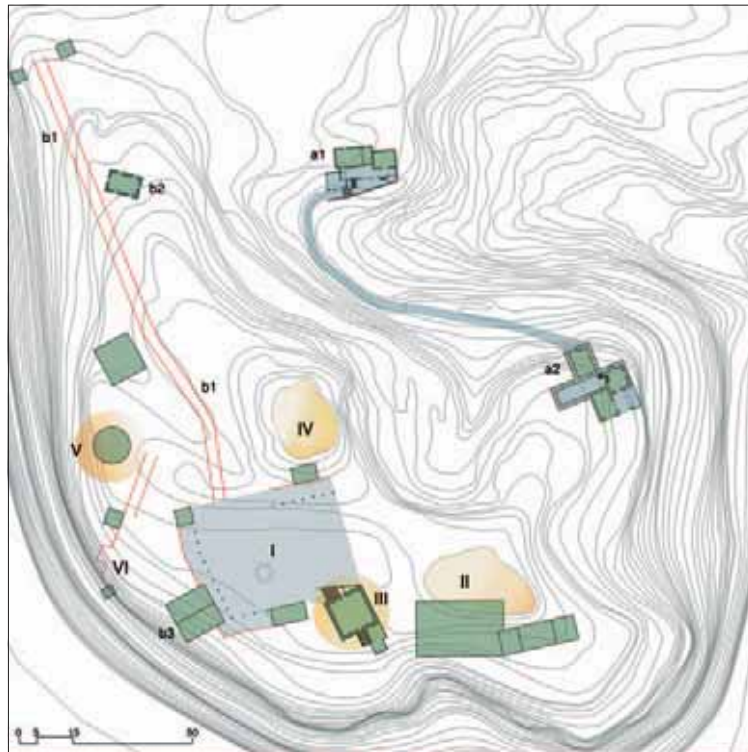
Il modo di aggregare le cappelle richiama l'architettura locale, laddove si combinano singoli edifici posti a più livelli (seguendo la morfologia del terreno), proprio come avviene nei nuclei delle abitazioni alpine. Come in un grande caleidoscopio, i luoghi del quotidiano trovano un ordine tale da apparire meravigliosi. La tensione drammatica viene esaltata ad opera di Gaudenzio Ferrari dalla partecipazione dei pellegrini¹², la cui presenza rivela la natura spettacolare delle manifestazioni collettive. Le singole cappelle sono animate da affreschi e sculture a grandezza naturale, proprio come in un *teatro in figura*, senza barriere fisiche tra la rappresentazione e il pubblico.

In alcuni casi le cappelle sono risolte con un unico ambiente, in altri si traducono in articolazioni complesse, sempre animate da sapienti effetti di luce. Nulla è lasciato al caso: l'accesso agli edifici (il tema della soglia) viene risolto modulando le proporzioni degli elementi architettonici. Quando tutto lo spazio interno è occupato dai complessi scultorei, la cappella sembra solo un punto di riferimento nel paesaggio, uno spazio non praticabile.

È nell'avanzare dei pellegrini nei luoghi della Terra Santa, in un suggestivo clima di devozione e meditazione, che culmina la narrazione¹³ di Gaudenzio Ferrari. In questo spazio finalmente praticabile, che

¹² Una contaminazione, quella storico-fabulatrice, che con Gaudenzio Ferrari entra a far parte della strumentazione di progetto; così come ci ricorda Giovanni Testori ne *Il gran teatro montano. Saggi su Gaudenzio Ferrari*, Milano 1965. Gaudenzio Ferrari (Valduggia 1475/1480 - Milano 1546) fu pittore, scultore e architetto.

¹³ «Le processioni erano più belle verso la cima della salita: c'erano pellegrini coperti di penne colorate, e preti e bandiere e musici e porpora e oro e bianco e brillio di ottoni contro l'azzurro cielo senza nuvole [...] e la banda suonava la musica barocca sulla piazzetta barocca, eravamo barocchi tutti insieme» (S. BUTLER, *Alpi...* cit. pp. 269-270).



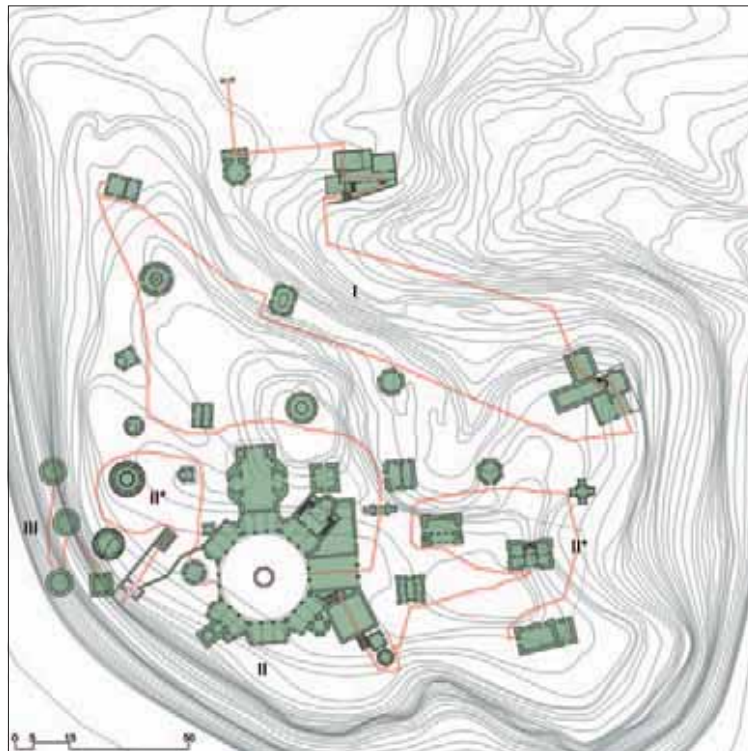
7. Planimetria del Sacro Monte di Varallo nel progetto originario (fine '400-primo '500) (ricostruzione dell'autore)

LEGENDA:

- a. *Natività*
 a1. *Nazareth*,
 a2. *Betlemme*;
 b. *Passione*
 b1. *Via Dolorosa*,
 b2. *Gesù porta la Croce*,
 b3. *Sepolcro*

Riferimenti geografici:

- I. Gerusalemme (piazza);
 II. Monte Sion;
 III. Monte Calvario;
 IV. Monte Tabor;
 V. Monte Oliveto;
 VI. Gethsemani



8. Planimetria del Sacro Monte di Varallo nel progetto di Galeazzo Alessi (ricostruzione dell'autore)

LEGENDA:

- I. il bosco;
 II. la città di Gerusalemme;
 II*. i luoghi ad est e ad ovest della città;
 III. la valle "dantesca"

separa gli edifici tra loro, l'immaginazione può verosimilmente proiettare le scene della Passione di Cristo, così il viaggio sembrerà davvero di averlo compiuto.

Camere delle meraviglie per piani e pendii: il progetto "epico" di Galeazzo Alessi

Alla metà del Cinquecento, la situazione è piuttosto confusa. L'incarico del nuovo piano regolatore del Sacro Monte viene affidato all'architetto Galeazzo Alessi¹⁴, portatore di una nuova cultura architettonica in questa terra di confine. Infatti, chiamato per completare l'impianto precedente¹⁵, l'architetto umbro cambia completamente indirizzo; nelle sue mani il Sacro Monte diventa

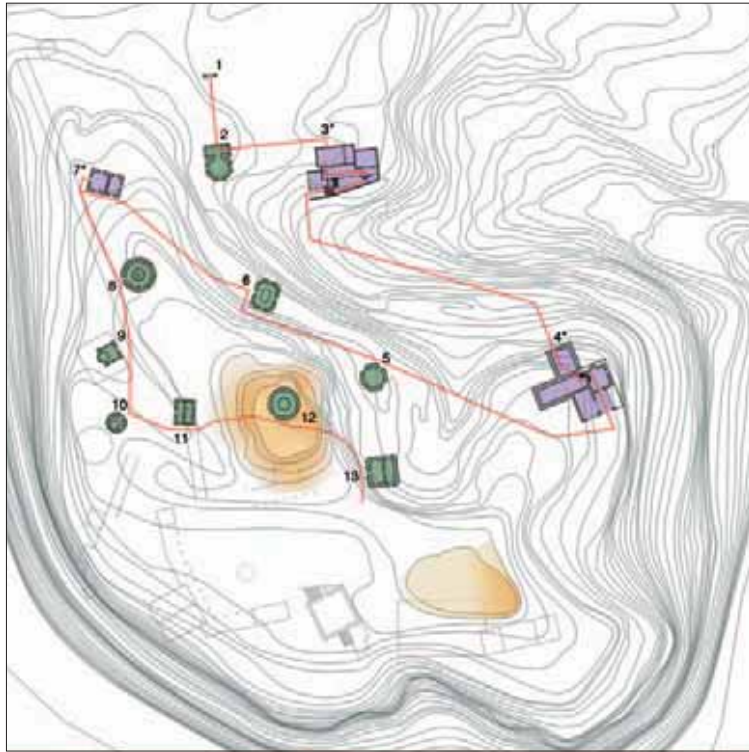
un Sacro Monte dell'architettura, con edifici esemplari disposti secondo un impianto grandioso. Alessi immagina un'intera città sacra sullo sperone roccioso, incombente sul piccolo paese sottostante. Il suo progetto, documentato dal *Libro dei Misteri*¹⁶, nasce tra il 1565 e il 1569, con una serie di varianti e l'ambizione di realizzare le cappelle necessarie a rappresentare in successione cronologica tutti i misteri della vita di Cristo. Il tema è tale da sollecitare l'invenzione di un nuovo congegno spaziale per il quale non ci sono modelli da imitare. Per questa via Alessi integra al programma architettonico gli aspetti più legati al disegno urbano¹⁷ e immagina delle *macchine per guardare*, vere e proprie *camere delle meraviglie* la cui ragion d'essere trascende i contenuti.

¹⁴ Galeazzo Alessi (Perugia 1512-1572) architetto.

¹⁵ La cronologia dei lavori eseguiti da Gaudenzio Ferrari al Sacro Monte è la seguente: 1515-20, cappelle della *Natività*, dell'*Adorazione dei Pastori*, della *Pietà* e della *Crocefissione*; 1526/1528 (?), cappella dell'*Arrivo dei Magi*.

¹⁶ È possibile ipotizzare la compilazione della raccolta tra il 1565 e il 1569. Il testo sviluppa in premessa una vera e propria guida al progetto. L'architetto, in poche righe, riepiloga le conoscenze relative al clima, alla viabilità, alla politica e all'igiene. Esprime, inoltre, in modo chiaro, il proprio punto di vista sulle scelte formali, sul rapporto tra forma e funzione, tra volumi e spazio aperto. Quest'opera è un punto fermo per la conoscenza del programma costruttivo del Sacro Monte. Di ogni cappella è riportata la pianta, il prospetto, le sezioni verticali interne libere e allestite per la rappresentazione dei Misteri. Ogni cappella è fornita di un disegno della scena interna da realizzarsi in scultura, con la relativa ambientazione scenografica. E per ogni scena è ideata un'edicola o una vetrata che, contenendola, ha una duplice funzione di isolarla nello spazio riservato al pubblico e di crearle una particolare spazialità. A questo gruppo di disegni si aggiungono il rilievo generale dell'area in cui, per la fascia di territorio sottostante alla zona centrale, sono rilevate le costruzioni fatte e da edificare *ex novo*, i livelli ed i percorsi di praticabilità del giardino, mentre per la zona centrale sono rappresentati solo gli edifici esistenti ed è indicata l'area destinata alle nuove costruzioni. Lo scritto è di grande validità non solo in relazione alla vicenda costruttiva del Sacro Monte di Varallo, ma anche, e soprattutto, in rapporto alla cultura dei fatti architettonici ed urbani della Milano di Carlo Borromeo. La citazione, nelle fonti relative al Sacro Monte, del nome di san Carlo, quale principale promotore del riassetto totale del Monte, ha costituito il primo ostacolo per una corretta attribuzione del *Libro*. Nella *Descrizione del Sacro Monte di Varallo in Valsesia* edita a Novara da Francesco Sesalli nel 1566, si legge che il *Libro* è opera di «Architetti eccellentissimi» e, di seguito, si aggiunge che «è stato approvato da molti Gentiluomini et persone di ciò intelligentissimi». Nel 1671 è Giovanni Battista Fassola ne *La Nuova Gerusalemme o sia il Santo Sepolcro di Varallo* ad affermare, invece, che fu Carlo Borromeo ad aver lasciato molti disegni per le cappelle da edificare e che l'ideatore dei progetti è l'architetto prediletto dall'arcivescovo milanese, Pellegrino Pellegrini. Gli storici dell'arte che ne scrissero in seguito si uniformarono a tale posizione. E con tale attribuzione il *Libro* giunse a Varallo nel 1912, donato alla città dalla famiglia D'Adda, presso cui era rimasto custodito sin dal 1671.

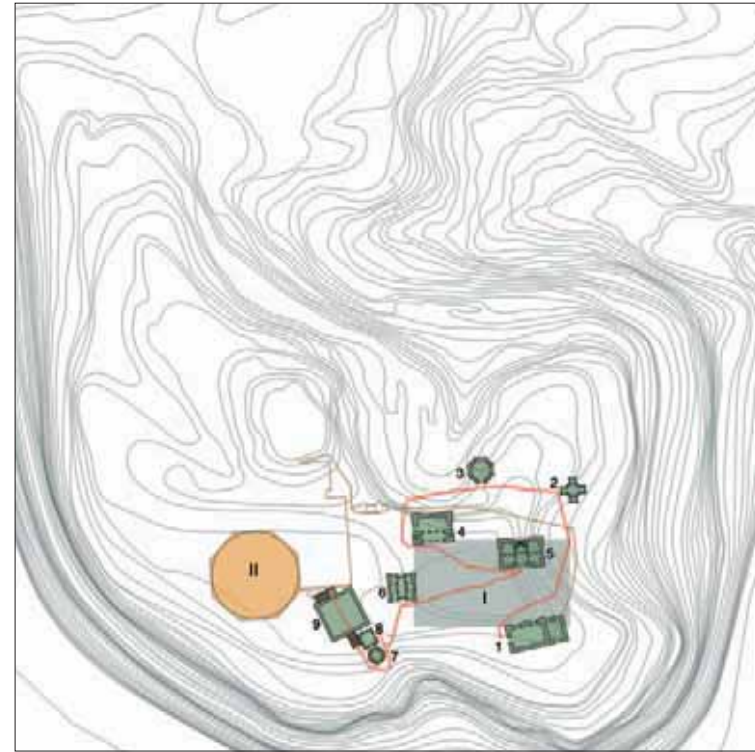
¹⁷ Galeazzo Alessi, quando viene consultato per il Sacro Monte, è all'apice della sua fama. A Milano era diventato uno degli architetti di maggior richiamo: la partecipazione ai lavori di riforma del presbitero del duomo, la costruzione del palazzo per Tommaso Marino, gli interventi e i progetti per san Vittore al Corpo, per la Certosa di Pavia, per la chiesa di S. Barnaba, per la Porta e lo Scalone del Tribunale al Palazzo dei Giureconsulti, la costruzione dell'Auditorio del Cambio, i progetti per il riordino di Palazzo Ducale sono tutte opere che testimoniano il ruolo di primo piano svolto dall'architetto umbro nell'ambito dell'architettura milanese.



9. Planimetria del progetto di Alessi: le cappelle nel bosco

LEGENDA:

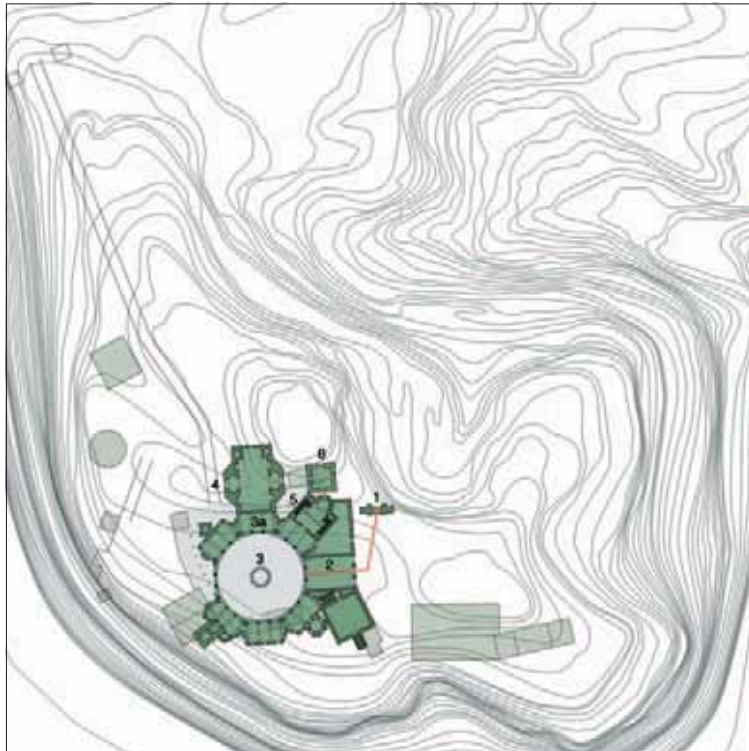
1. Porta Maggiore;
2. *Adamo ed Eva*;
3. *Nazareth*, preesistenza del progetto di Caimi;
4. *Betlemme*, preesistenza del progetto di Caimi;
5. *Strage degli Innocenti*;
6. *Fuga in Egitto*;
7. *Battesimo*, preesistenza del progetto di Caimi;
8. *Tentazione nel deserto*;
9. *Samaritana*;
10. *Guarigione di un Paralitico*;
11. *Figlio della vedova Resuscitato*;
12. *Monte Tabor, Trasfigurazione*;
13. *Ingresso a Gerusalemme*



11. Planimetria del progetto di Alessi: i luoghi ad est della città

LEGENDA:

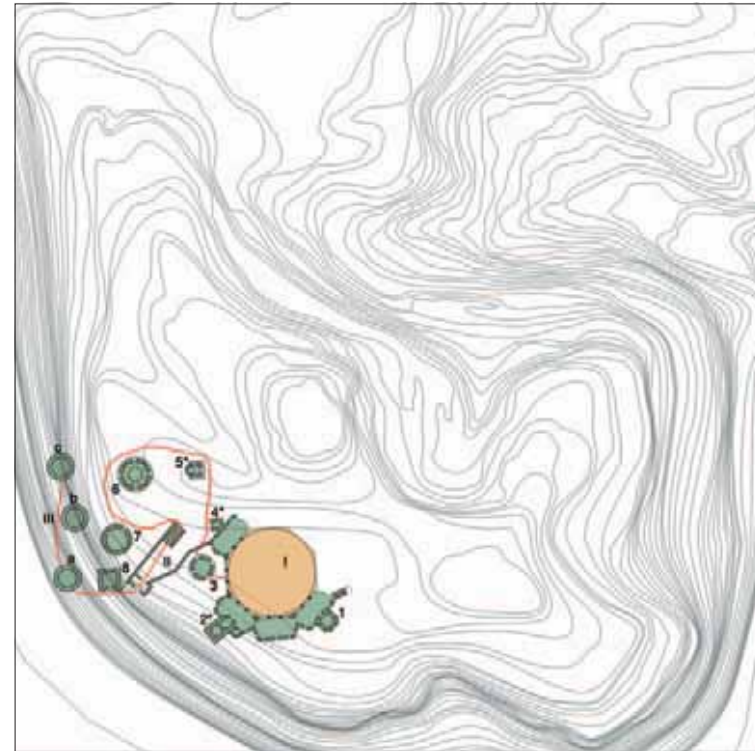
1. *Monte Sion, Ultima Cena*;
2. *Orazione nell'orto*;
3. *Cattura di Gesù*;
4. *Casa di Caifas*;
5. *Casa di Pilato*;
6. *Gesù porta la Croce*;
7. *Vergine Tramortita*;
8. *Gesù spogliato delle vesti*;
9. *Monte Calvario*;
- I. *Piazza civile*;
- II. *Piazza religiosa*



10. Planimetria del progetto di Alessi: la città di Gerusalemme

LEGENDA:

1. *Porta Aurea*;
2. *atrio d'ingresso*;
3. *piazza*;
- 3^a. *portici*;
4. *Tempio di Salomone*;
5. *Probatina Piscina*;
6. *Lazzaro Resuscitato*



12. Planimetria del progetto di Alessi: i luoghi ad ovest della città

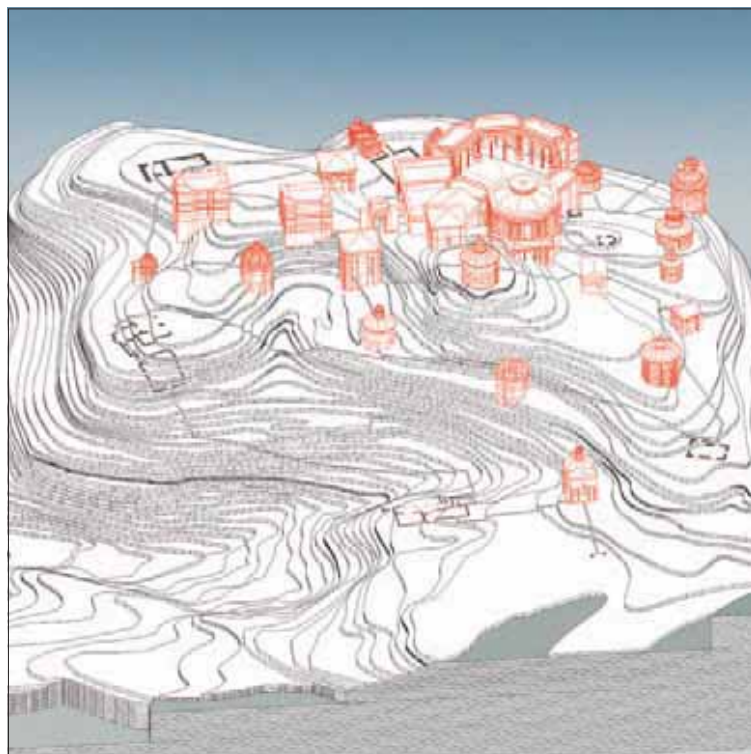
LEGENDA:

1. *Gesù tolto dalla Croce*;
2. *Sepolcro*;
3. *Gesù appare alla Madonna*;
4. *Emmaus*;
5. *Gesù appare agli Apostoli*;
6. *Monte Oliveto, Ascensione*;
7. *Spirito Santo*;
8. *Giudizio Universale*;
- a. *Purgatorio*;
- b. *Limbo*;
- c. *Inferno*;
- I. *Piazza religiosa*;
- II. *valle di Giosafat*;
- III. *valle "dantesca"*



13. Planimetria del Sacro Monte di Varallo oggi (ricostruzione dell'autore)

LEGENDA:
I. Piazza civile;
II. Piazza religiosa



14. Vista del modello da nord-est del progetto di Alessi (ricostruzione dell'autore)

Egli immagina un impianto alla scala urbana; per ricreare l'atmosfera coinvolgente di una città, intraprende una ricerca sulle potenzialità espressive del linguaggio architettonico. Identifica tre distinte zone, in coerenza con la morfologia del sito. La prima zona corrisponde al vasto piano inclinato contro la parete rocciosa del Monte, accessibile dalla *Porta Maggiore*: quest'area è riservata alle cappelle che rappresentano i misteri della vita di Cristo fino al suo *Ingresso in Gerusalemme*. La seconda zona corrisponde all'ampio pianoro sulla sommità del Monte: qui troviamo la *Città di Gerusalemme* circondata da mura; accessibile dalla *Porta Aurea* questo complesso è dotato di parti periferiche, con percorsi che conducono alla grande piazza centrale, sulla quale affacciano il Tempio di Salomone e le cappelle dedicate alle scene della *Passione e Resurrezione*. La terza zona è nettamente separata dalle precedenti, e corrisponde a un avvallamento naturale: qui troviamo le cappelle del *Limbo*, del *Purgatorio* e dell'*Inferno*. Le tre zone si distinguono per il modo in cui viene risolto il rapporto tra volumi costruiti e spazi aperti; tre saggi di disegno urbano, tre interpretazioni del rapporto tra architettura e paesaggio. Il progetto mette in luce la necessità di prefigurare scenari diversi nel trattare temi di composizione, affrontando con chiarezza la questione del montaggio.

Alessi immagina la grande area al di sotto del Monte, in pendenza, accidentata, densa di piante e di verde, come un giardino; una zona intesa come corrispettivo bucolico

co a complemento della *Città di Gerusalemme* geometricamente ordinata al sommo del Monte. Questo giardino è ritmato da dodici episodi sacri, ambientati in nove nuove cappelle e in tre preesistenti¹⁸. La comprensione dell'area doveva in qualche modo essere indotta dal percorso.

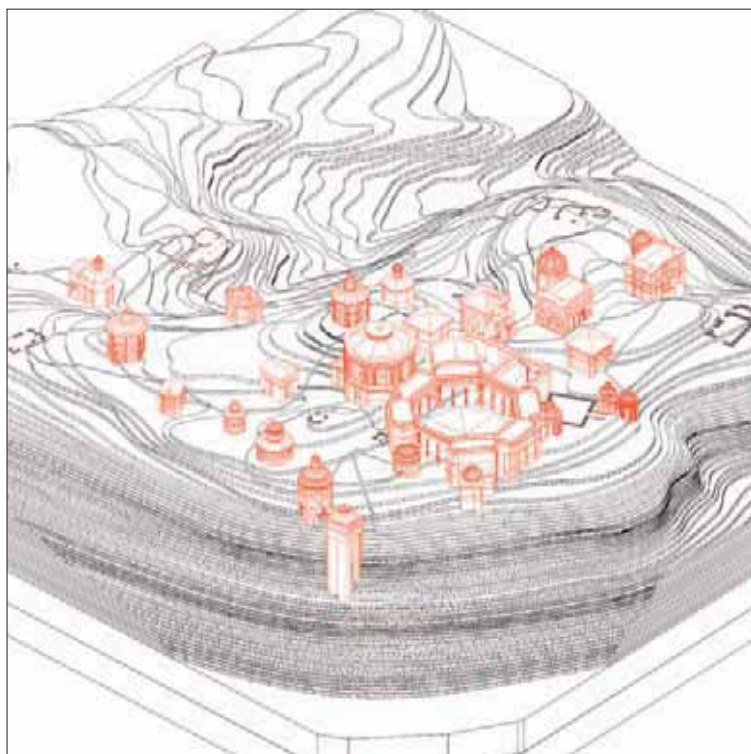
La *Via Dolorosa*, asse rettilineo del precedente impianto, viene completamente demolito e sostituito da un nuovo tracciato. E proprio il disegno tortuoso di questo risulta essere il filo conduttore per la composizione del giardino. Continui cambi di direzione, ottenuti dalla discontinuità di linee spezzate e da rotazioni del percorso, permettono di variare continuamente il punto di vista sul paesaggio e di scrutare il *parterre* da prospettive suggestive.

L'architetto, sfruttando la naturale pendenza del terreno, aumenta l'intervallo spazio-temporale tra una cappella e l'altra; collocandole nei punti strategici delle curve, il più delle volte sollevate, permette a ogni edificio di evidenziare, nel rapporto con il verde circostante, l'assoluto risalto del gioco geometrico dei volumi. L'attenzione alla geometria esprime una visione intellettualistica del fatto architettonico: Alessi elaborò, sino al limite delle possibilità, planimetrie derivate dal cerchio, dal quadrato e dall'ottagono¹⁹.

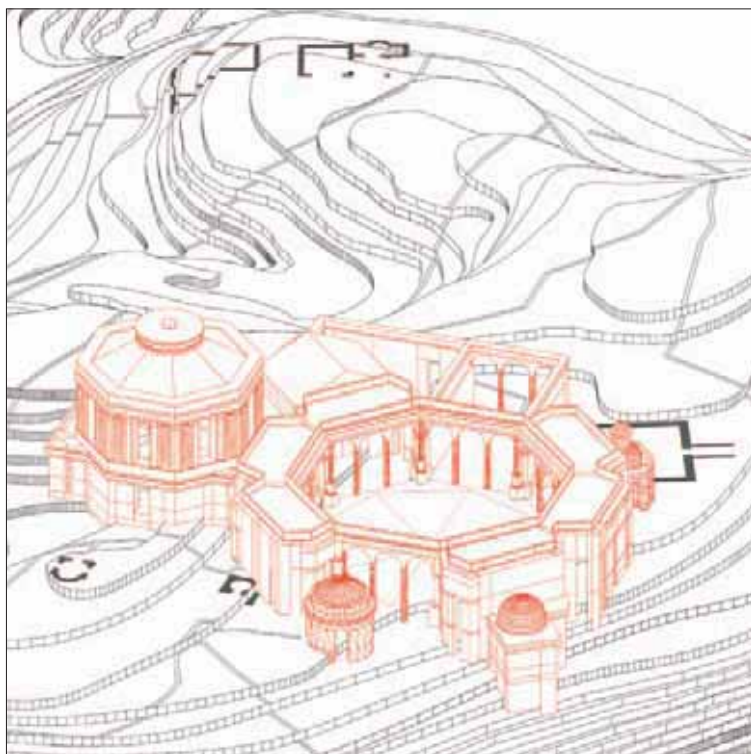
Il tema della pianta centrale rappresenta indubbiamente uno dei grandi temi della ricerca spaziale in Achitettura. Questo richiamo, secondo una nozione consolidata, permette di proporre una duplice peculiarità dell'organismo centrico: da un lato le possibilità percettive connesse alla fruizione dello spazio in-

¹⁸ L'ordine dei nove progetti alessiani è il seguente: cappella di *Adamo ed Eva*; cappella della *Strage degli Innocenti*; cappella della *Fuga in Egitto*; cappella della *Tentazione*; cappella della *Samaritana*; cappella del *Paralitico*; cappella del *Figlio della Vedova di Naim resuscitato*; cappella della *Trasfigurazione (Monte Tabor)*; cappella dell'*Entrata in Gerusalemme*. Le tre cappelle preesistenti coinvolte nella nuova pianificazione sono: *Nazareth*, *Betlemme* e la *Chiesa Negra*, dove verrà collocato il Mistero del *Battesimo di Gesù*.

¹⁹ Risulta determinante per definire il carattere della *maniera* alessiana il dualismo della sua formazione, frutto del lungo soggiorno giovanile romano. Esso si compie attraverso il confronto di due mondi espressivi in totale contrasto tra loro: quello definito delle personalità di Bramante e Antonio da Sangallo, e quello michelangiolesco, che esprime la rottura con la tradizione classicista.



15. Vista del modello
da sud-ovest
(ricostruzione dell'autore)



16. Vista di dettaglio
(la piazza) del modello
da sud-ovest
(ricostruzione dell'autore)

terno; dall'altro la volontà di proporre l'immagine del volume risultante esterno quasi come icona di perfezione mistica.

È osservabile come sia difficile scoprire, nel progetto di Alessi, ricorrenze simboliche tra i temi dei Misteri religiosi rappresentati, la planimetria e le forme delle cappelle: il generale riferimento ai *martyria*²⁰ non risolve la questione. Anzi sembra proprio che il simbolismo generico di ascendenza medioevale lasci il posto al più rigoroso codice semantico dei trattatisti²¹ e degli architetti rinascimentali²², con una attenuazione del monumentalismo.

La scelta del codice figurativo impiegato in questa parte del progetto è dimostrativa del proponimento di minimizzare il ruolo dell'evento religioso da raccontare. Isolando la necessità rappresentativa del Mistero, la scena si rivela come elemento da integrare per sovrapposizione alla struttura dell'edificio.

Gli episodi rappresentati all'interno delle cappelle non si svolgono più con statue disposte liberamente, entro le quali il pellegrino poteva circolare, come nella primitiva sistemazione, ma le figure sono collocate entro teche, quasi sempre isolate al centro del vano. Questa intrusione nell'interno delle cappelle determina le soluzioni architettoniche dove è lo spazio che si adatta alle dimensioni della teca contenente il Mistero.

Entrano in gioco le regole di proporzione, di illuminazione, e di rapporti dimensionali: la difficoltà di ciascun visitatore nel percepire la misura del volume dal centro con un unico colpo d'occhio, condiziona le scelte proporzionali (si accentua la dimensione orizzontale rispetto a quella verticale); l'impossibilità di un doppio ordine di finestre impone di completare l'edificio con lanterne centrali, artificio utile a dirigere la luce in modo zenitale e ad accentuare l'effetto di scrigno prezioso della teca.

Nella soluzione di Alessi, lo spettatore è posto a una certa distanza dalla scena. Tale distinzione allontana il pellegrino dall'immedesimazione rispetto alla propria esperienza quotidiana e priva l'interno delle cappelle di quell'aura di teatralità che Gaudenzio Ferrari aveva posto come fondamento delle cappelle da lui allestite.

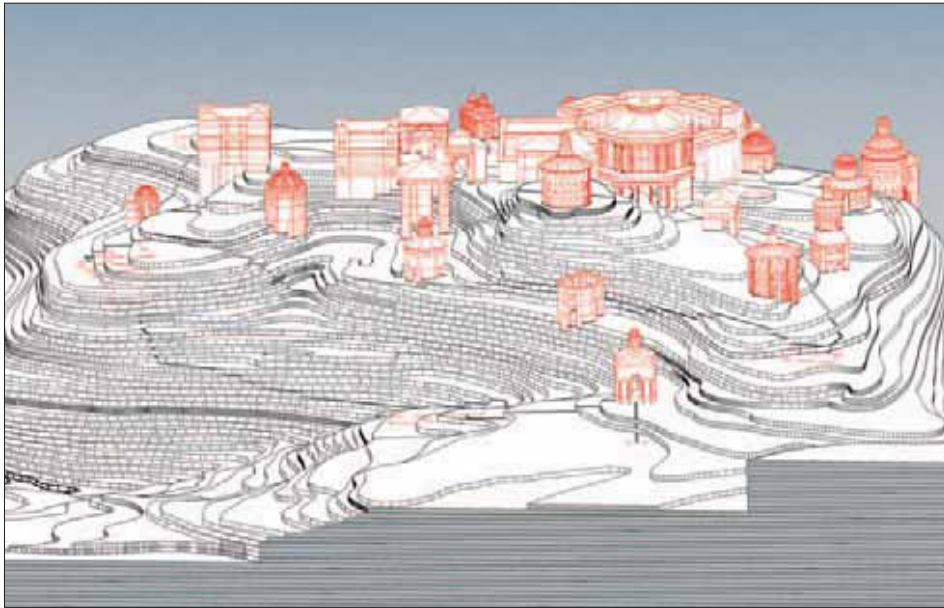
Al termine del percorso architettonico nel bosco, il visitatore si arresta davanti alla porta d'accesso della *Città di Gerusalemme*. Nella descrizione della seconda area del Monte, l'attenzione converge sul grande campo pianeggiante, nucleo dell'intero programma architettonico. La soluzione adottata parte dal presupposto della centralità dell'invaso: lo spazio ottagonale è delimitato da un porticato, che gli gira intorno. La corona dei portici permetterà all'architetto di accomunare gli apparati degli edifici preesistenti²³ e di quelli in progett-

²⁰ Il tipo architettonico dei *martyria*, di forma semplice o complessa, è un edificio costruito in un luogo a memoria di uomini o episodi della fede cristiana.

²¹ La ricerca sulle alternative tipologiche sembra scaturire da una cultura architettonica che, in sede teorica, fa capo al trattato di Sebastiano Serlio – *I sette libri dell'architettura* – e alla sua ricca casistica di tipi planimetrici. A lui sono riferibili, nel *Libro dei Misteri*, alcuni tipi di tempietti a pianta centrale, o soluzioni di colonne, di porte, portali, a volte addirittura copiate, ma in genere sempre guardati come spunti o elementi da comporre liberamente e da reinventare. È nel V *Libro* che i tipi di piante centriche passano dalla matrice circolare a quella poligonale sino alla forma ellittica.

²² Nel 1502 Bramante, nel tempietto di San Pietro in Montorio, elabora il tempio periptero circolare e il monumento romano dei cosiddetti *martyria*.

²³ Gli spazi preesistenti coinvolti nella sistemazione della piazza sono: il *Monte Calvario* e il luogo del *Sepolcro*. I tre edifici posti ad ovest, in cui Alessi immagina di ricollocare i Misteri delle *Apparizioni* avvenuti fuori dalla città di Gerusalemme, sono schermati dai portici che li isolano dall'invaso centrale.



17

17. Vista del modello da nord (ricostruzione dell'autore)



18

18. Piante, prospetti e sezioni delle "cappelle nel bosco" di Galeazzo Alessi (ricostruzione dell'autore)

LEGENDA:

- a. Adamo ed Eva;
- b. Strage degli Innocenti;
- c. Fuga in Egitto;
- d. Tentazione nel deserto;
- e. Samaritana;
- f. Paralitico;
- g. Risurrezione del Figlio della Vedova;
- h. Trasfigurazione sul Monte Tabor;
- i. Ingresso a Gerusalemme

to²⁴ attraverso un unico partito architettonico. Nella parte retrostante del portico viene collocata una comunità di edifici interdipendenti, ma non subordinati l'uno all'altro. Nonostante una apparente confusione l'impianto è regolato da una chiara gerarchia; riconosciamo, rispetto allo spazio centrale, una disposizione periferica di due insiemi di cappelle.

Spostandoci verso est, dopo aver attraversato i portici settentrionali e incontrato in sequenza il *Tempio di Salomone* e la *Probatica Piscina*, si esce dalla città. Qui Alessi colloca il *Monte Sion*²⁵ e l'area del *Gethsemani* con il giardino rigoglioso coperto di ulivi.

La prosecuzione del percorso devozionale intercetta una seconda area, la *Piazza civile*, sulla quale affacciano i cosiddetti *Palazzi*²⁶. Rientrando in città e percorrendo la sequenza meridionale dei portici fino al *Sepolcro* si raggiunge il secondo passaggio. Ad ovest della città, troviamo il *Monte Oliveto* e, in un avvallamento, l'"invenzione" conclusiva di Galeazzo Alessi.

Il percorso del pellegrino, superata la cappella del *Giudizio Universale*, si trova di fronte a un bivio: uscire, percorrendo un breve tratto di strada, dal *Sacro Monte* oppure varcare una piccola apertura oltre la quale si scoprirà una valle.

Si giunge, così, alla descrizione della terza e ultima parte del progetto.

La proposta è espressa con un carattere essenzialmente scenografico. Rivelatore di questa condizione è il fatto che Alessi non fornisce alcuna indicazione sull'esterno dei volumi e sugli elementi costruttivi, ma solamente un disegno in sezione e in pianta. Gli edifici sono innestati parzialmente nella roccia e ciò consente al fruitore una esperienza spaziale inusuale: entrare e osservare le scene plastiche dall'alto, attraverso una vetrata di copertura, affacciandosi sulla base dell'edificio come in un teatro anatomico, in una visione pressoché dantesca degli episodi dell'*Inferno*, del *Purgatorio* e del *Limbo*. Anche la scelta geometrica della pianta circolare asseconda l'intenzione scenica. Nonostante l'originalità del progetto, il *Libro dei Misteri* non divenne mai una concreta realtà architettonica²⁷.

La prosecuzione del cantiere

Le controversie sul progetto di Galeazzo Alessi scaturirono in un momento di rigida applicazione delle normative tridentine²⁸. Da un'analisi pertinente, o anche solo considerando con attenzione i disegni già conosciuti, emerge che gli assetti successivi conferiti al *Monte*²⁹, conservarono spunti

²⁴ I due edifici in progetto rivolti verso la piazza sono il *Tempio di Salomone* e la *Probatica Piscina* (la vasca che a Gerusalemme si presume fosse situata presso il mercato delle pecore, nelle immediate vicinanze del cortile del Tempio, e che era caratterizzata da cinque portici).

²⁵ Il *Monte Sion*, luogo dell'*Ultima Cena*, è ereditato dalla soluzione preesistente.

²⁶ Si tratta del Palazzo-dimora del Sommo Sacerdote Caifas e della Casa del Governatore romano Ponzio Pilato. Per questi edifici Alessi impiegherà modelli riferiti alla tipologia del palazzo mercantile e delle residenze borghesi cinquecentesche.

²⁷ Della pianificazione proposta da Alessi fu attuata quella relativa alla zona del Monte al di sotto della piazza. I progetti architettonici realizzati sono quelli relativi alla *Porta Maggiore* e alla cappella di *Adamo ed Eva* (tra il 1565 e il 1569).

²⁸ Gli interventi voluti da san Carlo Borromeo tra 1570 e 1584, e, successivamente, dal vescovo di Novara Carlo Bascapè, determinarono modifiche dell'impianto e delle modalità di rappresentazione dei Misteri.

²⁹ Dopo il lungo periodo di elaborazione progettuale della seconda metà del Cinquecento, il progetto che tradusse le direttive impartite da san Carlo, fu quello elaborato prima da Domenico Alfano e poi da Giovanni D'Enrico (tra il 1593 e il 1640 ca.).

del progetto alessiano: la contrapposizione delle due piazze civile e religiosa; la proposta di un Tempio maestoso; il susseguirsi continuo dei portici sul perimetro dell'invaso; il recupero di un linguaggio colto nell'aspetto da conferire agli edifici civili; la praticabilità a una quota elevata rispetto al piano d'imposta delle costruzioni. Infine, riflettendo sull'ultima fase del cantiere, che aveva visto il totale riordino del Monte, implicando addirittura interventi sull'orografia attraverso lo spianamento dei colli e il livellamento di alcuni avvallamenti, ci si convince che le qualità distintive del paesaggio naturale, decisive nell'atto di fondazione, siano state semplificate a puro supporto dell'architettura.

Conclusione

A partire da alcune considerazioni sulla crisi della condizione presente, dove l'imperativo irrimediabile del consumo è giunto a colonizzare quasi ogni aspetto della vita urbana, si segnala, in conclusione, il primo parco tematico religioso del mondo (così viene pubblicizzato), "Tierra Santa", nel cuore di Buenos Aires.

N.d.R. - L'autore del saggio propone un'interpretazione suggestiva e personale delle principali fasi di progettazione del Sacro Monte individuando due fondamentali momenti: quello originario dall'avvio del complesso agli anni venti-trenta del '500 e quello identificato come alessiano, tardo-cinquecentesco, antecedente l'intervento del vescovo Bascapè che in realtà nella sua ipotesi ricostruttiva assomma parzialmente soluzioni pianificatorie del *Libro dei Misteri* di Galeazzo Alessi e della pianta più tarda conservata presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano (Cod. Ambrosiana. S. 150 Sup., c. XXXI - Raccolta Ferrari, Milano, Biblioteca Ambrosiana).

³⁰ F. O. Gehry è probabilmente l'architetto che meglio è riuscito a gestire questi nuovi aspetti e a trarne vantaggi. Significativo è il mettere in risalto il ruolo chiave del carattere commerciale, ovvero la necessità di consenso, di un'immagine "forte" e accattivante.

Un parco dei divertimenti ispirato a Gesù che replica la città di Gerusalemme, attraverso atmosfere architettoniche, con seicento statue ispirate a temi biblici e un "Gesù di trentasei metri" che risorge ogni ora. Il flusso dei visitatori viene stimato in trentamila unità la settimana. Si sa che l'attenzione ai problemi di immagine è un tema centrale nei dibattiti intorno alle discipline della progettazione architettonica. Oggi le imponenti "coreografie" costruttive delle architetture di successo legano il loro significato al gesto³⁰. L'architetto, enfatizzando il fascino strutturale di questi edifici sempre più arditi, si produce in disinibite *performance* costruttive.

Dunque in cosa può consistere l'utilità dello studio degli impianti dei Sacri Monti?

I risultati di questa ricerca, riferita a un soggetto così studiato sono provvisori; esistono ancora tanti aspetti rilevanti da accertare e interpretare, finalizzati all'operatività del progetto, utili a interpretare e gestire l'attualità. Ma forse una prima risposta può essere quella di riconoscere all'architettura il potere decisivo di evocare luoghi e di suscitare emozioni.

Il "Calvario" di Giovanni Vignolo a Grignasco Un Sacro Monte mai nato

Paolo Sitzia, Giuseppe Sitzia

Nel 1980, nella chiesa di S. Maria in Bovagliano a Grignasco, fra le tavole che tamponavano il soffitto del locale dell'eremita fu da noi rinvenuto un *ex-voto*, l'unico conservatosi fra quelli che ancora alla fine del XVIII secolo erano affissi alle pareti della chiesa¹.

Si trattava di una tavoletta dipinta con iscrizione, datata 1601, in precarie condizioni di conservazione per la cornice sconnessa, tarlata e consunta e per la pellicola pittorica sporca e abrasa (foto 1).

Al momento del ritrovamento l'iscrizione fu ricostruita sulla base delle lettere ancora leggibili e comunicata a Giovanni Romano che autorizzò il restauro dell'*ex-voto* presso il laboratorio della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Torino.

Presentata nel 1982, in una conferenza che faceva il punto sulle ricerche storiche e artistiche del Centro Studi di Grignasco, suscitò l'interesse di Pier Giorgio Longo che ne rinvenne la prima documentazione storica

e ne diede notizia nel 1993, in occasione del Convegno per il IV centenario dell'ingresso in Diocesi di Novara di Carlo Bascapè, inquadrandola nel contesto della permanenza della devozione e della religiosità popolare, ancora in un'epoca già caratterizzata dall'azione riformatrice del vescovo².

Successivamente Mario Crenna pubblicò gli atti di un processo, rinvenuti presso l'Archivio Storico Diocesano di Novara, che confermavano il testo dell'iscrizione dell'*ex-voto*, fornendo informazioni ulteriori sulle vicende che l'avevano prodotto³.

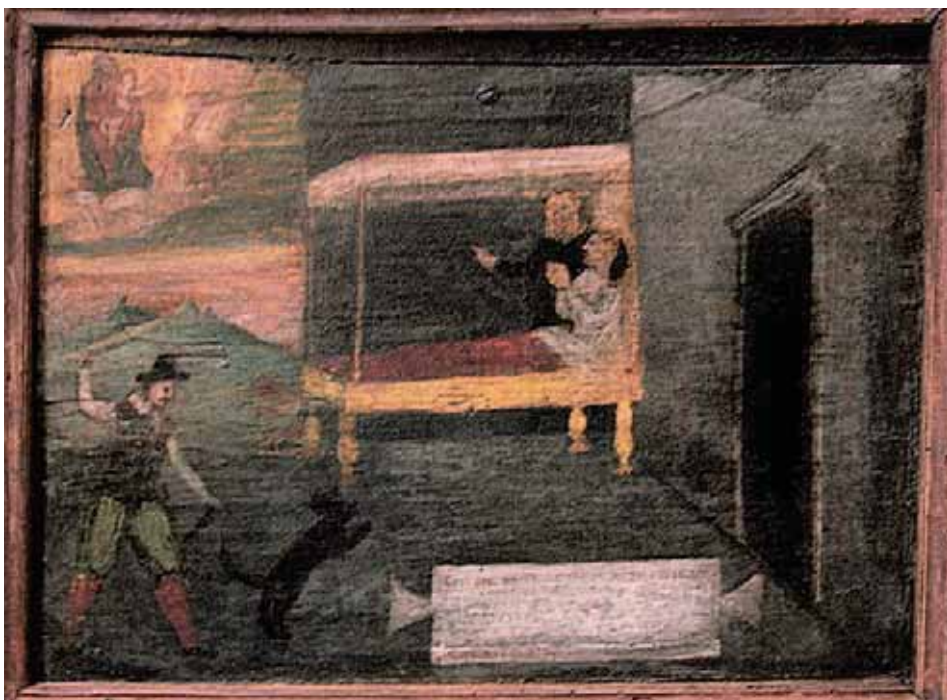
L'interpretazione della scena, che descrive un fatto di stregoneria, deriva in parte dall'iscrizione stessa («1601. DIE. DOICO. OCTAVO. APRILIS. IS. EVENTIT. CASVS. IOANNI. VIGNOLO. IN LOCO. GRIGNASCI. QUE. STRIX. FASCINAVERAT. ET TVNC. PERTERRITVS. AD. EADEM. FORMA. FELINEAM. HABENTE. EX. VOTO. BEAT. VIRGINI. VIVS. SACRI. MONTI. FVIT.

¹ Nella sua relazione di visita pastorale a Grignasco del 24 aprile 1698 il vescovo di Novara Giovanni Battista Visconti, descrivendo la chiesa di S. Maria in Bovagliano, annotava: «A parietibus ipsius Ecclesiae diversae pendent tabulae quae dicunt esse ipsius Ecclesiae, et prope capella ad latus meridionale adsunt in muro depictae imagines SS. Rocchi et Sebastiani (l'affresco di Angelo De Canta, datato 153[9]) coronide lignea inaurata circumornatae, prope quas diversa cerea pendent in signum gratiarum acceptarum à B. V.» (Archivio Storico Diocesano di Novara, da ora in avanti ASDN, *Atti di visita*, vol. 219).

La presenza di *ex-voto* nella chiesa di Bovagliano è ribadita nel 1702 dall'inventario dell'arciprete Carlo Silano Tartagliotti che tra i quadri elenca anche «... Ventiquattro altri pezzi di quadro tra grandi e piccoli parte con sua cornice et parte senza fatti fare da diverse persone per voto per gratie ricevute. Quattro quadri in cui restano appesi diversi voti di cera... Più due castelletti dove sono appesi varij voti di cera e varie sorti d'armi portate alla detta chiesa...» (Archivio Parrocchiale di Grignasco, da ora in avanti APG, Inventario "Tartagliotti", 3 luglio 1702).

² P.G.LONGO, "Un luogo sacro... quasi senz'anima". Carlo Bascapè e il 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 di Novara, Orta e Varallo Sesia 1993, Novara 1994, pp. 395, 396.

³ M. CRENNNA, *Barbiere, flebotomo ed esorcista interinale*, in "Bollettino Storico per la Provincia di Novara", n. 2/2002, pp. 463, 464.



1. Autore ignoto, *Ex-voto di Giovanni Vignolo*, 1601, dipinto su tavola, Grignasco, archivio parrocchiale (già nella chiesa di S. Maria in Bovagliano), dopo il restauro

LIBERATVS.»), ma si completa con la testimonianza resa durante il processo da Giovanni Vignolo al giureconsulto Antonio Curzio Gattico, presso la Cancelleria Vescovile di Novara nell'agosto 1608, ben sette anni dopo i fatti accaduti.

Tra le due date si inserisce l'autorizzazione, citata dal Longo, concessa dal vescovo Bascapè nel 1603 al curato di Grignasco, don Marco Vignolo, di esorcizzare proprio suo fratello Giovanni.

Nel corso del processo, nato dalle delazioni di Giovanni Vignolo contro quattro donne di Grignasco accusate di stregoneria (Clara Zanola, Julia Orsina, Antonia Martinola detta la Marchesa e Laura Martinola), le testimonianze rese dagli attori, pur se in contrasto tra loro, concorsero a chiarire il senso dell'iscrizione evidenziando il pesante clima

di sospetto che regnava a Grignasco, alimentato dalle iniziative dello stesso Vignolo convinto che, oltre alla sua persona, anche il paese fosse teatro di diffuse pratiche stregoniche e di presenze diaboliche.

Ossessionato da questa idea, si era fatto curare a Forno (Valle Strona) da tali «prete Giovanni» e «prete Stefano» che egli stesso aveva poi fatto venire a Grignasco per visitare altri infermi «che tutti diedero segno di essere maleficiati».

Ridotto a letto e certo di essere oggetto di un maleficio, Giovanni Vignolo riferì di essere stato consigliato di farsi assistere di notte da alcune persone che, insospettite dalla presenza di un gatto apparso furtivamente già due volte, alla terza, quando «tornò a comparere come un gatto di casa, quelli che stavano alla guardia mia lo co-

minciarono a sponzonare con un legno che havevono in mano; et mai gridò, se non che al ultimo si levò et saltò alla volta della finestra et l'aperse in un tratto, se bene con fatticha un huomo l'aprisse»⁴.

Il fatto avvenne in casa di madonna Bianca Durio, dove il Vignolo era degente: l'appellativo di «madonna» e il letto dorato con baldacchino, raffigurato nell'*ex-voto*, confermano che il malato era di casa nel palazzo Durio di Grignasco, risultando anche cognato di Giulio Cesare Durio e marito di Antonia, ovviamente, Durio.

Se a questo si aggiunge che Laura Martinola, un'altra delle accusate di stregoneria, era sorella di Antonia Martinola e, secondo quanto da lei stessa dichiarato alla Cancelleria vescovile, di Giovanni Battista Durio⁵, che il figlio di quest'ultimo era stato ucciso da un'archibugiata partita proprio dal giardino di Giovanni Vignolo e che per questo fatto risultavano carcerati Giulio Cesare Durio (cognato di Giovanni Vignolo) e Giovanni Giacomo Vignolo (fratello dello stesso Giovanni), si vede come il presunto episodio di stregoneria narrato nell'*ex-voto* nasconda in realtà tutti i caratteri di una faida famigliare, intrisa di sospetti e di risentimenti acuiti anche da morti premature di bambini e fatali malattie di adulti.

In questo controverso contesto si devono anche leggere i difficili rapporti tra il curato di Grignasco don Marco Vignolo (fratello di Giovanni) e la famiglia Durio, titola-

re del «jus patronato» nella chiesa di S. Maria delle Grazie che ospitava le funzioni parrocchiali. Nel 1617, infatti, a meno di dieci anni dagli episodi descritti nelle deposizioni del processo, la chiesa di S. Maria delle Grazie, anche a causa delle precarie condizioni statiche, fu abbandonata dal curato Vignolo e le funzioni trasferite nell'oratorio di S. Graziano.

Tornando all'*ex-voto*, le testimonianze successive chiariranno che quel gatto, fuggito con un balzo dalla finestra della sua camera, era, nelle fantasie del «barbiere» Vignolo, la «strega» Antonia Martinola detta la Marchesa, accusata di essere responsabile della malia che lo aveva reso infermo e che aveva in precedenza rifiutato la sua proposta di matrimonio ritenendolo «di legiero et puoco cervello».

Tutti gli elementi narrati nelle testimonianze del processo sono riconoscibili nell'*ex-voto* e si integrano quasi perfettamente con l'iscrizione: l'interrogativo che rimane riguarda il «Sacro Monte» al quale il testo fa riferimento.

Il Vignolo, in un altro passo della sua deposizione, racconta testualmente: «Sarà puoco più d'un mese che andai un giorno di festa a Ara per cercare persone che andassero a lavorare ad acconciare una strada per andare a un monte nel territorio di Grignasco, il quale, con licenza dil signor vicario foraneo, ho tolto intitolarlo il Monte Calvario (foto 2); et in quello ho fatto piantare tre

⁴ Id., p. 459.

⁵ Secondo quanto riportato dal Crenna, nell'interrogatorio del 20 agosto 1608 Laura Martinola testimonia che Giovanni Battista Durio è suo fratello: «... mi voltai verso la casa di messer Gio. Battista Durio, mio fratello...» (M. CRENNA, *Barbiere...* cit. p. 492). Lascia qualche dubbio il fatto che le due «Martinola» risultino sorelle di Giovanni Battista Durio: i legami di parentela tra i protagonisti del processo andranno verificati sugli atti originali, tenendo comunque presente che all'epoca dei fatti non era infrequente l'esistenza di figli illegittimi, come confermano le stesse testimonianze di questo processo, o l'acquisizione di fratelli o sorelle da un secondo matrimonio di uno dei genitori.

È interessante rilevare che tra le iscrizioni graffite sulle pareti della chiesa di S. Maria delle Grazie, all'epoca cappella di «Jus Patronato» della famiglia Durio, si legge «1548 Die p^o Xbris obyt d.na ANTONIA DE DURIO mulier Do.Juliani De Duryo» e che la parola «DURIO» è stata graffiata e corretta con «Martinolya». Si tratta di personaggi più antichi che tuttavia attestano, già a metà '500, i legami tra le famiglie Martinola e Durio.

croci, et ho pensiero farvi delle capelle con il sepolchro di Nostro Signore et misterio quando fu levato dalla croce; se potrò have-re questa licenza dalli superiori; et ho un ronco apresso et ho assegnato la mittà de frutti che potrò cavare da detto roncho a fare detta fabbrica per il tempo di vitta mia; et per accomodare detta strada ho ottenuto licenza dal signor Podestà et dal detto signor vicario foraneo di fare lavorare alle feste; et mentre ero andato in Ara per cercare uomini per detto effetto vidi la detta figliola di Milanolo, la quale vedendomi cominciò buttare via la corona che aveva in mano et si misse a fuggire bragiando; et quando fu alla chiesa, la vidi là buttata giù in terra che bragiava et faceva delle altre cose; et io mi misi a fare oratione et poi dissi che la conducessero là al Monte Calvario ove venerono degli altri uomini; et gionti in detto monte, ove sono piantate dette tre croci, mi misi di nuovo a fare oratione per lei dicendo il Pater Noster, l'Avemaria et il Credo et gli feci il segno della Santa Croce; et lei ritornò in sé et poi disse assieme meco il Pater Noster, l'Avemaria et il Credo e ringraziò Iddio; et pareo guarita et liberata, et io gli raccomandai che stasse in oratione. Et exhibuit licentias concessas a rev. Vic. Foraneo Ghemi et dominus Praetor Romaniani datas sub die 22 martij proxime praeteriti possendi operari in diebus festivis pro aptanda strata dicti montis etc. dicens: in quel giorno che andassimo a detto monte con detta giovine venne un gran rumore con delle tempeste; et tornando ad Ara un altro giorno doppo, uno de consoli mi disse che

non tornassi più in Ara a scongiurare persone de questi tempi, ma che aspettassi all'invernata, et io gli resposi che non scongiurava persona alcuna; et io sentendo questo caminaì giù qua dal padre inquisitore et gli dissi quanto mi occorreva, et egli mi rispose che saranno state le streghe che haveranno fatto tempestare»⁶.

Dunque era errato il riferimento al Sacro Monte di Varallo, al quale in un primo tempo si era pensato pur con l'incognita del paesaggio riprodotto come sfondo nella tavoletta (caratterizzato da due cime affiancate), mentre il testo dell'*ex-voto*, collegato agli atti del processo per stregoneria, lo identifica proprio in quello progettato dal Vignolo stesso ai confini di Grignasco. Il testo della deposizione del Vignolo documenta comunque che il "Calvario" varallese rappresentò un modello devozionale di grande attrazione nei territori circostanti al punto da muovere privati e comunità a imitarne i soggetti con impegno non indifferente sul piano economico e organizzativo e con l'approvazione delle istituzioni civili e religiose.

Nel caso del nostro "Calvario" è però evidente anche la forte connotazione esorcistica data al sito prescelto che, se da un lato assecondava l'immaginario della gente condizionato da una cultura religiosa intrisa profondamente di aspetti magici, dall'altro era fortemente contrastata dall'azione riformatrice del vescovo Bascapè, ben consapevole dei risvolti negativi di tali pratiche⁷.

L'ipotesi è avvalorata da resti di un affresco, emerso sotto lo scialbo che ricopriva le pa-

⁶ Il sito è identificabile con l'omonima altura a ridosso dell'oratorio di S. Bernardo, sullo spartiacque tra i territori di Grignasco e Valduggia.

⁷ M. CRENNA, *Barbiere, flebotomo...* cit. p. 462. L'autore riporta alcuni stralci delle disposizioni del Bascapè ai ventidue Vicari Foranei da lui istituiti per il governo della Diocesi: «... Prima, non par bene dar facoltà di essorcizzare à chi non è esercitato in ciò, perciò che si ha da credere che non farà profitto, et forse alcuno ne vorrebbe guadagno, et ne verrebbe qualch'altro male. Dipoi, pare che habia insegnato l'esperienza che quando si comincia ad essorcizzare in qualche paese, in questo modo cresce il numero notabilmente di tali che paiono vessati, et pare che quello sia un artificio del Demonio...».

reti interne dell'oratorio di S. Bernardo, ai confini di Castagnola, nei pressi del Monte Calvario e all'incrocio di diversi antichi sentieri (foto 3).

L'iconografia del dipinto, raffigurante la *Madonna col Bambino tra i santi Giovanni Battista e Bernardo da Mentone* ha precisi riferimenti all'*ex-voto* («Madonna col Bambino»), alla connotazione esorcistica del "Calvario" («Bernardo da Mentone») e al personaggio di Giovanni Vignolo (omonimo di «S. Giovanni Battista») e reca la data «1601», la stessa della tavoletta *ex-voto* (foto 4).

Si può ipotizzare che l'edificio, concepito nella sua rozza semplicità con un'aula rettangolare e un portico aperto antistante (foto 5), rappresenti il primo nucleo di quel "Calvario" che le circostanze non consentirono di completare ma che era già meta di pellegrinaggi e di devozione dal momento che, negli atti del processo del 1608, è citata una «Madonna del Monte» alla quale era consuetudine rivolgersi per voto (foto 6).

Una possibile conferma del legame tra l'oratorio di S. Bernardo, il vicino Monte Calvario e il «Sacro Monte» citato nell'iscrizione dell'*ex-voto* si può cogliere considerando proprio il paesaggio di sfondo riprodotto nella tavoletta (foto 1). Sotto la piccola immagine della Madonna col Bambino, dipinta nell'angolo sinistro in alto, si vede, come già detto, una verde collina sulla cui sommità spiccano due cime aguzze. Se si osserva la topografia della zona appare una convincente analogia tra il paesaggio dipinto e quello reale, caratterizzato dalla cima del Monte Calvario (quota 849 m.) e, a distanza di qualche centinaio di

metri in linea d'aria, da quella del Monte Lovagone (quota 858 m.) e il punto di vista sembra coincidere proprio con quello dell'oratorio di S. Bernardo⁸ (foto 7).

Alla luce delle relazioni, documentate o ipotizzabili, tra l'*ex-voto* (1601), la Cappella di S. Bernardo (1601), la licenza di essorcizzare concessa a don Marco Vignolo (1603) e il processo (1608) e nel quadro dell'azione riformatrice del vescovo Bascapè per il Sacro Monte di Varallo, si possono fare alcune considerazioni sull'influenza esercitata dalla sua opera di riordino e di indirizzo artistico e devozionale avviata in quel periodo nel territorio della diocesi.

L'idea del "Calvario" di Giovanni Vignolo ha certamente il suo riferimento primario nel Sacro Monte di Varallo: le tre croci in ferro attuali, collocate di recente dal Parco del Monte Fenera in sostituzione di quelle antiche in legno deteriorate dalle intemperie, ricordano le analoghe di Varallo documentate da varie incisioni seicentesche.

Si può rilevare quindi il sovrapporsi dell'iniziativa grignaschese a quanto stava accadendo al Sacro Monte di Varallo. La data del 1601 rimanda ad avvenimenti precedenti almeno di qualche anno e a un'idea maturata quindi intorno alla fine del XVI secolo, forse proprio quando il nuovo curato, don Marco Vignolo, aveva preso possesso della cura di S. Maria di Grignasco, il 9 aprile 1593, dopo la morte del suo predecessore, il presbitero Silano Viano.

La connotazione dichiaratamente esorcistica che l'ideatore del "Calvario" grignaschese segnalò all'Inquisitore e alla Curia novarese, denunciando di aver condotto lassù

⁸ Il toponimo «Monte Calvario» si è conservato nella cartografia attuale, mentre non è registrato nella *Grande Carta della Valle di Sesia* del 1759 che, in corrispondenza delle due cime riporta i toponimi «Cima del Tapon» (per il Monte Calvario) e «Cima della Luera» (per il Monte Lovagone).

Interessanti sono anche due mappe seicentesche (una delle quali datata 1683), conservate all'Archivio di Stato di Novara, che raffigurano il territorio tra i comuni di Boca, Grignasco, Rasco, e Maggiore (eseguite per dirimere la controversia tra Rasco e Maggiore sul possesso di alcune zone di confine): anche se non riportano il toponimo del «Monte Calvario», indicano con precisione l'oratorio di S. Bernardo.



2



3

2. La croce in legno eretta sulla cima del Monte Calvario e ora sostituita dalle tre croci in ferro

3. Mappa del 1759 che documenta la rete di sentieri convergenti verso l'oratorio di S. Bernardo e gli antichi toponimi della zona (tratta da L. PECO, *La grande carta della Valle di Sesia*, Borgosesia 1988)

un'ossessa con l'intervento di diversi uomini di Ara, denota però riferimenti non in linea con lo spirito della riforma cattolica, indicativi piuttosto di una devozionalità ancora intrisa di suggestioni magiche. Tuttavia il dichiarare nel 1608, nel pieno dell'attività pastorale del Bascapè, l'intenzione di erigere le due cappelle della *Deposizione dalla Croce* e del *Sepolcro* indica la volontà di rifarsi in modo più aderente al nucleo centrale del Sacro Monte varallese che il vescovo di Novara stava rimodellando nella linea della riforma avviata da san Carlo Borromeo dopo in Concilio di Trento.

In sostanza, il "Calvario" in oggetto, che peraltro viene già nominato «Sacro Monte» nell'*ex-voto* di Giovanni Vignolo, appare come un'iniziativa ambigua, tra suggestioni taumaturgiche, drammaticamente vissute in quell'epoca, e necessità di adeguarsi a nuovi indirizzi devozionali e

alla spiritualità della Riforma Cattolica. Inoltre, il fatto che nell'agosto del 1608 Giovanni Vignolo non avesse ancora l'autorizzazione della curia per erigere il suo "Calvario", pur avendo già ottenuto dal Pretore di Ghemme e dal Vicario Foraneo di Romagnano, in data 22 marzo 1608, quella di costruire la strada di accesso e di far lavorare in giorni di festa gli abitanti di Ara per realizzarla, fa pensare che a Novara si stesse attentamente vagliando la credibilità del Vignolo rispetto a un progetto che pareva finalizzato alla ricerca ossessiva di rimedi a presunte malie piuttosto che mosso da una devozione sincera.

La testimonianza di Giovanni Vignolo al processo per stregoneria e le relative repliche delle accusate devono aver fornito alla curia novarese elementi di valutazione determinanti se il progetto non fu portato a compimento.



4

4. Autore ignoto, *Madonna col Bambino tra i santi Giovanni Battista e Bernardo da Mentone*, 1601, affresco, Grignasco, cappella di S. Bernardo

Dal riscontro emerge uno spaccato delle relazioni sociali, della mentalità e dei comportamenti di quanti convivevano con l'incubo di presenze maligne in ogni fenomeno naturale.

Una conferma di questo pesante clima di impotenza e di sospetto che era alimentato anche dal diffondersi incontrollato di pratiche esorcistiche, lo offre don Antonio Piana, curato di Ara dal 1769 al 1800, in una memoria manoscritta che, ancora a distanza di oltre un secolo e mezzo dai fatti narrati, documenta il perdurare di quella temperie culturale.

Parlando «Degli abusi delle Benedizioni» cita «quella da darsi benedizioni semplici per timore di malattie, incantesimi, ossessi, si negli uomini che donne e bestiame a ogni piccol male e disgrazia per cui i sacerdoti locali v'erano sì affezionati che era inutile il dissuaderli, e si facevano queste benedizioni in segreto e di nascosto del par-

roco, che inservivano poi a sola diffidenza, timore, sospetti e causa di odii, delirij e credere che tutte le febbri, malattie, disgrazie, tempeste ecc. tutto fosse per malia arte diabolica di streghe e stregoni».

Scagliandosi poi contro questi abusi e contro chi li alimentava lucrando sulle paure ancestrali della gente afferma che tutti i sacerdoti «volevano fare l'esorcista, e cacciare i demoni ecc. dai corpi ecc. rompere le malie ecc. convertire le naturali gragnole in acque salubri ecc. e quanto più coi suoi esorcismi comunque ritrovati volevano liberare il mondo da simili miserie, malamente alcuni servendosi dei loro esorcismi, tanto più Iddio puniva e i falsi esorcisti e gli increduli nella potenza di Dio, creduli solo ai loro falsi esorcisti impostori, cosicché il mondo tutto e in tutte le case e quasi, erano piene di indemoniati, ammagliati, fatturati e istregati fantasticamente onde la casa e anche le chiese di questi esorcisti erano sempre piene



5



6

5. Cappella di S. Bernardo, Grignasco

6. Particolare della mappa del territorio tra i comuni di Rasco e di Maggiora (1683 ca.), con l'immagine della cappella di S. Bernardo (n. 23) e del monte detto di Castel Bressano (n. 13) indicato con la croce (Archivio di Stato di Novara)

di donne e gente debole, capricciosamente oppresse dalle malie per farsi guarire e sanare... Per la maggior parte questo portava molti vantaggi ai falsi esorcisti⁹ (foto 8). Non sembra passato il tempo da quando Giovanni Vignolo si faceva curare dai due preti di Forno, uno dei quali, prete Stefano (come attestano le deposizioni al processo), aveva egli stesso condotto a Grignasco per individuare gli indemoniati: il rito praticato consisteva nell'imposizione delle mani sulla testa, accompagnata da misteriose formule

tratte da un libro e recitate «presto e forte» e in unzioni di olio e sorsi di acqua e vino benedetti: la tariffa, per quelli che potevano, era di «un ducato».

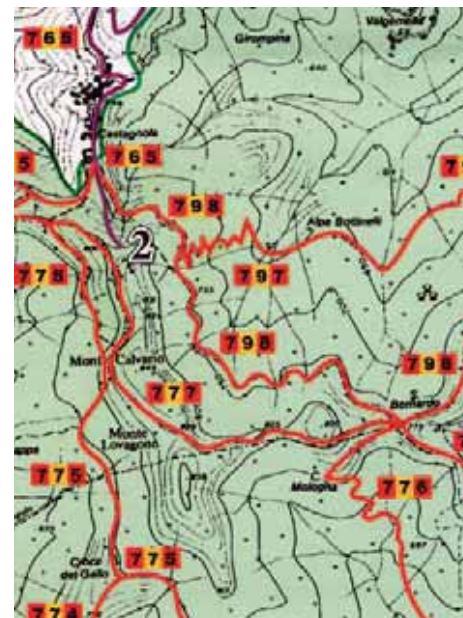
Questo era il contesto culturale dominante all'epoca del «Calvario» grignaschese. Dalla lettura degli atti e dai riscontri dell'*ex-voto* e di altri documenti dell'epoca, emergono le figure di Giovanni Vignolo e del fratello Don Marco in un arco di tempo che va dalla fine del '500 al 1631.

I loro ruoli istituzionali¹⁰ e i legami forte-

⁹ APG, A. PIANA, *La storia dei parroci di Ara*, manoscritto fine XVIII secolo.

¹⁰ Per ora non è certa l'identificazione dei personaggi coinvolti nel processo con gli omonimi citati in altri documenti coevi. Tuttavia si ricorda che un «... Johannes de Vignolo fq. Marchixolli...» è uno dei quattro «credendari» presenti alla «Confirmatio ordinum Communitatis Grignaschi» del 1570, insieme a Pietro Francesco Durio di Bartolomeo. Inoltre, il 27 aprile 1608, «Marchixolus Vignolus» è console di Grignasco con «Baptista de Camo» e Giovanni Vignolo, nell'agosto dello stesso anno, cita proprio «Battista Camo» fra coloro che avevano richiesto l'intervento dei preti di Forno.

Don Marco Vignolo, parroco di Grignasco, è descritto dai documenti come il protagonista del trasferimento delle funzioni parrocchiali dalla chiesa di S. Maria delle Grazie (la «chiesa vecchia») all'oratorio di S. Graziano nel 1617 e l'estensore del primo inventario della parrocchia sinora noto. Fu poi presente, il 31 agosto 1626, al «Laudum Communitatis Grignaschi et D.D. de Durio», uno degli ultimi atti della sua vita pastorale a Grignasco, con il quale, grazie all'intervento della curia novarese, furono composte le controversie insorte per il ritorno delle funzioni parrocchiali in S. Maria delle Grazie. Due anni dopo, nel 1628, la cura del-



7



8

7. Particolare della mappa del Parco del Fenera che evidenzia l'incrocio di antichi e nuovi sentieri convergenti sulla cappella di S. Bernardo e i nuovi toponimi che identificano il Monte Calvario con l'antica Cima del Tapone e il Monte Lovagone con l'antica Cima della Luera

8. *Madonna col Bambino tra i santi Grato e Bernardo da Mentone* (1645), altar maggiore, oratorio di S. Grato, Ara di Grignasco

mente intrecciati e conflittuali con i Durio che, soprattutto in quel periodo, furono al centro della vita pubblica di Grignasco¹¹, suggeriscono nuovi elementi per approfondire i caratteri e le personalità di Giovanni e don Marco Vignolo e per arricchire di aspetti del tutto inediti l'immagine della famiglia Durio.

Mentre don Marco era già scomparso dalle cronache grignaschesi tra il 1626 e il 1628,

la famiglia di Giovanni Vignolo (a meno di improbabili omonimie) fu decimata dalla peste tra i mesi di aprile e maggio del 1631: moriranno «Iulius filius Iovannis Vignoli» (28 aprile), «Albertus filius Iovannis Vignoli» (12 maggio), «Domina Antonia uxor Domini Iovannis Vignoli» (16 maggio), «Franciscus famulus Iovannis Vignoli» (23 maggio) e, infine, «Ioannes Vignolus» (28 maggio)¹².

la parrocchia era già affidata a «Julius Caesar Falietus...per obitum ad concursum» che ne aveva ottenuto il pacifico possesso con atto del 14 settembre 1627 (ASDN, *Atti di visita*, t. 115).

¹¹ Basti ricordare che «Julius de Durio fq. Dominici» era uno dei due consoli quando, il 16 aprile 1570, furono approvati gli Ordini della Comunità di Grignasco e che Pietro Francesco Durio fu Bartolomeo era uno dei «credendari». Il 27 aprile 1608 Lorenzo Durio era stato incaricato dalla comunità di Grignasco di presentare al Duca di Milano la nuova stesura degli Ordini perché venissero approvati dal Senato (P. e G. SITZIA, *Ordini e bandi campestri della comunità di Grignasco 1570-1608-1842*, Borgosesia 1992, p. 54).

¹² C. TRIGLIA, *Notizie sulla peste del 1630/31 in Valsesia*, Borgosesia 1985, pp. 20-21.



Paesaggio e giardino

Analisi e proposte di valorizzazione di un paesaggio culturale e naturale: il Sacro Monte di Orta

Claudia Cassatella, Mauro Volpiano, Marco Devecchi, Federica Larcher



Introduzione

Secoli di descrizioni letterarie, raffigurazioni artistiche e celebrazioni nelle guide hanno descritto i Sacri Monti come luoghi straordinari per la stretta compenetrazione di aspetti spirituali, artistici, architettonici e naturali, condensati in una peculiare atmosfera, una sorta di aura di cui il paesaggio è al tempo stesso esito ed espressione. L'Unesco, che ha dichiarato «i paesaggi storici dei Sacri Monti piemontesi e lombardi "Patrimonio dell'umanità"» nel 2003, ha assegnato questi beni alla categoria dei «paesaggi culturali», riconoscendo che «I Sacri Monti dell'Italia settentrionale rappresentano la riuscita integrazione tra architettura ed arte in un paesaggio di notevole bellezza». Eppure è rara la letteratura scientifica sugli aspetti prettamente paesaggistici dei Sacri Monti¹, oggetto invece di una bibliografia molto ampia su caratteri religiosi e artistici. Mentre sono piuttosto note le vicende e gli autori relativi alle componenti plastiche e architettoniche, le relazioni visuali, la componente vegetale e gli spazi di relazione – scenografia indispensabile all'esegesi del percorso sacro – spesso restano nell'ombra, o non sono oggetto di studi operativi, volti a fondare su elementi di conoscenza la gestione e l'intervento su aree così complesse.

In parte, questa carenza di studi può essere attribuita al fatto che le discipline del paesaggio sono relativamente poco frequentate nel nostro paese. Anche la cultura del giardino non ci soccorre, del resto i Sacri Monti non sono propriamente «giardini» e non furono concepiti per il *loisir*, anzi, in un periodo in cui fioriva il giardino manierista e poi barocco, le «selve» dei Sacri Monti, eremi faticosamente raggiungibili in cima ad alture, dovet-

¹ Rammentiamo gli studi (di carattere prevalentemente storico) di Giulio Crespi (*Paesaggio e Sacri Monti*, in *La Città Rituale. La città e lo Stato di Milano nell'Età dei Borromeo*, a cura di A. Mazzotta Buratti, Milano 1982), in *Montibus Sanctis*, a cura di T. Galliano, Ponzano, Casale Monferrato 2003, F. FONTANA, R. LODARI, *Valutazioni sul paesaggio e la vegetazione dei Sacri Monti*, in *Il Sacro Monte d'Orta e San Francesco nella storia e nell'arte della Controriforma*, atti del convegno (Orta San Giulio, 4-6 giugno 1982), Torino 1985, pp. 33-53; e anche: F. FONTANA, P. SORRENTI, *Sacri Monti. Itinerari di devozione tra architettura, arte figurativa e paesaggio*, Biella 1981, L. ERBA, *Giardini nel paesaggio: i Sacri Monti*, in G. GUERCI, L. PELLOSSETTI, L. SCAZZOSI, *Oltre il giardino. Le architetture vegetali e il paesaggio*, Firenze 2003, pp. 175-185); altri hanno svolto riflessioni sul paesaggio come inciso in trattazioni di diversa natura (E. DE FILIPPIS, *Per una lettura del cantiere del Monte attraverso i documenti e le immagini*, in E. DE FILIPPIS, F. MATTIOLI CARCANO, *Guida al Sacro Monte di Orta*, Casale Corte Cerro 1991, pp. 63-74), o considerando gli aspetti «urbanistici» Giampiero Vigliano in occasione del primo Convegno internazionale sui Sacri Monti di Varallo Sesia del 1980, Stefania Stefani in S. STEFANI PERRONE, *L'urbanistica del Sacro Monte e l'Alessi*, in G. ALESSI, *Progetto di Pianificazione urbanistica, Architettonica e figurativa del Sacro Monte di Varallo in Valsesia*, Bologna 1974, pp. 502-503; Ead., *I Sacri Monti "come città ideale"*, in *Centri storici di grandi agglomerati urbani* a cura di C. Maltese, Atti del 24 Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, Bologna 1982, pp. 55-66; Ead., *Sacri Monti in Parallelo*, in *Orta San Giulio. La fabbrica del Sacro Monte. Conoscenza Progetto Restauro*, a cura di A. Marzi, Torino 1991, pp. 14-24). Per i Sacri Monti piemontesi, istituiti come Riserve speciali dal 1980, gli aspetti vegetazionali sono stati oggetto di analisi in occasione della redazione dei piani di gestione, con attenzione prevalente (ma non esclusiva) agli aspetti naturalistici (si veda, ad esempio E. DE BIAGGI, *Il piano naturalistico e gli interventi sulla vegetazione*, in *Orta San Giulio. La fabbrica del Sacro Monte... cit.*, pp. 197-201).

tero essere piuttosto concepite in opposizione ad essi. Tuttavia, non si sarà certo trattato di selve incolte. Se anche non possiamo parlare di giardini (se non per porzioni di essi, come i piccoli spazi formali a Varallo), dobbiamo parlare di “paesaggi progettati”, nei quali infatti è proposta intenzionalmente l’esperienza cinetica di un percorso, in una scenografia di cui fanno parte la morfologia dei luoghi e la disposizione della vegetazione. Le stesse fonti relative alla fase di progettazione e realizzazione confermano che la componente naturale non era lasciata al caso: «Direte a’ fabbricieri del monte di S. Francesco che si vagliano della presenza del P. Fra Cleto a fare le strade et piantare gli arbori, per li quali darete l’ordine che vi parrà di bisogno alle Terre della Riviera per trovarle», scrive il vescovo Carlo Bascapè indirizzando il cantiere nei primi anni del Seicento².

Se oggi sembra impossibile non ragionare di Sacri Monti come di “paesaggi”, è per una svolta non solo nella sensibilità culturale collettiva, ma anche dell’apparato concettuale connesso alle politiche di tutela: alla nozione fondamentale di bene culturale possiamo ormai aggiungere quelle di bene paesaggistico, di bene identitario, ma anche riconoscimenti più complessi di sistemi culturali territoriali. La grande spinta impressa dalla Convenzione Europea del Paesaggio (Firenze, 20 ottobre 2000) ha finito per modificare profondamente anche il quadro delle politiche e, infine, il quadro legislativo italiano. La considerazione dei beni è ormai avvertita come inscindibile dal paesaggio di cui sono parte; l’attenzione della tutela è estesa ai sistemi di relazioni morfologiche, ecologiche, storico-culturali, estetico-percettive; l’ammissione della natura dinamica del paesaggio è un dato di fatto. Termini come “restauro del paesaggio”, ma anche tutela e valorizzazione, sono sempre più frequentemente evocati, mentre si affinano gli strumenti disciplinari (anzi, interdisciplinari) per far fronte alle richieste sociali e di legge³.

La ricerca che qui si presenta, commissionata dall’Ente di Gestione delle Riserve Naturali Speciali del Sacro Monte di Orta, del Monte Mesma e del Colle della Torre di Buccione, si è posta l’obiettivo di indagare sulle valenze prettamente paesaggistiche di un Sacro Monte ai fini della sua tutela e valorizzazione⁴. Svolta nel 2006-2007, essa costituisce un

² Archivio Storico Diocesano di Novara (da ora in avanti citato come: ASDN), *Lettere Episcopali di Carlo Bascapè* (copie trascritte e dattiloscritte nel 1972 dalla Commissione storica per la causa di beatificazione), vol. XX, lettera 305, s.d [ma 1606-1608 circa].

³ Chi scrive può testimoniare dell’esperienza di ricerca svolta dal Politecnico di Torino per la predisposizione del nuovo Piano paesaggistico della Regione Piemonte, uno dei primi tentativi a livello nazionale di adeguamento degli strumenti urbanistici alle nuove richieste del Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio.

⁴ Il gruppo di lavoro è così costituito: Claudia Cassatella (Diter), aspetti paesaggistici e fruitivi, proposte di valorizzazione; Mauro Volpiano (Dicas, con la collaborazione di Patrizia di Blasi e Elisa Polla), indagini storico-critiche e ricerche archivistiche, Marco Devecchi e Federica Larcher (Agroselviter), aspetti agronomici e vegetazionali.

Gli autori sono grati all’Ente Parco (in particolare nelle persone del Presidente Padre Angelo Manzini e del Direttore Loredana Racchelli) per l’occasione di approfondire un tema raro e appassionante e per la disponibilità a sperimentare nuove strade, agli enti e alle persone che hanno gentilmente messo a disposizione materiali di studio e basi cartografiche (la Regione Piemonte, in particolare il dott. Enrico Massone, il Comune di Orta San Giulio), a Padre Fedele Merelli (Archivio Provinciale Cappuccini Lombardi) per le segnalazioni archivistiche, infine, a Fiorella Mattioli Carcano e ad Emiliano Marino (Assessore alla Cultura di Castelletto Ticino) per l’invito al convegno sull’opera di Padre Cleto, che generò le prime domande e il desiderio di trovare risposte.

saggio metodologico e offre primi elementi di riflessione che si auspica possano essere sviluppati da confronti con gli altri Monti e che sono stati approfonditi in un successivo studio di fattibilità (2008-2009)⁵.

Il Sacro Monte d’Orta è stato analizzato da diversi punti di vista, da quello interno all’area sacra alla riconoscibilità del bene nel paesaggio vasto, approfondendo le problematiche più rilevanti rispetto allo stato attuale dei luoghi e agli obiettivi di gestione e fruizione, così come segnalati dall’ente competente, e cioè: il tema delle visuali e quello della vegetazione (che talvolta interferisce con le visuali stesse e con le architetture, ma che è anche una risorsa da valorizzare convenientemente). Alle analisi fanno seguito alcune proposte di intervento, che qui si illustrano divise per temi, ma che configurano, nell’insieme, un *masterplan* sull’assetto complessivo dell’area: da obiettivi generali discendono linee guida per visuali, vegetazione, percorsi, materiali e arredi, illuminazione, accessibilità automobilistica, pedonale e per persone a ridotta mobilità. Le proposte del gruppo di ricerca sono indirizzate prevalentemente all’Ente Parco (ovviamente gli autori se ne prendono ogni responsabilità scientifica e di contenuto) ma anche alla comunità ortese e alla comunità regionale, poiché un “Patrimonio dell’Umanità” può e deve essere tutelato con il concorso e nel rispetto di tutte le popolazioni interessate.

Occuparsi di paesaggio significa necessariamente adottare un approccio transdisciplinare. Nel nostro caso si è ritenuto fondamentale riunire esperti di diverse discipline per affrontare aspetti storico-culturali, paesistico-percettivi e vegetazionali. L’integrazione tra questi punti di vista è la chiave di questo studio, frutto della consolidata collaborazione tra dipartimenti del Politecnico e dell’Università di Torino: Casa-Città, Interateneo Territorio, Agronomia Selvicoltura e Gestione del Territorio.

Claudia Cassatella e Mauro Volpiano
Dipartimento Interateneo Territorio e
Dipartimento Casa-Città (Dicas),
Politecnico di Torino

⁵ Nella seconda fase, qui non documentata, si sono aggiunti al gruppo di lavoro Bianca Seardo, Andrea Vigetti, Debora Corazzari

L'indagine storica intorno al Sacro Monte e un protagonista sfuggente: il paesaggio

Mauro Volpiano

Dipartimento Casa-Città, Politecnico di Torino

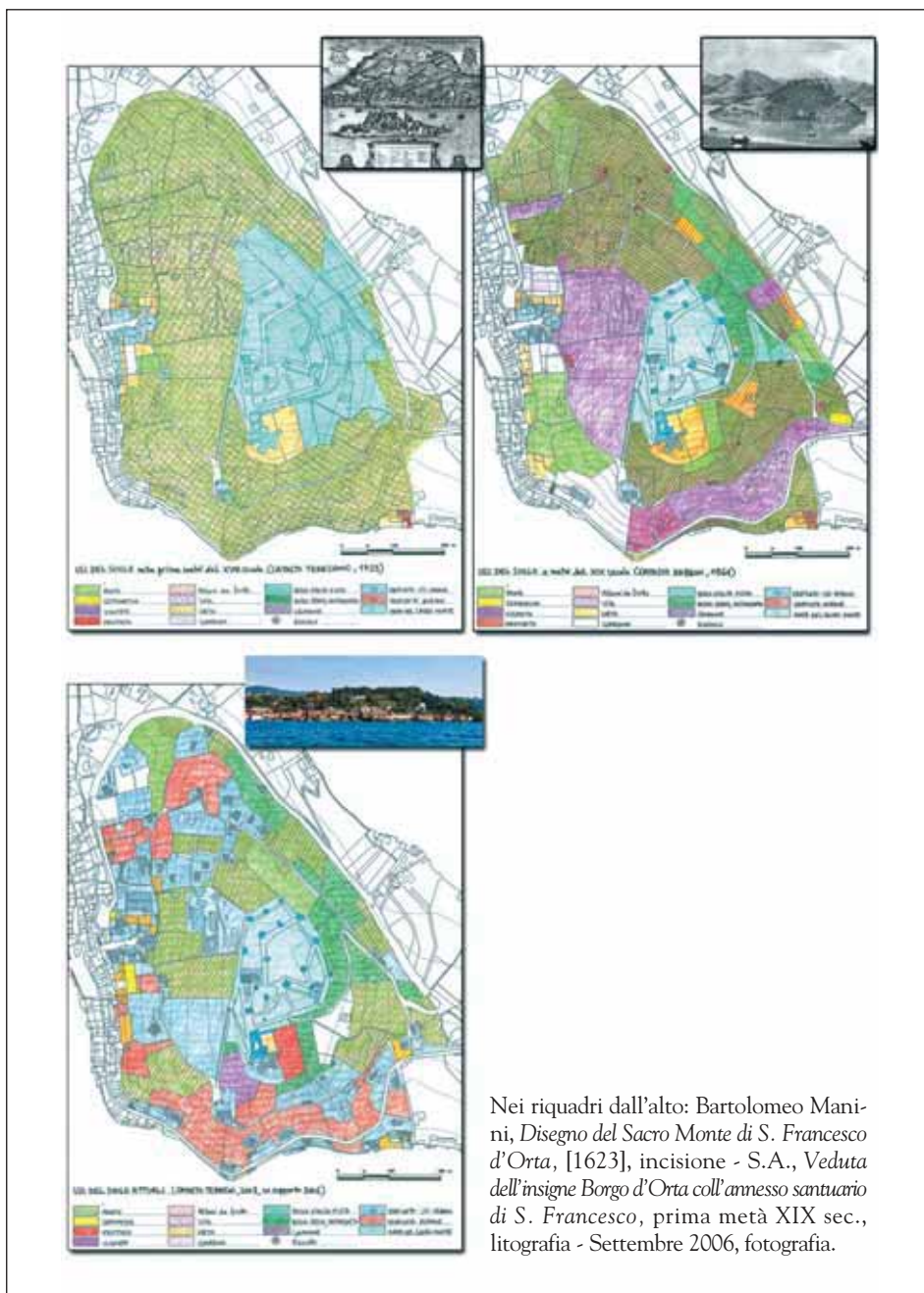
Come è logico che sia, la storiografia relativa ai Sacri Monti piemontesi e lombardi intesi come complessi costruiti è principalmente una storiografia storico-artistica e storico-architettonica. Sebbene la radice stessa del fenomeno sia fortemente territoriale e relazionale – i Sacri Monti non nascono dalla trasposizione di una forma architettonica ma dalla evocazione di una topografia simbolica dei luoghi santi – l'idea di Sacro Monte come progetto (ed esito) di paesaggio, nell'accezione complessa e stratificata che oggi siamo soliti attribuire al termine, ha tuttora scarsa cittadinanza nell'ambito degli studi in materia⁶. La ricerca sul Monte di Orta, finalizzata alla tutela e alla valorizzazione paesistica (e forse, ma il termine va chiarito, a linee di “restauro”), si è sostenuta su una implicita premessa concettuale: che fosse cioè possibile pensare ai Sacri Monti, o almeno ad alcuni di essi, non solo come complessi architettonici e artistici, ma anche come veri e propri dispositivi paesaggistici. E se questo è senz'altro vero nel quadro dell'attuale cultura della tutela, della valorizzazione e in senso più ampio del governo del territorio – intendendo che oggi non è possibile pensare all'insieme di questi luoghi senza tenerne in considerazione il ruolo territoriale, il valore identitario e le valenze utili a definirne una fruizione consapevole e aggiornata, all'intersezione tra natura e cultura⁷ – più complesso è aggredire il problema storiografico di una eventuale intenzionalità paesaggistica che avrebbe guidato gli artefici originari delle opere o, almeno, di una esplicita progettualità che mirasse a mettere in relazione le cappelle tra loro attraverso ben meditati percorsi e visuali anche esterne, avvalendosi, inoltre, dell'uso accorto della vegetazione. Lo stato attuale del Monte, di grande integrità e qualità, ma piuttosto complesso e, anche se può non sembrare a prima vista, molto stratificato, rende difficile una risposta “puro-visibilistica”, fondata solamente sull'analisi delle condizioni attuali. L'indagine storica ha dovuto dunque confrontarsi con questo interrogativo preliminare, al fine di capire se la proposta di valorizzazione potesse porsi come obiettivo, almeno in parte, anche una riproposizione filologica degli spazi di relazione del Monte e dei suoi rapporti visivi e funzionali di scala microterritoriale, facendo perno su riconoscibili assetti storici correttamente periodizzati⁸. Non aiuta in questo senso la semplificazione del Sacro Monte come giardino disegnato che, almeno per Orta, non corrisponde a una realtà di impianto ed è piuttosto l'eredità di un *topos* letterario che si consolida attraverso le descrizioni dei viaggiatori e dei visitatori del diciannovesimo secolo, filtrate da una sensibilità ormai attenta all'estetica e ai piaceri del giardino informale⁹.

⁶ Si rimanda alla nota 1 del paragrafo introduttivo. L'interesse critico sul tema è riflesso anche nelle titolazioni di alcune tesi di laurea.

⁷ Come sottolinea esplicitamente anche la motivazione dell'inserimento dei Sacri Monti piemontesi e lombardi nella World Heritage List dell'Unesco.

⁸ Sollecitata ai fini di una valorizzazione paesaggistica del Monte di Orta, l'indagine storica ha avuto una valenza sostanzialmente di “ricerca applicata”, tentando di mettere a sintesi e interpretare in una logica paesistica anche le fonti documentarie già note, alle quali si è fatto ampio riferimento, interpellando i documenti per tentare di rispondere a interrogativi nuovi.

⁹ Piuttosto può essere suggestivo, per la prima localizzazione, il riferimento alla figura dell'eremo boscoso, che sembra attagliarsi meglio alla tradizione francescana.



Nei riquadri dall'alto: Bartolomeo Manini, *Disegno del Sacro Monte di S. Francesco d'Orta*, [1623], incisione - S.A., *Veduta dell'insigne Borgo d'Orta coll'annesso santuario di S. Francesco*, prima metà XIX sec., litografia - Settembre 2006, fotografia.

L'assetto del promontorio ricostruito attraverso le fonti iconografiche e catastali: da catasto milanese, 1723, “Rabbini”, 1864, e attuale, 2006 (Elaborazione del Politecnico di Torino, 2007).

Va detto che la revisione delle fonti documentarie, ampiamente edite, relative al cantiere tra Cinque e Seicento, fornisce più di una chiave di lettura e una prima risposta positiva¹⁰. Non è questa la sede per ripercorrere vicende costruttive già note, ma vale la pena di scorrere in rapida successione alcuni elementi che confermano innanzitutto la compattezza del disegno progettuale del complesso negli anni di padre Cleto e – successivamente alla sua morte avvenuta nel 1619 – almeno sino agli anni sessanta del Seicento. A garantire una continuità e una coerenza concettuale all'impianto del Monte sono in effetti sia la figura del padre «fabriciero» («et senza esso padre tutti quelli mastri non sanno quello si facciano...»¹¹) sia quelle, in senso lato, dei committenti, che ne seguono le linee generali e il programma iconografico, ma in più occasioni ne verificano con attenzione anche ben più limitati aspetti tecnico-operativi. Come è ampiamente acclarato, i personaggi di maggiore spicco sono da questo punto di vista quelli dell'abate Amico Canobio e, successivamente, del vescovo Carlo Bascapè ed è noto che a questi due poli, di committenza e di progetto, si deve prestare attenzione per cogliere le ragioni e le strategie sottese alla realizzazione del complesso. Un dato significativo garantisce dunque la coerenza della fase che possiamo definire di impianto del Monte: la relativa continuità del cantiere che vede sostanzialmente completato il percorso sacro, come è giunto sino a noi, negli anni sessanta del Seicento e così come lo registra Lazzaro Agostino Cotta nell'ultimo scorcio del secolo¹². Le fonti e l'iconografia, dall'incisione di Giacomo Ozeni al quadro commissionato a Fra' Lorenzo da Pavia, sono testimonianze di un disegno complessivo originario, fondato su un percorso ascendente destinato a condurre i pellegrini attraverso i momenti più significativi della vita di san Francesco e sino alla cappella apicale con l'episodio culminante del ricevimento delle stimmate. Un disegno che certo subisce modifiche e successivi ridimensionamenti, ma che viene consolidato progressivamente nelle sue linee generali in modo molto sorvegliato ed esplicito nel corso di tutto il Seicento. Il libro di Fabbriceria – e soprattutto le notizie intorno agli interventi diretti del vescovo Bascapè in cantiere – aggiungono ulteriori elementi sui modi attraverso i quali prendono forma non soltanto il sistema delle cappelle con il relativo *pendant* decorativo, ma anche, ed è ciò che più interessa in questa sede, gli spazi esterni, i percorsi, la vegetazione interposta tra una cappella e l'altra. Ne emerge chiaramente un interesse del committente anche per l'organizzazione del percorso, in relazione ad aspetti strettamente funzionali, quali, possiamo presumere, le pendenze del terreno, che potevano essere meglio controllate sul posto e forse non solo; verifiche importanti quelle di Bascapè, tanto che dopo il sopralluogo del vescovo a padre Cleto ver-

¹⁰ Le fonti documentarie sono ripercorse analiticamente in ultimo da Orta *San Giulio. La fabbrica del Sacro Monte...* cit. e E. DE FILIPPIS, *Per una lettura del cantiere del Monte...* cit., pp. 63-74, a cui si rimanda per la bibliografia precedente, a partire dal fondamentale testo di G. MELZI D'ERIL, *Sacro Monte d'Orta*, in *Isola San Giulio e Sacro Monte d'Orta*, a cura di G.A. Dell'Acqua, Torino 1977, pp. 101-227. Per il libro di fabbriceria, il cui originale si conserva presso l'archivio storico del Sacro Monte di Orta (d'ora in poi ASMO) si fa riferimento a *Libri di Fabbriceria del Sacro Monte di San Francesco d'Orta 1606-1694*, a cura di P.G. Longo, F. Mattioli Carcano, Orta 2003.

¹¹ G. MELZI D'ERIL, *Sacro Monte d'Orta* cit., pp. 114-115.

¹² Solo la cappella XIV è finita nel 1757, mentre la cosiddetta *Cappella Nuova* vede il cantiere svilupparsi tra il 1788 e il 1795, con l'intervento decisivo di Gerolamo Gemelli e ormai in un mutato clima culturale.

rà chiesto di modificare il disegno originariamente previsto¹³. Ancora Bascapè chiede nel 1606 un tracciamento non parziale ma completo del percorso: «Operate insieme con li Fabricieri che si segnino dal P. Fra Cleto tutte le strade del monte, et dove vanno cappelle, per hora, vi si piantino almeno una croce appresso ad esse strade poi si planteranno arbore a suo tempo et si faranno ancora pilastrelli con lettere o pittura in luogo delle croci»¹⁴. Da subito emerge anche il ruolo della vegetazione, non lasciata al caso, ma associata continuamente al tracciamento dei percorsi, espresso ad esempio nella indicazione, già ricordata, del vescovo novarese: «Direte a' fabricieri del monte di S. Francesco che si vagliano della presenza del P. Fra Cleto a fare le strade et piantare gli arbore, per li quali darette l'ordine che vi parrà di bisogno alle terre della Riviera per trovarle»¹⁵. Il libro di fabbriceria segnala già nello stesso 1606 il pagamento al mastro Serafino de' Antrona per «piantare arbore» e le sollecitazioni di Bascapè in questo senso si ripetono con frequenza nei due anni successivi. In alcuni casi più fortunati i pagamenti registrano anche quali piante vengono messe a dimora: nel dicembre 1612 vengono pagate 55 piante di abeti (non è una scelta così atipica: analogamente avviene a Varallo e Varese), mentre ancora nel 1680 si pagano a novembre 42 alberi di «fò» (faggio) e a dicembre 25 «tei» (tigli); nel 1681 si registra il pagamento per «piante 26 fra fò e castagnie piantate sopra il Sacro Monte» e nel 1687 «per 5 piante di pecia et lauri da piantare sul Monte»¹⁶. Sono questi probabilmente gli alberelli che alla fine degli anni Ottanta del Seicento vede Lazzaro Agostino Cotta, che descrive infatti il luogo: «ombreggiato da vari arboscelli, ritagliato, in viali spalleggiati di lauri, mortelle et altre delizie per cui il pellegrino girando si colma l'anima di celesti consolazioni, e ricrea la mente con il continuo, e terminato prospetto dei colli, e vagheggiamento del lago [...]»¹⁷. Dalla lettura delle fonti emerge dunque un'attenzione specifica alla progettazione degli spazi di relazione e dei percorsi, dove la vegetazione assume un ruolo ben meditato e che trova certamente una sua continuità concettuale, ma anche operativa, nel protrarsi delle attività della Fabbriceria del Monte, che svolgerà il proprio ruolo, seppure con alterne fortune, sino al tramonto dell'antico regime. Un riscontro attraverso l'iconografia ottocentesca, ad esempio grazie ai disegni di Clemente Rovere, fa emergere l'utilizzo della vegetazione anche a fini esplicitamente scenografici, con forti valori chiaroscurali e di quinta visiva, strumento di messa in valore delle cappelle o elemento di separazione tra un'architettura e l'altra. Che gli ideatori del Monte non fossero scervri da considerazioni di percezione spaziale e di visuali prospettiche sembra emergere d'altra parte anche dalla planimetria stessa delle cappelle: quelle poste a fare da perni del percorso han-

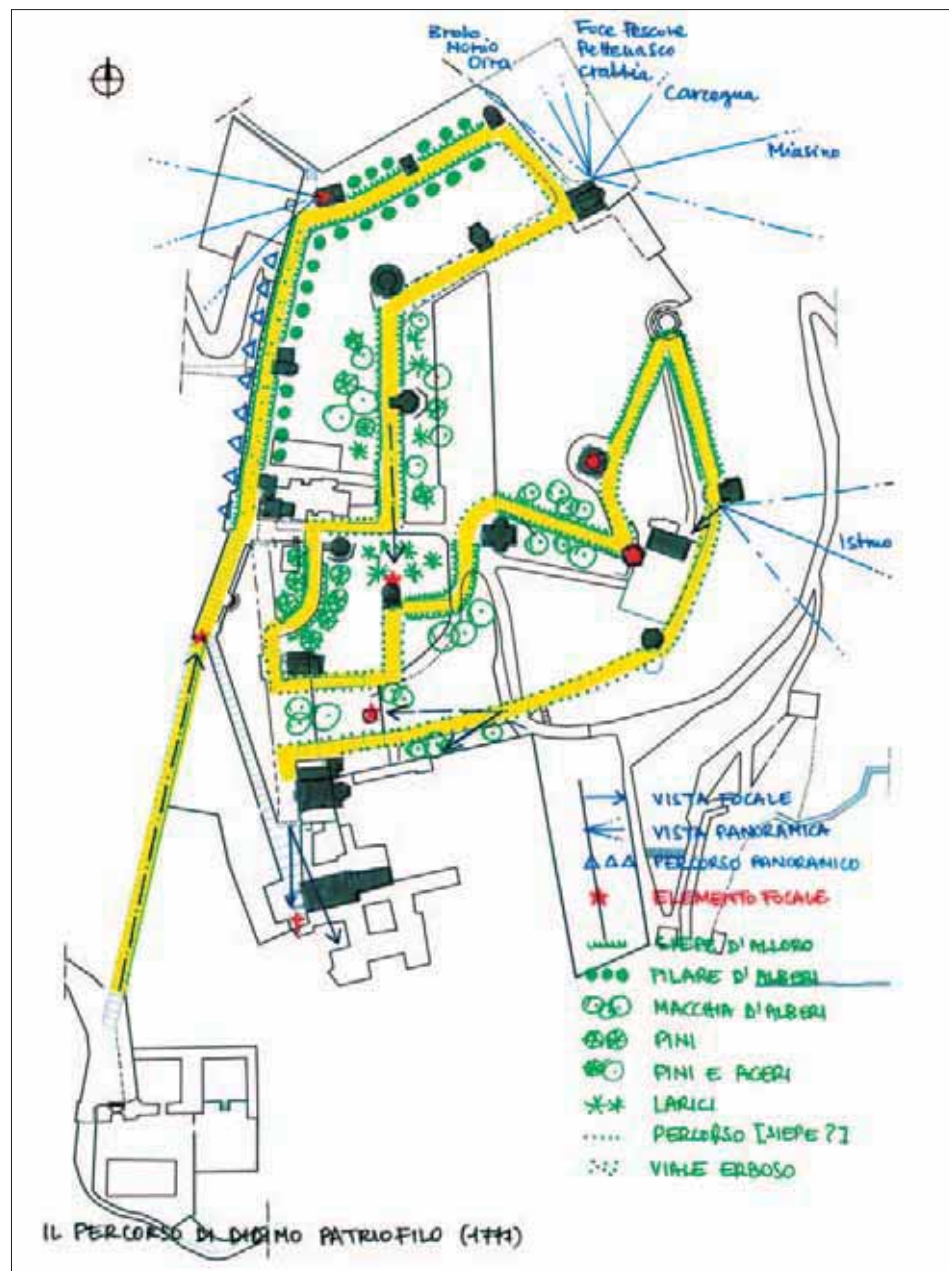
¹³ Probabilmente una delle attenzioni di Bascapè può essere stata quella di valutare l'agevolezza del percorso, un dato che i visitatori già dal Seicento rilevano molto spesso, come Manino nel 1628 in B. MANINO, *Descrizione de' Sacri Monti di s. Carlo d'Arona, di S. Francesco d'Orta, sopra Varese e di Varallo*, Milano 1628, seguito da Lazzaro Agostino Cotta (L.A. COTTA, *Il Sacro Monte di San Francesco d'Orta ed altri documenti della prima metà del Seicento*, a cura di A. Zanetta, Borgomanero 1982) e da altri.

¹⁴ ASDN, C. BASCAPÈ, *Lettere Episcopali* cit., vol. XIX, lettera 683.

¹⁵ ASDN, C. BASCAPÈ, *Lettere Episcopali* cit., vol. XX, lettera 305.

¹⁶ *Libri di fabbriceria...* cit., pp. 66 (foglio 3), 131 (foglio 62), 243 (foglio 155), 246 (foglio 156) e 255 (foglio 158).

¹⁷ L.A. COTTA, *Il Sacro Monte di San Francesco d'Orta...* cit. p. 31.



Ricostruzione congetturale dell'assetto dell'area sulla base della descrizione di Didimo Patriofilo (1777). Patriofilo, che ebbe anche responsabilità di *fabbricere*, illustra dettagliatamente, tratto per tratto, sia le visuali interne ed esterne sia la vegetazione presente. I dati sono stati riportati sulla cartografia attuale, per agevolare il confronto con la situazione odierna (Politecnico di Torino, 2007).

no infatti forma circolare o comunque presentano una pluralità di facciate, mentre quelle visibili tendenzialmente da un solo punto sono fortemente monodirezionate. Più difficile cogliere un'intenzionalità in termini di scelta di precisi punti di belvedere, tuttavia il noto apprezzamento espresso a fine Seicento dal Cotta e indirizzato non soltanto al percorso devozionale ma anche al paesaggio circostante, è forse la testimonianza più nota che consente di verificare come il Sacro Monte sia conosciuto già nel XVII secolo anche per il suo straordinario valore di belvedere sul lago, suggerendo che il godimento estetico della natura non sia in conflitto con la devozione francescana del luogo, anzi¹⁸. In questo senso certamente il Monte e il suo territorio sono già paesaggio nel Seicento, nella misura nella quale già allora – e con una progressiva tendenza a consolidarsi in questo senso nei secoli successivi – l'esperienza dell'ascensione alle cappelle è accompagnata anche dalla consapevolezza della bellezza dei luoghi, le cui viste si inframmezzano non disarmonicamente con il percorso sacro, offrendo peraltro l'opportunità di cogliere relazioni visuali con San Giulio e gli altri luoghi di antica devozione della Riviera¹⁹. Una quasi coeva descrizione del Sacro Monte di Varese, anch'esso affacciato sul lago, offre ai nostri fini un interessante termine di paragone:

«Si ascende per un maestosissimo stradone [...] sempre in mezzo a due continuate muraglie, l'una che sostiene la falda del monte sopra cui sale una spalliera di Aloro [...], l'altra che sostiene il viale stesso e le serve d'ornamento, coperta di pietre vive, in maniera che niente impedisce la deliziosa veduta del paese. [...]

Incomincia qui l'ugualmente spatioso viale da i cui lati [...] ombreggiati da spalliere d'alori, dove coperti da dimestiche piante, sempre aperti (a riserva del basso muro coperto tutto di pietra viva) alla piacevole veduta delli altri Monti, e del paese adiacente, colline, valli e laghi, che gli mantengono una continuata, sempre amena, prospettiva»²⁰.

Il Monte e il suo territorio

Se esiste un paesaggio dal Monte, a maggiore ragione ne esiste uno verso il Monte²¹. La localizzazione stessa del complesso, sia in termini di visibilità, sia di strategica collocazione territoriale, rientra certamente nella visione controriformistica ed emerge, ad esempio, nella disposizione delle cappelle I, II e III, che presentano le facciate rivolte non, come ci si potrebbe aspettare, verso il percorso devozionale quanto piuttosto verso il lago che, in un assetto

¹⁸ «... il pellegrino girando si colma l'anima di celesti consolazioni, e ricrea la mente con il continuo, e terminato prospetto dei colli, e vagheggiamento del lago [...]. In quanto al ricreevole bastami il dire, che il Convento posto su l'apice vagheggia in figura di corona le due costiere, le Terre, i Casali, valli, sfondati, sassi, castagneti, praticelli, vigne, balze, fabbriche campestri, e finalmente domina tutto il lago di S. Giulio. [...] Ma ciò non basta per goder di perfetta veduta, poiché vi prevale l'amenità de gl'ampli giardini divisi in più ordine secondo la declività, ricchi d'agrumi, fiori e frutali, adobbati à spalliere, ripartiti da lunghi piani, et larghi viali destinati al passeggio, e fiancheggiati da ordinate fruttiere» (Id., pp. 31 e 32).

¹⁹ Federico Fontana ha definito a questo riguardo l'assetto del Monte di Orta come "semiaperto": F. FONTANA, R. LODARI, *Valutazioni sul paesaggio...* cit. p. 34 e sgg.

²⁰ D. BIGIOGERO, *Le glorie della gran Vergine al Sagro Monte sopra Varese diocesi di Milano*, Milano 1699, pp. 3 e 50, cit. da L. ERBA, *Giardini nel paesaggio: i Sacri Monti*, in G. GUERCI, L. PELLISSETTI, L. SCAZZOSI, *Oltre il giardino...* cit. pp. 175-185.

²¹ Su questi temi vedi C. CASSATELLA in questo stesso testo, ma già in Ead., *Il Sacro Monte come progetto di paesaggio*, relazione presentata al convegno di studi *Cleto da Castelletto Ticino (1556-1619) "Il padre ingegnere"*, Castelletto Ticino 2-4 giugno 2006.

territoriale di antico regime, dobbiamo immaginare come primario canale di traffico, animato da una viabilità non esclusivamente locale (la strada costiera carrabile verrà realizzata solo nel XIX secolo). Facciate e architetture, dunque, pensate per essere visibili dalla distanza, espressione dei Sacri Monti come capisaldi e segni persuasivi autonomamente delineati nel territorio, pur nel rapporto ben meditato con la struttura insediativa preesistente (in questo caso l'antico centro di Orta) e luoghi di norma scelti, come è stato già sottolineato, anche per le memorie sedimentate di antiche venerazioni ed eventi miracolosi²². In questo senso bisogna tenere in conto il contesto giuridico e istituzionale, ma anche geografico, della Riviera di San Giulio, e le connessioni territoriali tra i centri affacciati sul lago, quelli di mezza costa e le grandi direttrici viarie verso l'arco alpino, lo stato di Milano e quello sabauda. In effetti, nel valutarne il profilo storico, si può essere tentati di leggere il Sacro Monte come un'area chiusa in se stessa, che semmai si inquadra ora nel perimetro funzionale della Riserva Naturale. Già quest'ultima, con le sue connessioni con la torre del Buccione e il Monte Mesma, rimanda tuttavia ad un contesto territoriale più ampio; soprattutto, nella logica di una progredente valorizzazione della Riserva e nel quadro delle strategie di fruizione di Orta e del territorio della Riviera di San Giulio, lo studio delle relazioni funzionali e delle presenze architettoniche di maggiore rilievo territoriale storicamente consolidate appare certamente promettente, basti pensare ai tanti episodi di devozione, espressi in architetture e percorsi votivi che costellano il lago, e per i quali varrebbe l'impegno di un riconoscimento e di una schedatura puntuale e integrata²³. L'attuale assetto stradale della Riviera d'Orta è il frutto di notevoli trasformazioni avvenute in gran parte nell'Ottocento e nel Novecento su un complesso palinsesto, molto stratificato, di insediamenti, strade e approdi lacustri che costituivano in antico la maglia del territorio. Riconoscerne le logiche, rintracciando gli elementi ancora esistenti, può essere molto utile per mirate politiche di fruizione dei luoghi e per associare, ad esempio, alla valorizzazione della Riserva una più consapevole fruizione di Orta e del suo territorio. In questa direzione sono stimolanti le interpretazioni frutto di un confronto con la cartografia storica del lago, fonte sino ad oggi poco sfruttata e che invece appare molto utile per una lettura in profondità dei luoghi²⁴. Ne emerge in particolare il valore dirompente della realizzazione, nel corso dell'Ottocento, della strada costiera (1840 circa) e della parallela linea ferroviaria, realizzata negli anni post-unitari, che, scardi-

²² Per il rapporto con il territorio il problema è stato impostato metodologicamente nell'intervento di V. COMOLI, *Sacri Monti e santuari nel territorio della Controriforma* svolto nel I Convegno internazionale sui Sacri Monti (Varallo Sesia, 14-20 aprile 1980), già parzialmente in "Cronache Economiche", Torino 1975; più recentemente, un accenno è in S. STEFANI PERRONE, *Sacri Monti in parallelo*, in *Orta San Giulio. La fabbrica del Sacro Monte...* cit. p. 16 e poi in V. COMOLI MANDRACCI, *Il sistema dei Sacri Monti nell'organizzazione del territorio nella Riforma* in 1° convegno Internazionale sui Sacri Monti, Varallo 14-20 aprile 1980, Quarona (Vc) 2009, pp. 83-95.

²³ Il fenomeno è di vasta portata e relativamente poco studiato sotto il profilo storico-territoriale. Per un quadro generale C.A. SCOLARI, *Un aspetto della religiosità popolare: i percorsi devozionali*, in *Piemonte*, a cura di V. Comoli Mandracci, Roma-Bari, 1988, pp. 219-236.

²⁴ Consentono un quadro di ampia valutazione dei fenomeni storico territoriali la carta dell'Alto Novarese e Valle di Sesia, conservata presso l'Archivio di Stato di Torino (da ora in avanti: ASTO), *Carte topografiche e disegni*, *Carte topografiche serie III*, Novarese, marzo 1; *Topografia della Riviera / di San Giulio, e d'Orta*, *Carte topografiche e disegni*, *Carte topografiche per A e B*, Orta, marzo 1; *Tipografico della Riviera d'Orta*, Fondazione Marazza, Borgomanero; tutte del XVIII secolo, così come GIO. GIUSEPPE M°. BOTONINI INGEG. RE DI S.M., *Topografia del / Novarese, Vigevanasco, Lumellina, Siccomario, e Riviera / di san Giulio [...]*, ASTO, *Carte topografiche e disegni*, *Carte topografiche segrete*, Novarese 2.A.IV rosso, marzo 1. (1756); GIO. BATTI-

nando una logica secolare, ha portato all'abbandono o al decadimento di rango delle strade interne di mezza costa che da secoli costituivano l'unica possibilità di raggiungere Orta e il Sacro Monte, insieme, naturalmente, alla via d'acqua costituita dal lago stesso. Si tratta di trasformazioni relativamente recenti che hanno comportato anche un cambiamento della percezione del complesso sacro e dei luoghi dai quali esso veniva avvistato nel percorso di avvicinamento; l'ultimo elemento di questo cambiamento di gerarchie lo si è avuto peraltro in anni non lontani con la realizzazione della panoramica sul promontorio. Ripensare gli antichi punti di belvedere, i tracciati storici e gli accessi, ad esempio, a Corconio, Legro, Miasino come elementi di un percorso di rilievo che storicamente innervava la Riviera può costituire l'occasione per un'ulteriore valorizzazione territoriale. Si tratta di una trama di vie importante, di vera scala territoriale, già entrata a fare parte in senso lato di un pensiero progettuale nel momento della costruzione del Monte, come testimonia ad esempio una nota lettera di Carlo Bascapè del 1602 che sollecitava le autorità della Riviera perché la strada della Colma che connette Varallo con Orta fosse «raccorciata e agevolata quanto possibile», proprio in vista dalla realizzazione del nuovo luogo di devozione²⁵. Lo stesso Bascapè accenna altrove alla necessità di riorganizzare la viabilità dal centro di Orta al Sacro Monte: le attuali strade della Palma e lo stradino Bascapè meritano in questo senso un'attenzione che ne enfatizzi il ruolo storicamente rilevante, e consenta anche di rimettere in valore le presenze architettoniche più significative, come quella della chiesa di San Quirico, antico caposaldo allo snodo della viabilità storica, urbana e territoriale, verso il Monte.

L'utilità e la correttezza di una lettura del Sacro Monte non come recinto caratterizzato da un'assoluta alterità, ma come presenza certo ben individuabile e tuttavia fortemente inserita nel suo contesto territoriale, trova un riscontro già nell'analisi dell'iconografia storica²⁶. A differenza di quanto accade per altri complessi, a Orta anche le vedute incise celebrative, già a partire da quella di Giacomo Ozeni (1624), insistono non solo sul complesso architettonico, ma anche sul suo inserimento nel paesaggio circostante. Una scelta concreta e realistica che certamente si avvantaggia della possibilità di sfruttare un punto di vista reale (all'incirca in corrispondenza dell'oratorio della Beata Vergine del Sasso), e non solo virtuale, magari frutto della sagacia e del mestiere del disegnatore e dell'incisore, come può invece accadere altrove. Le incisioni in effetti testimoniano di un promontorio vario, fondamentalmente produttivo, con "prati arborati" e vigneti, caratterizzato da sistemazioni a gradoni dei terreni in pendio, che ancora oggi si possono cogliere in alcune aree residuali (e che varrebbe la pena di tutelare sotto il profilo paesistico).

Anche sotto il profilo dell'assetto vegetazionale il Sacro Monte sembra vivere in una di-

STA SASSI, *Tipografia dell' / Alto e Basso / Novarese / Valli dell'ossola / Riviera d'Orta / e Vigevanasco* (1768), ASTO, *Carte topografiche e disegni*, *Carte topografiche per A e B*, Novarese, marzo 1. Da mettere a confronto con la cartografia ottocentesca, ad es.: *Carta Topografica / dell'alto Novarese / della Valle di Sesia / E della Riviera / d'Orta*, ASTO, *Carte topografiche e disegni*, *Carte topografiche per A e B*, Novarese, marzo 2, sino ai quadri d'insieme dell'ultimo scorcio del XIX secolo realizzati con le tavolette 1:25.000 dell'Istituto Geografico Militare (1884 e successive revisioni al 1914).

²⁵ ASDN, C. BASCAPÈ, *Lettere Episcopali* cit., vol. XIII, lett. 300, p. 235, cit. in G. MELZI D'ERIL, *Sacro Monte d'Orta* cit. p. 118. Si veda oltre in questo testo per un'elaborazione grafica dei principali percorsi storici.

²⁶ Sistematicamente vagliata in E. PELLEGRINO, *Le stampe del lago d'Orta*, Trezzano sul Naviglio 1973, a cui vanno aggiunte alcune fonti documentarie quali, ad esempio, i significativi disegni di Clemente Rovere ora presso la Deputazione Subalpina di Storia Patria di Torino e per i quali si rimanda a *Il Piemonte antico e moderno delineato e descritto da Clemente Rovere*, a cura Cristiana Lombardi Sertorio, 2 vv., Torino 1978.

menzione propria, e al tempo stesso di continuità, con il paesaggio del promontorio. Ma qual era storicamente l'aspetto del luogo? Un'annotazione del notaio Olina (18 agosto 1543), relativa a un catastrofico «terremoto con fulmini, tuoni e tempesta» ricorda ad esempio che «In tre parti della Riviera caddero insieme e furono distrutte piante di noci e di castagni; quasi tutte le viti, i salici, i ramponi furono rovesciati a terra»²⁷. Un quadro di insieme dei coltivi e delle piante da frutto che caratterizzavano in antico l'area emerge però in modo meno impressionistico dal confronto tra le fonti catastali storiche, già nella prima metà del XVIII secolo non solo descrittive ma anche figurate, come attestato dal catasto dello stato di Milano, il cosiddetto teresiano (in realtà per Orta antecedente a Maria Teresa, datandosi al 1723)²⁸. Successivamente negli anni sessanta dell'Ottocento, è il cosiddetto catasto Rabbini che, in assenza di quello napoleonico, fotografa una situazione mutata, ma ancora di notevole qualità e complessità morfologica e funzionale²⁹. Al fine di consentire una lettura di sintesi dei dati raccolti, si riportano sulla base cartografica di stato attuale a pagina 159 le diverse destinazioni d'uso delle parcelle nel corso del tempo, così come desunte dalle mappe e dalla documentazione descrittiva. Per chiarire meglio e normalizzare le eterogenee informazioni tratte dalle diverse fonti si è provveduto inoltre a corredare le carte interpretative con una tabella comparativa delle voci utilizzate dai rilevatori sette e ottocenteschi nelle due fonti prese in considerazione. Rimandando in generale agli elaborati di sintesi, qui riprodotti, si segnalano solo alcuni elementi di maggiore rilievo. Nel primo Settecento, se si vuole prestare fede al documento, in corrispondenza dei versanti solivi la zona appare caratterizzata da vaste aree a ronco (cioè appezzamenti disboscati per essere messi a coltura, presumibilmente a «prato arborato» con alberi da frutto); va segnalata la mancata citazione di vigne, sebbene certamente presenti in zona da molti secoli e altrove testimoniate dallo stesso catasto milanese, oltre che dall'iconografia coeva. Il versante «inverso» appare viceversa colonizzato dal bosco di alto fusto della selva di San Nicolao. In generale, i boschi di Orta «sono esposti la maggior parte del pendio del promontorio verso mattina, sono popolati di castano, ceduo di quercia, con qualche fruttice di nocciuolo, ontani, pruni e ginepro»³⁰.

Il catasto Rabbini segnala in particolare una grande diffusione della vite, sia nell'assetto monocolturale, sia in quello policulturale (nella forma del campo o prato vitato), tipica dell'agricoltura storica piemontese.

Lo stato dei luoghi descritto dal catasto Rabbini può essere messo a confronto con la quasi coeva descrizione della riviera pubblicata nel 1861 dal canonico Angelo Fara, il quale segnala tra l'altro il progressivo venire meno della tradizionale vite maritata a favore di quella sostenuta da supporti lignei, segnalando l'avvio precoce di un processo che erroneamen-

²⁷ Il diario di Elia Olina (1523-1560) tradotto e commentato da Ernesto Lomaglio in *Il diario del notaio Elia (1523-1560) e il mondo ortese degli Olina*, Orta San Giulio 1990, p. 110.

²⁸ Per il foglio di mappa: *Mappa Della Comunità d'Orta e dell'Isola di San Giulio fatta dal geometra Beluo in occasione della Misura Generale dello Stato di Milano, Principiata li 9 ottobre e terminata il 28 deto 1723*, Archivio di Stato di Torino, *Catasti antichi*, Orta Novarese. Ai fini del presente lavoro, che ha necessariamente necessità di un confronto operativo con la realtà attuale, si sono tralasciate le fonti catastali descrittive più antiche, non immediatamente suscettibili di analisi propedeutiche all'intervento sull'area del Sacro Monte.

²⁹ Per il foglio di mappa: Antonio Rabbini, *Mappa Originale del Comune di Orta Novarese*, ASTo, *Catasti antichi*, Catasto Rabbini, Orta Novarese, mappa T. n. 112.

³⁰ Relazione dell'Intendenza (1827), Archivio Storico di Orta, cit. in A. PAPAIE, *Orta e gli Olina*, in *Il diario del notaio Elia...* cit. pp. 190-193.

Il Sacro Monte d'Orta. Analisi e linee guida per l'intervento di valorizzazione di un bene culturale e paesaggistico
L'IMMAGINE STORICA CONSOLIDATA E L'IMMAGINE ATTUALE: IL "PAESAGGIO INTERNO"



Dall'alto: Giacomo Ozeni, *Disegno del Sacro Monte di S. Francesco d'Orta*, 1624, incisione - Padre Lorenzo da Pavia, *Quadro di tutto il monte con le Cappelle di Santo Nicolao d'Orta*, 1628, olio su tela - Giovanni Battista Cantalupi, *San Giuseppe, San Nicola e San Francesco*, XVIII sec., olio su tela - Marco Antonio Dal Re, *L'ingresso in riviera del vescovo Balbis Bertone*, 1757, incisione - S.A., *Viale di ingresso al Sacro Monte*, XIX sec., disegno - Cesare Pezzini, *L'entrata al Sacro Monte*, 1930, fotografia - Remigio Bazzano, *Viale di entrata al Sacro Monte*, ante 1977, fotografia - Settembre 2006, fotografia.

La salita della Motta: scheda di confronto iconografico. Il confronto mostra l'estrema variabilità degli assetti storici, in particolare per quanto riguarda la delimitazione e le alberature. La comparazione delle fonti, utile e suggestiva, richiede però un necessario vaglio critico nella valutazione di documenti culturalmente eterogenei ed esito di differenti intenzionalità (Elaborazione del Politecnico di Torino, 2007).

te si attribuisce talvolta alle innovazioni produttive novecentesche, e che tuttavia consente un decisivo incremento produttivo: «Ora si veggono viti floridissime e praterie e campi dove innanzi non nasceva altro che stipe, un composto di sterpi di varia specie, massima d'eriche e d'ulici, cui noi lombardi chiamiamo brucchi o brecchi, e ce ne serviamo a far fuoco o manne ad uso di farvi salire su i banchi da seta. Prova ne sia fra gli altri luoghi il bel monte di Mesma [...]»³¹.

Il catasto Rabbini fotografa la complessità morfologica e di colture tipica di un paesaggio di gran lunga più articolato dell'attuale. Oggi i luoghi appaiono viceversa molto frammentati nell'organizzazione del parcellare ma, al tempo stesso, caratterizzati da logiche razionalizzate, e più elementari, di sfruttamento dei suoli, con la quasi completa sparizione di colture e modi di produzione che per molti secoli aveva caratterizzato il paesaggio della Riviera³².

Un mutevole senso dei luoghi: il Sacro Monte nell'Ottocento

L'attuale Sacro Monte di Orta non è più integralmente quello cinque e seicentesco. Non lo è per le trasformazioni fisiche che ha subito nel corso del tempo e principalmente per la sottrazione del convento realizzata con la soppressione napoleonica del 1810 e l'alienazione di due anni successiva, poi confermata definitivamente nel 1866 (ed è certamente una grave perdita all'integrità del complesso come bene di insieme, che andrebbe sanata per restituirgli l'originaria unitarietà); non lo è per il progressivo consolidarsi di altri usi e altre memorie che si sono sedimentate a partire dai primi decenni dell'Ottocento, con la presenza sempre più frequente non solo di pellegrini, ma anche di eruditi, viaggiatori, cultori d'arte; una fruizione più articolata che trova un'ulteriore declinazione, di segno ancora diverso, con il viale della rimembranza che ricorda i caduti della Grande Guerra. La sistemazione dei percorsi e dei belvedere, trattata altrove in questo testo, è un esempio delle modificazioni anche fisiche subite dal Monte come conseguenza di questa progressiva appropriazione dell'area come luogo di *loisir*, una trasformazione che avviene in parallelo a quella che l'antica Riviera di San Giulio subisce negli stessi anni, diventando luogo di villeggiatura e di frequentazioni internazionali.

Nell'ultimo scorcio del Settecento le pagine della celebre guida di Gerolamo Gemelli costituiscono una fotografia, eccezionale per completezza, dell'assetto storico del complesso, ma anche la prima compiuta espressione di un trapasso culturale che attesta il maturare di una nuova sensibilità estetica: certo straordinario luogo di devozione, ma anche ameno belvedere verso il paesaggio della Riviera. Da implicita la valenza panoramica del Monte sembra farsi manifesta, trovando un'indiretta espressione progettuale nella *cappella nuova*, vero e proprio belvedere sul lago, la cui costruzione è sostenuta proprio da Gemelli nell'ultima frazione del secolo.

Questa mutata sensibilità è anche nell'affermarsi dell'idea del Sacro Monte come giardino, un'accezione del luogo che in realtà non aveva mai realmente preso piede nei secoli precedenti e che invece sembra trovare una immediata fortuna negli anni post-napoleonici, a suggerire una frequentazione ormai di segno diverso. Una testimonianza di questo

³¹ A. FARA, *La riviera di S. Giulio Orta e Gozzano. Trattenimento storico*, Novara 1861, pp. 11 e ss.

³² Forse completa, se si vuole fare la tara alle visure catastali attuali, prese come necessario oggettivo riferimento per il confronto con lo stato attuale ma non sempre del tutto affidabili.

mutato clima culturale appare, nei primi anni trenta dell'Ottocento, nella novella di Davide Bertolotti, *Le due sorelle*:

«Il sacro Monte di Orta è un monticello che sorge cencinquanta braccia milanesi sopra il livello del lago, ed è tutto distinto di viali disposti in bell'ordine e ameni, ora piani, ora dolcemente declinati, con altissimi faggi, pini, ed aceri, e larici, ed altre piante. Graziosamente girano all'intorno essi viali, lungo de' quali corrono siepi di verdissimo alloro; e nel mezzo il tutto è prato, ed il terreno è mosso con tanta vaghezza, che l'arte fabbricatrice de' giardini scenici, detti altramente all'inglese, non è forse mai giunta a formar cosa più dilettevole e rara. A canto de' viali poi sorgono in bella mostra diciannove chiesuole o cappelle, nelle quali l'arte della pittura e la statuaria hanno rappresentato i principali fatti della vita di S. Francesco di Assisi. Più di una fra queste cappelle ha diritto alle lodi dell'architetto; ma fra di loro apparisce bellissima la decimaquinta, circolare, circondata da portico di ordine dorico, che si crede edificata sopra un disegno di Michel Angelo. Veduta in qualche distanza, dove il monticello scende e declina, essa innamora lo sguardo con le sue proporzioni leggiadre.

L'aspetto del sacro Monte d'Orta nel dì della festa è per sé fatta guisa attraente, che gratissima ne rimane memoria in chiunque l'abbia veduto una volta. Fra de' vaghissimi viali, all'ombra di quelle magnifiche piante, accanto alle siepi di lauro, sullo smalto dell'erbe e de' fiori aggira una calca di gente ivi convenuta non solo da' luoghi, ma dalle rive del Lago Maggiore e dalli valli della Sesia e dell'Osola. Numerose brigate qui siedono lieta mensa sul verde tappeto, mentre altri venerano le cappelle con fronte devota; e chi ammira la bellezza del sito o la varietà dell'insolita scena [...]. In uno di questi praticelli, fra la terza e la quarta cappella sedeva Vittorio con Rosa [...]. Imbandito sulle molli erbette era il desco; e la freschezza del sito e dell'ombra, in contrasto con l'ardore del giorno [...]»³³.

L'analogia tra il Monte e un giardino *inglese* appare in questi anni estremamente persuasiva: ne scrivono ad esempio Pietro Rudoni nel 1830: «amenissimo è questo colle sparso di verzure, di boschetti di lauro, di sedili, di viste pittoresche, quasi lo direi un giardino inglese»³⁴; Giacomo Giovanetti: «uno dei più bei giardini inglesi che abbia l'Italia pressoché senza merito d'arte, od almen tale, che niuna industria humana giungerebbe a crearlo quand'anche fosse aiutata dalla borsa degli antichi principi commercianti di Firenze, o da quella de' nuovi principi d'Europa»³⁵. E pochi anni più tardi Goffredo Casalis: «a cagione delle magnifiche vedute, delle stupende opere artistiche, e della diligenza con cui la comunità lo mantiene e lo abbellisce, offre uno de' più vasti e deliziosi giardini inglesi che si conoscano in Europa»³⁶. Il *tópos* del giardino all'inglese è in verità alquanto improprio e infatti ha una fortuna tutta italiana: i viaggiatori inglesi in visita al Sacro Monte, come William Brockedon, Mary Boddington, Lady Cole o Samuel William King sembrano non farne mai cenno³⁷. È piuttosto tutto il panorama ver-

³³ La novella, che non mi pare nota alla bibliografia consolidata relativa al Sacro Monte, è qui citata nell'edizione antologica D. BERTOLOTTI, *Racconti e pitture di costumi*, Leipzig 1833, pp. 71-72.

³⁴ P. RUDONI, *Il viaggio ai santuari di Orta, Varallo ed Oropa*, Milano 1830, p. 11.

³⁵ Nella novella *L'eremita del Monte d'Orta*, cit. in *Libri di Fabbriceria...* cit. p. 42.

³⁶ Voce *Orta*, in G. CASALIS, *Dizionario geografico, storico, statistico, commerciale degli stati di S.M. il re di Sardegna*, 1848 (ristampa anastatica 1977), vol. XIII, pp. 555-557.

³⁷ Tralasciando i più noti Brockedon e Lady Cole, segnalo i brevi riferimenti a Orta di Mary Boddington: «we were at Orta [...] and ascended to the Monte Sacro. Twenty chapels of various architecture, dedicated to St. Francis d'Assisi, are scattered over a verdant, shady, beautiful hill, with meditation, and I think music, in its peaceful freshness», in M. BODDINGTON, *Slight reminiscences of the Rhine, Switzerland, and a corner of Italy*, London 1834, vol. II, p. 110. Mentre Samuel W. King scrive: «In the evening we walked up to the beautiful grounds of the Sacro Monte, a charming spot overlooking the lake; with cool walks and soft turf

so il Cusio che appare «like a beautiful garden»³⁸ mentre l'ascensione al Sacro Monte fa parte di un percorso che per i viaggiatori stranieri dell'Ottocento rientra in un *grand tour* alpino e dei laghi che può comprendere anche la Svizzera e la Savoia, ed è tradizionalmente altro dal viaggio in Italia. Ed è infatti questa la traiettoria suggerita dalla guide inglesi e tedesche dell'Ottocento: le Murray, le Coghlan, le Beadeker. Proprio la Karl Beadeker nel volume *Switzerland with the neighbouring lakes of Northern Italy, Savoy, and the adjacent districts of Piedmont, Lombardy and the Tyrol* (1863), non manca di segnalare ai suoi lettori la meta visiva del Monte Rosa: «The Tower on the summit of the hill commands an admirable panorama, the snowy peak of Monte Rosa rises to the W. above the lower, intervening mountains»³⁹.

In conclusione, l'indagine storica fornisce più di una traccia per avvalorare la ricomposizione di un assetto del Monte che coerentemente è andato sviluppandosi tra il 1590 e il 1660 e si è consolidato – ed è un dato da non sottovalutare ad esempio per quanto riguarda la vegetazione – attraverso una forte continuità di pratiche gestionali e manutentive garantite dalla Fabbriceria anche lungo il secolo seguente. Gli spazi di relazione e la vegetazione hanno in questo certamente costituito nei secoli uno degli elementi più rilevanti dell'identità del Sacro Monte; una presenza fortemente intenzionale, imprescindibile nel rapporto con i luoghi e finalizzata anche alla corretta percezione degli spazi e del rapporto tra le cappelle lungo il percorso devozionale. Dalle fonti storiche emerge tuttavia anche il contrappunto meno evidente – ma pervasivo – delle trasformazioni ottocentesche, determinate non solo dalla cesura delle soppressioni napoleoniche, ma anche e soprattutto dall'ampliarsi progressivo degli usi dell'area sacra e del suo intorno: quando la Riviera diviene luogo di *loisir*, seppure anche il Sacro Monte diventa giardino, senza perdere mai la propria dimensione religiosa. Ciò suggerisce la necessità di un intervento di valorizzazione capace di mediare la riproposizione strutturale dell'impianto del Monte con l'attenzione agli episodi più significativi che lo hanno caratterizzato nel XIX secolo, mentre le testimonianze d'uso del Novecento appaiono nel complesso prive di valore storico o documentario.

Infine, va fortemente sottolineata la relazione tra il Sacro Monte, Orta e il suo territorio, oggi forse un po' oscurata, che emerge continuamente dalla lettura e dalla interpretazione delle fonti e costituisce certamente un traccia potenzialmente molto significativa per un'integrata politica di conoscenza, valorizzazione e fruizione della Riviera e del lago.

glades, overshadowed by trees intermingled with evergreens; where, along the intersecting walks, stand chapels or oratories, to the number of twenty-two; [...]. The lake sweeps round behind the promontory on which the Sacro Monte stands, and all round the slopes of the deep bay are successive vine yards and gardens; which have doubtless given the town, and thence the lake, its name. [...] As we looked on the lake, from the parapet in front of the convent church crowning the Sacro Monte, a glorious burst of sunset glow lit up the enchanting scenes before us», in S.W. KING, *The Italian valleys of the Pennine Alps: a tour through all the romantic and less-frequented Vals of Northern Piedmont, from the Tarentaise to the Gries*, London 1858, p. 526.

³⁸ W. BROCKEDON, *Journals of the excursions in the Alps: the Pennine, Graian, Cottian, Rhetian, Leopontian, and Bernese*, London 1833.

³⁹ K. BAEDEKER, *Switzerland with the neighbouring lakes of Northern Italy, Savoy, and the adjacent districts of Piedmont, Lombardy and the Tyrol*, Coblenz 1863, p. 433. Già alla fine del XIX secolo Orta è anche meta di ricerca scientifica, segnatamente per la rarità delle sue farfalle: resoconti di viaggio sono pubblicati sul "The Entomologist's Monthly Magazine".

Il paesaggio come categoria operativa Indagini e proposte per il Sacro Monte d'Orta

Claudia Cassatella

Dipartimento Interateneo Territorio dell'Università e del Politecnico di Torino

Ogni Sacro Monte, visto come paesaggio, presenta molteplici valenze:

- a. è un'emergenza paesaggistica: un fulcro visivo dell'ambiente naturale, sul quale si poggia un fulcro costruito con caratteri di dominanza sull'intorno; quindi è un elemento singolare dell'ambito paesistico vasto in cui si colloca;
- b. è un belvedere sul paesaggio circostante, un luogo speciale dal quale si gode di visuali che, molto spesso, si sono consolidate storicamente in rappresentazioni artistiche e letterarie;
- c. è, al suo interno, un paesaggio simbolico, che rimanda a una geografia più letteraria che reale (i luoghi delle Sacre Scritture), mentre, allo stesso tempo, offre un percorso di cui fare esperienza fisica, tappa dopo tappa, attraverso vere alture, rocce, acque e masse boscate. Questa costruzione allegorica e scenografica può essere analizzata come una sorta di giardino;
- d. infine, è un paesaggio culturale, espressione con la quale possiamo indicare i significati e l'immaginario legati a questi luoghi, espressi nell'insieme delle rappresentazioni (in pittura, poesia, pubblicistica legata agli aspetti devozionali o invece a quelli turistici). La percezione sociale non è un aspetto da trascurare, soprattutto in luoghi costruiti per attrarre fruitori.

Il Sacro Monte d'Orta è stato analizzato sotto queste diverse luci⁴⁰, approfondendo le problematiche più rilevanti rispetto allo stato attuale dei luoghi e rispetto agli obiettivi di gestione e fruizione segnalati dall'Ente di Gestione delle Riserve Naturali Speciali del Sacro Monte di Orta, del Monte Mesma e del Colle della Torre di Buccione, e cioè: la gestione della vegetazione in rapporto al mantenimento delle visuali e alle architetture. Alle analisi fanno seguito alcune proposte di intervento, qui divise per temi, che configurano, nell'insieme, un progetto guida per l'assetto complessivo dell'area (fig. p. 164).

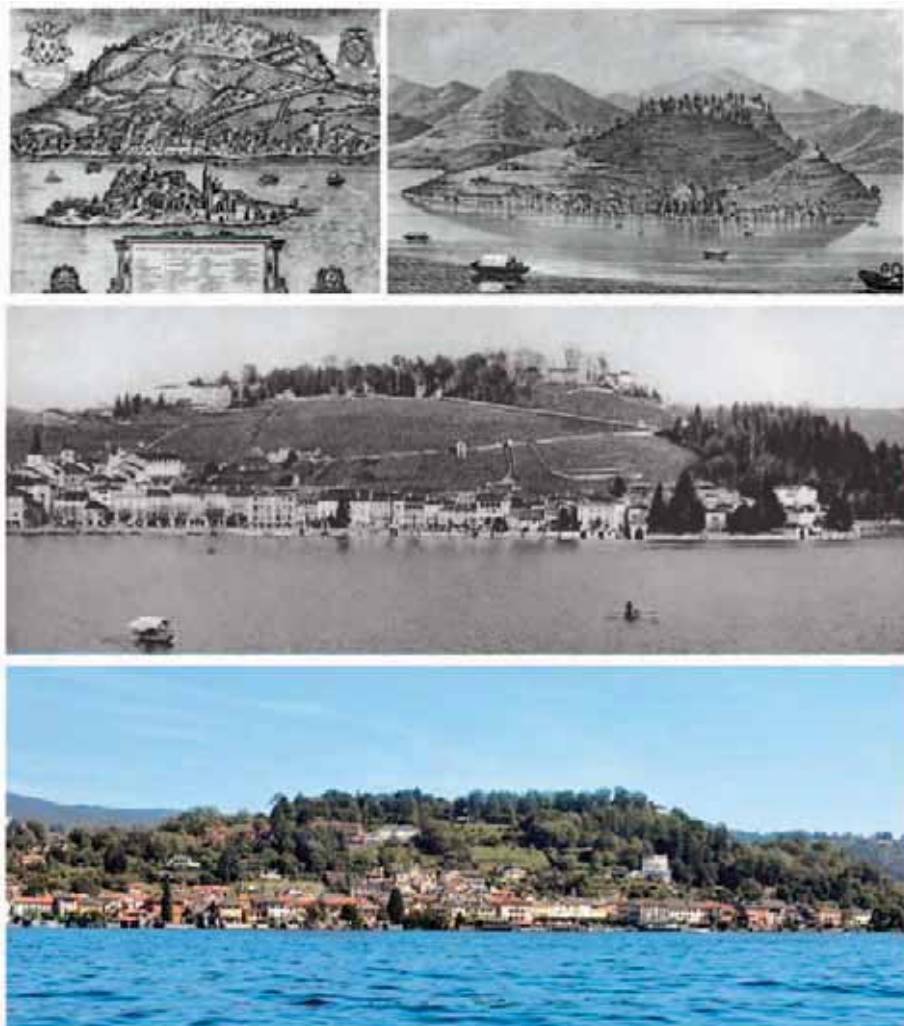
La metodologia

Lo studio è stato caratterizzato da una stretta integrazione tra i diversi profili di lettura riguardanti la storia, la natura, il paesaggio; ciò ha comportato la sperimentazione di metodi di lavoro inconsueti dal punto di vista delle singole discipline. Prima di entrare nel merito del caso ortese, vogliamo quindi ripercorrere le fasi di lavoro, per astrarre una sequenza metodologica che risulti applicabile anche ad altri casi⁴¹. In corsivo sono evidenziate le implicazioni progettuali.

⁴⁰ Analoghe considerazioni sono state svolte da Giampiero Vigliano per il primo Convegno internazionale sui Sacri Monti di Varallo Sesia (1980) che individuò come componenti dell'"urbanistica" del Sacro Monte: il sito, il suo "contorno", il percorso e l'architettura; riprese anche da Federico Fontana e Renata Lodari (F. FONTANA, F. LODARI, *Valutazioni sul paesaggio...* cit., pp. 33-53) che delineano una «strutturazione tipologica del paesaggio del Sacro Monte», dalla localizzazione territoriale all'arredo vegetale. Il riscontro delle categorie astratte nei casi concreti è penalizzato dalla mancata distinzione tra assetto attuale e assetto storico, probabilmente per la mancanza di indagini storico-critiche già segnalata.

⁴¹ Lo schema metodologico qui delineato è il frutto del confronto interdisciplinare all'interno del gruppo di ricerca: Mauro Volpiano (aspetti storico-critici), Marco Devecchi e Federica Larcher (aspetti agronomici e vegetazionali), Claudia Cassatella (aspetti paesaggistici e fruitivi).

Il Sacro Monte d'Orta. Analisi e linee guida per l'intervento di valorizzazione di un bene culturale e paesaggistico
L'IMMAGINE STORICA CONSOLIDATA E L'IMMAGINE ATTUALE: IL SACRO MONTE NEL PAESAGGIO



Dall'alto: Bartolomeo Manini, *Disegno del Sacro Monte di S. Francesco d'Orta*, [1623], incisione - S.A., *Veduta dell'insigne borgo d'Orta coll'annesso santuario di S. Francesco*, prima metà XIX sec., litografia - Cesare Pezzini, *Panorama del Sacro Monte dal lago*, 1930, fotografia - Settembre 2006, fotografia

La riconoscibilità del Sacro Monte come emergenza all'interno del paesaggio del lago; scheda di confronto diacronico. Si notino la crescita della vegetazione e dell'edificato (seppur in minor misura) che annullano lo stacco tra la corona sommitale e l'abitato (Elaborazione del Politecnico di Torino, 2007).

- a) **Il Sacro Monte come fulcro visivo. Tema: visibilità e riconoscibilità nel paesaggio a scala vasta**
- a.1 Analisi visuale diretta da percorsi di normale fruizione del paesaggio e da belvedere presenti nell'area;
 - a.2 Schedatura dell'iconografia storica e attuale, scelta delle vedute più rappresentative e/o celebrate, individuazione dei punti di ripresa e confronto con le vedute attuali;
 - a.3 Definizione del bacino di intervisibilità, mappatura delle relazioni visuali di medio-lungo raggio che definiscono il "contesto visuale" del bene paesistico;
 - a.4 Le relazioni visuali individuate costituiscono elemento di valutazione della compatibilità paesaggistica degli interventi nel contesto del bene.
- b) **Il Sacro Monte come meta. Tema: relazioni urbanistiche e sequenze sceniche dai percorsi di accesso**
- a.1 Analisi dei percorsi di avvicinamento e di accesso all'area (storici e attuali, pedonali e automobilistici); mappatura delle visuali (in particolare delle assialità visive progettate) a corto raggio e dei fulcri visivi (in particolare chiesa e campanile come riferimento principale). Evidenziazione delle sequenze percettive con valore simbolico.
 - a.2 Indagine sul contributo degli usi del suolo alla caratterizzazione d'insieme e alla figurabilità del Monte: interpretazione dei catasti storici e attuali, confronto attraverso mappe tematiche degli usi del suolo, individuazione di elementi e fattori caratterizzanti, riscontro in altre fonti descrittive.
 - a.3 *Le relazioni simboliche e visuali individuate costituiscono elemento di valutazione della compatibilità paesaggistica degli interventi sul bene e sul suo contesto. La caratterizzazione del contesto paesaggistico del bene (attraverso i componenti, gli usi del suolo e le sistemazioni storiche, l'impianto urbanistico e l'assetto scenico) fornisce indicazioni per i piani locali e può ispirare strategie per il recupero o l'arricchimento delle valenze paesaggistiche del luogo.*
- c) **Il Sacro Monte come belvedere. Tema: panoramicità dal sito e relazioni visuali e simboliche con altre mete**
- a.1 Analisi visuale diretta dal percorso devozionale e in particolare da punti di belvedere, cappelle, sagrati, eventualmente da aree attrezzate per la fruizione (punti di sosta, aree picnic, parcheggio); mappatura dei punti e dei tratti panoramici; individuazione delle mete visive all'interno dei panorami e rappresentazione cartografica dei coni visivi corrispondenti;
 - a.2 Schedatura dell'iconografia storica e attuale e delle fonti descrittive per individuare le vedute storicamente consolidate o celebrate nelle guide;
 - a.3 Segnalazione degli elementi di interferenza visuale o percettiva (ad es. barriere visive, luoghi di degrado percettivo, fonti di rumore e attività moleste). Nota bene: utilizzo di sezioni territoriali per il controllo degli eventuali fattori di interferenza visiva per altezza o per sagoma.
 - a.4 *I coni visuali così determinati e rappresentati cartograficamente (in pianta e in sezione) costituiscono vincolo all'edificazione e alla piantumazione di vegetazione arborea e guida per gli interventi selvicolturali, al fine di mantenere sgombra la visuale.*
- d) **Il paesaggio interno del percorso devozionale. Tema: recupero dei valori originari, valorizzazione del valore storico-documentario, simbolico e sociale del complesso**
- a.1 Ricostruzione congetturale, attraverso indagini storiche, dell'impianto progettato e delle fasi di realizzazione, mappatura diacronica delle principali modificazioni e valutazione della loro significatività storico-documentaria. Sono presi in considerazione il tracciato, le cappelle, gli edifici di altra natura, le attrezzature di servizio o per la fruizione e ogni altro manufatto, valutati per la congruità con l'impianto generale e con il significato dei luoghi;
 - a.2 Analisi diretta dell'assetto scenico per ogni tappa del percorso: visuali, assialità visive tra le

- cappelle, elementi di sfondo o di quinta visiva, eventuali elementi di interferenza o alterazione delle sequenze percettive; individuazione di elementi di particolare valore simbolico e valutazione dell'eventuale ruolo di fulcro visivo da determinati percorsi;
- a.3 Schedatura dell'iconografia e delle descrizioni storiche per tratti corrispondenti alle sequenze sceniche; confronto con lo stato attuale;
- a.4 *Le sequenze sceniche così individuate, valutate nella loro significatività rispetto al messaggio veicolato dal percorso devozionale, guidano la proposta di assetto generale del Sacro Monte: tracciato del percorso sacro e dei percorsi di servizio, componenti vegetali, altri manufatti e attrezzature sono subordinate al rispetto dell'integrità dei valori originari del Sacro Monte.*
- e) **Il paesaggio vegetale. Tema: recupero dei valori originari e rispetto del valore naturalistico, storico-documentario, simbolico e sociale della vegetazione attuale**
- a.1 Ricostruzione congetturale, attraverso indagini storiche, dell'impianto vegetale progettato e delle fasi di trasformazione, mappatura diacronica delle principali modificazioni e valutazione della loro significatività storico-documentaria; sono presi in considerazione: specie, sistemi vegetali (siepi, filari e alberate, macchie boscate) e modalità colturali (ad esempio gestione delle siepi e delle alberature, verde formale);
- a.2 Analisi della vegetazione attuale: individuazione di problematiche di sistema e di settore, vegetazione di pregio e vegetazione infestante; analisi, in particolare, degli elementi di interferenza con le visuali e con il costruito; Confronto tra la vegetazione storica e la vegetazione attuale;
- a.3 *Delineazione di indirizzi di gestione e linee di intervento per la componente vegetale; scelta delle specie in particolare per tagli, sostituzioni e nuovi impianti funzionali al mantenimento dell'assetto generale, considerando la coerenza con l'immagine storica, le esigenze simboliche, le necessità paesaggistiche, il Piano naturalistico e le necessità dell'ente di gestione, la coerenza botanica generale e interna all'area, quella pedologica e microclimatica, le esigenze manutentive.*
- a.4 *Localizzazione delle scelte per la vegetazione, anche per componenti (ad esempio siepi, macchie boscate, radure, scarpate e versanti boscati); schede botaniche per componenti, con riferimenti all'uso storico e agli indirizzi per la gestione.*
- f) **Le componenti del paesaggio costruito. Tema: tipizzazione dei componenti ambientali e costruttivi in coerenza con l'assetto storico**
- a.1 Schedatura dell'iconografia storica e attuale e delle fonti descrittive per individuare i materiali e le tecniche relative ai manufatti storici presenti nell'area: muri di contenimento, pavimentazioni, recinzioni, balaustre, elementi di arredo (panche, sistemi di illuminazione);
- a.2 *Tipizzazione dei componenti e delle soluzioni costruttive, creazione di un abaco di soluzioni conformi da utilizzare in caso di intervento, ai fini della conservazione o del ripristino dei valori storico-paesaggistici.*
- a.3 *Attenta valutazione dei componenti innovativi da introdurre, eventualmente, per esigenze di fruizione dell'area (pavimentazioni, sistemi di illuminazione, segnaletica, attrezzature per la sosta o il ristoro, ecc.) e individuazione di localizzazioni idonee e non interferenti con l'immagine storicamente consolidata, anche in relazione con l'assetto scenico-percettivo.*
- g) **L'accessibilità e la fruizione. Tema: valori storici e attuali nella percezione sociale, potenzialità e compatibilità degli usi**
- a.1 Indagine storica sulle relazioni territoriali di area vasta, con gli insediamenti vicini, con altri percorsi o mete di devozione; mappatura con il supporto di cartografie storiche dei percorsi storici di accesso; verifica della percorribilità attuale e delle valenze sceniche (panoramicità, relazioni visuali con il Sacro Monte, connotazioni date da manufatti storici);
- a.2 Analisi delle modalità di accesso automobilistiche e tramite mezzi collettivi, delle aree di sosta attuali e reperibili, delle relazioni visuali con l'area sacra e delle eventuali interferenze; eventuale individuazione di interventi di mitigazione visiva;

- a.3 Indagine storica sulla fruizione e sul "senso del luogo" per le diverse categorie di visitatori: pellegrini, turisti, popolazione locale. Analisi delle attrezzature storiche e attuali (sedute, fontane, aree ristoro, ecc.), valutazione delle eventuali interferenze tra flussi e attività e delle necessità di servizi (parcheggi, aree per grandi gruppi, ecc.);
- a.4 *Individuazione di aree adatte all'inserimento di servizi e attrezzature, valutazione delle relazioni visuali con l'area sacra e delle interferenze; eventuale individuazione di interventi di mitigazione visiva.*
- h) **Obiettivi generali, strategie e azioni alle diverse scale; Linee guida per la gestione e per l'intervento**
- a.1 *Individuazione di obiettivi generali per la tutela e la valorizzazione dell'area, declinazione in strategie e azioni mirate, evidenziando i soggetti competenti (ente di gestione, enti locali, Regione...) e l'orizzonte temporale di riferimento, distinguendo obiettivi raggiungibili tramite gestione ordinaria, tramite pianificazione, tramite interventi trasformativi e tramite azioni immateriali (comunicazione, sensibilizzazione, ecc.).*
- a.2 *Studio di fattibilità economica e gestionale.*

Il Sacro Monte come fulcro visivo

Analizzare il ruolo del Sacro Monte come fulcro visivo significa allontanarsi dal perimetro dell'area sacra (e dal perimetro della Riserva naturale che l'ha in gestione) per identificare relazioni di scala vasta, fondamentali alla comprensione del significato del luogo. Il Sacro Monte è, con l'isola di San Giulio, il centro visuale del bacino ortese; le cappelle porgono il volto al lago, formando una sorta di corona sommitale che, nelle descrizioni storiche, emerge per contrasto sulla vegetazione (infatti l'alberatura, stando alla descrizione di Patriofilo e alle fonti iconografiche, era alle spalle delle cappelle e non davanti come nella situazione odierna). La visibilità di questa corona è dunque la prima questione di rilievo paesaggistico da affrontare, questione che coinvolge l'assetto di tutto il promontorio.

Ogni Sacro Monte è una costruzione sintattica precisa: è la città di Dio, elevata e dominante, raggiungibile solo dopo un percorso in salita, attraverso un varco. Nel caso di Orta, il percorso, integralmente conservato, prevede una serie di tappe, ciascuna delle quali è anche un asse prospettico: la parrocchiale, la chiesa di San Quirico e il suo cimitero, infine il portale di San Francesco. Il messaggio si legge in tutta la sua chiarezza nella vista frontale del promontorio, quale si gode dal lago e dall'isola di San Giulio, tramandata da secoli di iconografia storica, ancora nitida nelle fotografie di inizio secolo, mentre oggi risulta frammentario se non illeggibile. Si osservi il confronto diacronico del prospetto del promontorio e dei relativi usi del suolo (realizzato attraverso l'interpretazione dei catasti), risulterà chiaro come l'alterazione più grave è la perdita dell'intervallo coltivato che separava l'abitato di Orta dalla sua "corona". L'abbandono delle coltivazioni praticole e frutticole, con la conseguente crescita del bosco, unito allo sviluppo di edifici, concorrenti per volume e colori con le architetture del Sacro Monte, sono i fattori che minano la riconoscibilità di questo fulcro all'interno del paesaggio del lago.

L'individuazione delle relazioni di un bene paesaggistico con il proprio contesto è un passo fondamentale per la sua tutela, evidenziato dal nuovo Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio⁴². Si è dunque ritenuto opportuno puntualizzare le relazioni con le aree con-

⁴² In base al Codice e ai successivi decreti ministeriali, la compatibilità paesaggistica degli interventi di trasformazione in aree tutelate deve essere valutata in relazione al "contesto paesaggistico" di riferimento. Per inciso, notiamo che sull'area si sovrappongono numerosi estremi di vincolo paesaggistico: beni individui e aree tutelate per legge.

mini e, in particolare, individuare l'area minima di contestualizzazione visiva del Sacro Monte, in altri termini il bacino di intervisibilità più ristretto, che è indispensabile mantenere sgombro affinché esso sia percepito nella sua integrità. Fortunatamente, tale area è quasi coincidente con quella della Riserva. Anche senza azzardarsi a ipotizzare la ripresa di sistemazioni agrarie storiche di grande suggestione, come gli alteni e i frutteti, è indispensabile individuare limitazioni agli usi del suolo, all'altezza e al tipo di vegetazione, in considerazione dell'elevata visibilità di questa fascia. Al di là della visione da lontano, quest'area ha altre valenze percettive importanti, in quanto accompagna la prima parte del percorso devozionale: alcuni visitatori la descrivono come parte del percorso stesso, soffermandosi sull'amenità dei frutteti e dei festoni di vite, componente del senso del luogo. Oltre alla vista frontale, l'iconografia storica documenta numerosi punti di vista privilegiati verso il Monte, evidenziando relazioni di intervisibilità non prive di valore simbolico (si pensi al rapporto con San Giulio, o con la Madonna del Sasso: da qui potrebbero essere state riprese le incisioni del XVII secolo). Tutte le immagini storiche disponibili sono state schedate rintracciando il punto di ripresa e documentando la vista attuale. In questo modo è possibile verificare non solo la straordinaria permanenza di alcune visuali privilegiate, ma anche la perdita di altre per "distrazione": l'arrivo della strada carrabile ha portato a trascurare i sentieri storici (estremamente panoramici), l'abitudine alla velocità dell'automobile ha marginalizzato le tappe lungo il percorso, segnate da cappelle e piloni votivi, di fronte ai quali oggi non è più possibile sostare.

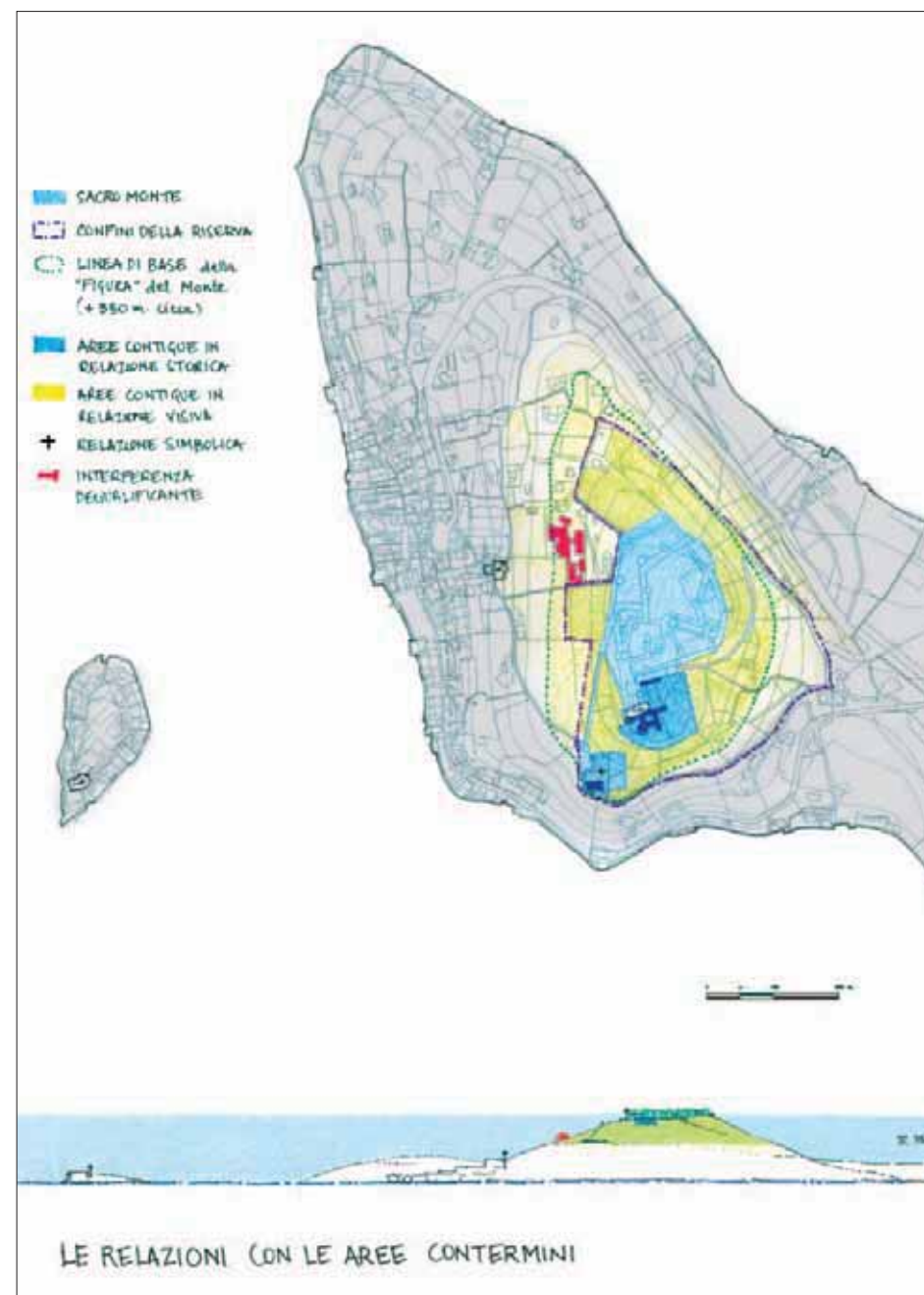
Il Sacro Monte come belvedere

«Questo sito è di gran lunga più vago di Varallo, [...] d'Arona e di Varese, [...] di San Carlo et i principali Misteri della B.V. Maria: poiché un facilissimo camino, come dissi, conduce alla sommità del colle, ove il terreno spiana, ingioiellato di frequenti e nobili risalti quasi con ordine, ed artificio sparsi, ombreggiato da vari arboscelli, ritagliato, in viali spalleggiati di lauri, mortelle et altre delizie per cui il pellegrino girando si colma l'anima di celesti consolazioni, e ricrea la mente con il continuo, e terminato prospetto dei colli, e vagheggiamento del lago»⁴³.

Così scrive Lazaro Agostino Cotta nel 1688. Anche altri Sacri Monti godono di splendidi panorami, ma Orta ne offre uno eccezionale. In cima ad un promontorio al centro del lago, offre vedute da ogni lato, attrattiva turistica non trascurabile e di lunga data. La costruzione di un edificio adiacente al perimetro e la crescita della vegetazione, sia sui versanti del promontorio, sia all'interno dell'area, hanno creato alcune situazioni di conflitto tra le ragioni della panoramicità e quelle della naturalità. Già il Piano naturalistico della Riserva poneva tra gli obiettivi il mantenimento delle visuali libere, ma il rigoglio di esemplari anche monumentali (come il bagolaro di fronte al convento) non ha reso semplice la gestione⁴⁴. Quanto è lecito sacrificare un aspetto per l'altro? O, più prosaicamente, dove tagliare? Per offrire qualche argomento di supporto si è operato in due direzioni: l'individuazione dei coni ottici dai punti di belvedere più significativi (storicamente con-

⁴³ L.A. COTTA, *Il sacro Monte di Santo Francesco d'Orta...* cit. p. 31.

⁴⁴ REGIONE PIEMONTE - ASSESSORATO AI BENI CULTURALI E AMBIENTALI, *Riserva naturale speciale del Sacro Monte di Orta: Piano naturalistico e Piano di intervento* (approvato con deliberazione del Consiglio Regionale 792-C.R.-363 del 10 gennaio 1985).



Determinazione dell'area di contestualizzazione del Sacro Monte: bacino delle relazioni visive più strette e relazioni con le aree contermini (Politecnico di Torino, 2007).

solidati) e l'analisi della vegetazione nelle sue problematiche attuali e nella sua valenza storico-documentaria (tenendo conto che sugli aspetti fito-sanitari la Riserva si avvale già delle valutazioni dell'IPLA S.p.A. Piemonte).

La descrizione del Cotta, del XVII secolo, mostra già apprezzamento per la panoramicità e, come abbiamo già avuto modo di dire, esistono relazioni visuali con altri santuari e luoghi simbolici della Riviera che dovevano già apparire significative. Dal Sacro Monte di Orta il panorama era sicuramente osservabile dalla chiesa di San Nicolao, dal primo tratto del percorso (cappelle I-II-III, quasi un balcone verso il lago e l'isola), e dal secondo tratto (cappelle III-IV-V), dal quale la vista spazia in profondità verso le montagne. La descrizione minuziosa dell'erudito Didimo Patriofilo, pubblicata nel 1777, quando era pressoché terminato l'impianto generale, enfatizza soprattutto le viste dalla cappella VI:

«Il portico d'ordine pur dorico, che sostenuto da proporzionate colonne, e fregiato di pitture chinesi, circonda da tre parti questa cappella, oltre alla sua eleganza, ti darà il piacere d'una dilettevole veduta dal suo Nordest al Nordovest. Vedrai quattro miglia del lago, e la più fertile di lui riviera: e girando il guardo dalla tua destra alla sinistra, vedrai per ordine Miasino il più alto, poi più bassa Carcegna, poi alla riva la foce del Pescone, con Petenasco, e il suo bel piano; più innanzi Crabia. Poi di là, sempre abbassandosi, Gnogno, ed Oira; e più all'insù Brolo sul confine della Riviera d'Orta»⁴⁵.

Senza questa descrizione sarebbe stato difficile immaginare, allo stato delle cose, il valore panoramico di tale punto, ormai immerso nella fitta vegetazione. Nel 2008 l'Ente ha provveduto ad una radicale pulitura del bosco, che ha restituito le visuali.

È l'architettura che ci testimonia il momento in cui il paesaggio diventa uno degli elementi principali di interesse del luogo: la cappella XX, detta "nuova", perché costruita a distanza rispetto alle altre, è concepita come una torre belvedere, con una certa analogia rispetto alle costruzioni dei coevi "giardini all'inglese". Proprio in quegli anni si diffondeva in nord Italia il gusto del giardino pittoresco e mutava la sensibilità dei visitatori nei confronti del paesaggio (lo stesso termine entra allora nell'uso comune).

A metà del secolo, quando il parco era ormai frequentato anche come luogo ameno per pic-nic, gioco delle bocce e altri svaghi (si veda la novella di Bertolotti⁴⁶), i punti di belvedere vennero attrezzati con la costruzione di balaustre e la posa di panchine. Da questi punti privilegiati, disposti lungo tutto il perimetro, è stata condotta un'analisi delle visuali identificando le mete visive, i coni ottici corrispondenti e gli elementi di interferenza. La mappatura costituisce un ausilio per i tagli selettivi sulla vegetazione e in caso di nuovi impianti di alberature o siepi. A titolo di esempio, vogliamo citare il caso del lato nord (retro delle cappelle III-IV-V), confinante con un piccolo declivio naturale a frutteto che offre la vista della punta del lago e dei monti. Qui, al posto della recinzione con una siepe e un filare, è possibile recuperare il dispositivo tipico dell'arte dei giardini inglesi (detto "ha-ha"), costituito da un piccolo fossato in pietra che separa ma in modo impercettibile, lasciando continuità con il paesaggio: il fossato, oggi nascosto dalla vegetazione, potrebbe appartenere al periodo in questione.

⁴⁵ D. PATRIOFILO, *Il Sacro Monte d'Orta insegnato da Didimo Patriofilo*, Milano 1777, p. XLI.

⁴⁶ D. BERLOTTI, *Racconti e pitture di costumi*, Leipzig 1833, pp. 71-72; si veda la citazione in Volpiano, *Infra*, p. 157.

Il paesaggio "interno": sequenze percettive

Siamo ormai giunti all'interno del percorso devozionale. Qui gli aspetti da analizzare sono molti, ma abbiamo una guida: è lo stesso percorso devozionale, lungo il quale possiamo analizzare le scene, la loro concatenazione e le eventuali anomalie o interferenze. Il percorso è il cuore del progetto del Sacro Monte, perciò è di primaria importanza la ricerca storico-archivistica per ottenere ogni informazione utile a ricostruire l'intenzionalità originaria e la sua realizzazione; si è quindi cercato di ripercorrere le fonti per avere notizia non solo del tracciato ma anche dell'assetto scenico e vegetazionale. L'indagine ha utilizzato fonti descrittive, cartografiche, iconografiche, riorganizzate per temi (il tracciato, i materiali, la vegetazione, le visuali interne ed esterne), per luoghi (per segmenti corrispondenti al tragitto tra le cappelle) e per fasi. Si noti che, a differenza di altri Sacri Monti, la presenza di vegetazione interna è sottolineata anche dall'iconografia più antica (le celebri incisioni di Ozeni e Manino, il dipinto di Lorenzo da Pavia).

Com'è noto, Orta rappresenta uno dei casi di maggior integrità del percorso rispetto al progetto originario, se intendiamo per fase di impianto tutto il periodo tra Sei e Settecento; non bisogna dimenticare però che è nell'Ottocento che si consolida il Sacro Monte che conosciamo (si veda Volpiano, *infra*). Si hanno poche introduzioni significative: la cappella nuova, il convento nuovo (ma nel recinto dell'antico), il ristorante costruito negli anni Sessanta (ma nel punto che ospitava un ristoro fin dalle origini del Monte). Qualche mappa (dal catasto milanese fino ai rilievi dei turisti "eruditi" del Novecento) aiuta a comprendere come il tracciato non sia mai mutato, semmai si è aggiunto qualche sentiero "spontaneo" o con carattere funzionale, che ottiene il risultato di disorientare il visitatore e far smarrire la sequenza prefissata.

Tale sequenza non è priva di assialità visive, sottolineate anche da Patriofilo, e non sarà un caso che alcune cappelle visibili da più punti presentino una forma circolare o altre agiunte architettoniche; anche queste visuali sono state cartografate, e necessitano, come quelle verso l'esterno, di controllo della vegetazione, che le può sottolineare o invece nascondere.

Tutte le fonti descrittive, dal XVI al XIX secolo, ci restituiscono un percorso ben delineato grazie alle siepi, generalmente su entrambi i lati:

«il terreno spiana, ingioiellato di frequenti e nobili risalti quasi con ordine, ed artificio sparsi, ombreggiato da vari arboscelli, ritagliato, in viali spalleggiati di lauri, mortelle et altre delizie»⁴⁷.

«Salito quel breve resto di viale, che rimane dopo la dinotata cappelletta, si riesce ad altro viale assai più lungo, e piano, ed erboso, con ispalliere d'alloro a' lati, e a mattina una filiera di piante, e a sera l'aspetto del lago, e quello della Riviera occidentale. [...]

Mirisi il viale, che s'incontra dopo questa cappella. È d'una disposizione affatto particolare, ma non meno elegante. Avente da ambo i lati l'alloro, siccome gli altri, e dall'una parte altissimi pini, e larghi aceri, che l'ombra ospitale amichevolmente accoppiano»⁴⁸.

«Fra [de'] vaghissimi viali, all'ombra di quelle magnifiche piante, accanto alle siepi di lauro, sullo smalto dell'erbe e de' fiori aggira una calca di gente»⁴⁹.

⁴⁷ L.A. COTTA, *Il sacro Monte di Santo Francesco d'Horta...* cit. p. 31.

⁴⁸ D. PATRIOFILO, *Il Sacro Monte d'Orta...* cit., p. XXIV e p. XLVI.

⁴⁹ D. BERLOTTI, *Racconti e pitture di costumi* cit., pp. 71-72.

Il Sacro Monte d'Orta. Analisi e linee guida per l'intervento di valorizzazione di un bene culturale e paesaggistico
L'IMMAGINE STORICA CONSOLIDATA E L'IMMAGINE ATTUALE: IL SACRO MONTE NEL PAESAGGIO



Dall'alto: William Brockedon, *The lake of Orta*, 1829, incisione - John David Glennie, *Lago d'Orta*, 1841, stampa - Dicembre 2006, fotografia.

Le relazioni storico-territoriali del Sacro Monte: visuali e percorsi di collegamento e di accesso.

«Vi si ascende per breve e comoda strada, distribuita in viali disposti in bell'ordine, or in piano, e bene spesso dolcemente inclinati, con a fianco altissimi faggi, e pini, ed aceri, e larici: all'interno della montagnuola graziosamente girano agli anzidetti viali fiancheggiati da siepi di sempre verde alloro: nel mezzo verdeggiano i prati»⁵⁰.

La prima citazione dell'alloro è di Cotta, poi Patriofiglio, e, a metà Ottocento, Bertolotti e Casalis, ma abbiamo testimonianze anche di metà Novecento. È probabile che in seguito si sia preferito sostituirlo con l'alcoctono e resistente lauroceraso, eliminando del tutto ceppi probabilmente ormai troppo grandi per una siepe, ma esso rimane allo stato spontaneo nel sottobosco, come ha evidenziato l'indagine vegetazionale.

Attualmente si privilegia il bosso, anch'esso citato da fonti storiche, seppur episodicamente (le "mortelle" in Cotta). La secolare permanenza dell'uso dell'alloro invita ad approfondimenti e confronti, ad esempio è interessante notare che esso è citato nel XVII secolo anche nel Sacro Monte di Varese:

«Si ascende per un maestosissimo stradone [...] sempre in mezzo a due continue muraglie, l'una che sostiene la falda del monte sopra cui sale una spalliera di Aloro [...] Incomincia qui l'ugualmente spatioso viale da i cui lati [...] ombreggiati da spalliere d'alori»⁵¹.

In ogni caso, il dato fondamentale è la continuità e omogeneità di essenza della siepe, quale ausilio a delimitare e identificare il percorso devozionale; ne deriva la proposta progettuale di distinguerlo in tal modo rispetto ai percorsi secondari e di servizio, che non dovrebbero essere sottolineati da bordure (si veda la proposta del progetto guida).

Siamo di fronte a scelte che potrebbero configurare una sorta di "restauro del paesaggio", benché questa espressione sia piuttosto ambigua: il paesaggio è sempre vivo, a differenza dell'architettura, ed è legato alla percezione individuale e sociale. Due luoghi del Sacro Monte in particolare mostrano quanto sia difficile risolvere il progetto con un semplice ricorso al "passato". Si tratta della salita della Motta e del viale dei Caduti. La salita della Motta, l'ultimo tratto di strada dall'abitato verso il portale d'ingresso, è attualmente costituita da un viale ombreggiato da un filare di carpini. Se guardiamo all'iconografia storica vediamo immagini sempre diverse: una strada fiancheggiata da muri (nel XVII secolo e ancora in un disegno del XVIII), priva di piante, o (in un dettaglio del quadro di Cantalupi nella Chiesa di san Nicolao) con un filare di alberi sul lato a monte. L'alberatura non sembra dunque appartenere alla fase più antica, tuttavia, benché in cattive condizioni di salute, è un elemento caratterizzante l'immagine novecentesca ed attuale (fig. p. 159).

Il viale dei Caduti presenta una situazione ancor più delicata. Rispetto al percorso tematico della vita di san Francesco non può non essere definito un'"intrusione"; l'estraneità è enfatizzata dalla scelta vegetale poco felice di esemplari di *Camaecyparis lawsoniana*, una conifera esotica. Tuttavia, è anch'esso un monumento carico di valore simbolico e affettivo, nonché tutelato per legge, come tutti i sacrari della prima guerra mondiale. In questo caso, considerato lo scarso valore documentario dei manufatti (i cippi furono sostituiti negli anni Settanta), forse è possibile, per la comunità ortese e le autorità preposte alla

⁵⁰ Voce Orta, in G. CASALIS, *Dizionario geografico, storico, statistico, commerciale...* cit., vol. XIII, p. 557.

⁵¹ D. BIGIOGERO, *Le glorie della gran Vergine* cit., Milano 1699, pp. 3 e 50, cit. da L. ERBA, *Giardini nel paesaggio: i Sacri Monti*, in G. GUERCI, L. PELLISSETTI, L. SCAZZOSI, *Oltre il giardino* cit., pp. 175-185.

La visibilità dai percorsi di accesso, a medio raggio, scheda di confronto diacronico. Giungendo al lago da Gozzano, la prima immagine del promontorio si ha da questo punto, dove sorge una cappella votiva. Il prevalere del traffico automobilistico ha messo in secondo piano una relazione visiva e simbolica suggestiva perché legata ad un effetto di ingresso (Elaborazione del Politecnico di Torino, 2007).

tutela, affrontare un ragionamento sulle possibilità di modificazione: mantenere il “viale” sostituendo le essenze (ad esempio con *Taxus baccata*, autoctono e tradizionalmente associato a valori memoriali), o ricollocare le targhe in memoria dei caduti lungo la salita della Motta, quindi tra il cimitero di San Quirico e il portale, in diretta connessione con due luoghi sacri, ma al di fuori del percorso devozionale.

L'ultimo, e più eclatante, elemento di estraneità al percorso sacro è il ristorante, cui si è aggiunto un *dehor* coperto davanti alla cappella X. Come si è detto, un ristoro è presente fin dalle origini del Monte. La compresenza di pellegrini, visitatori con interessi culturali, semplici turisti, persone che cercano svago è testimoniata in ogni epoca e si è accentuata nel Novecento. Possiamo dire che fa parte dello spirito del luogo l'offrire sia momenti di svago sia di raccoglimento; la questione è riuscire a evitare i possibili conflitti. Dal punto di vista percettivo, gli effetti di interferenza generati dalla presenza del ristorante possono essere circoscritti: uno riguarda il retro (con relativi depositi e posti auto), eccessivamente visibile da due tratti del percorso, ma schermabile con l'utilizzo di vegetazione sempreverde, l'altro il *dehor*, che ostruisce la visuale di una cappella; per quest'ultimo, si propone lo spostamento sul retro del ristorante, in posizione riparata e schermabile.

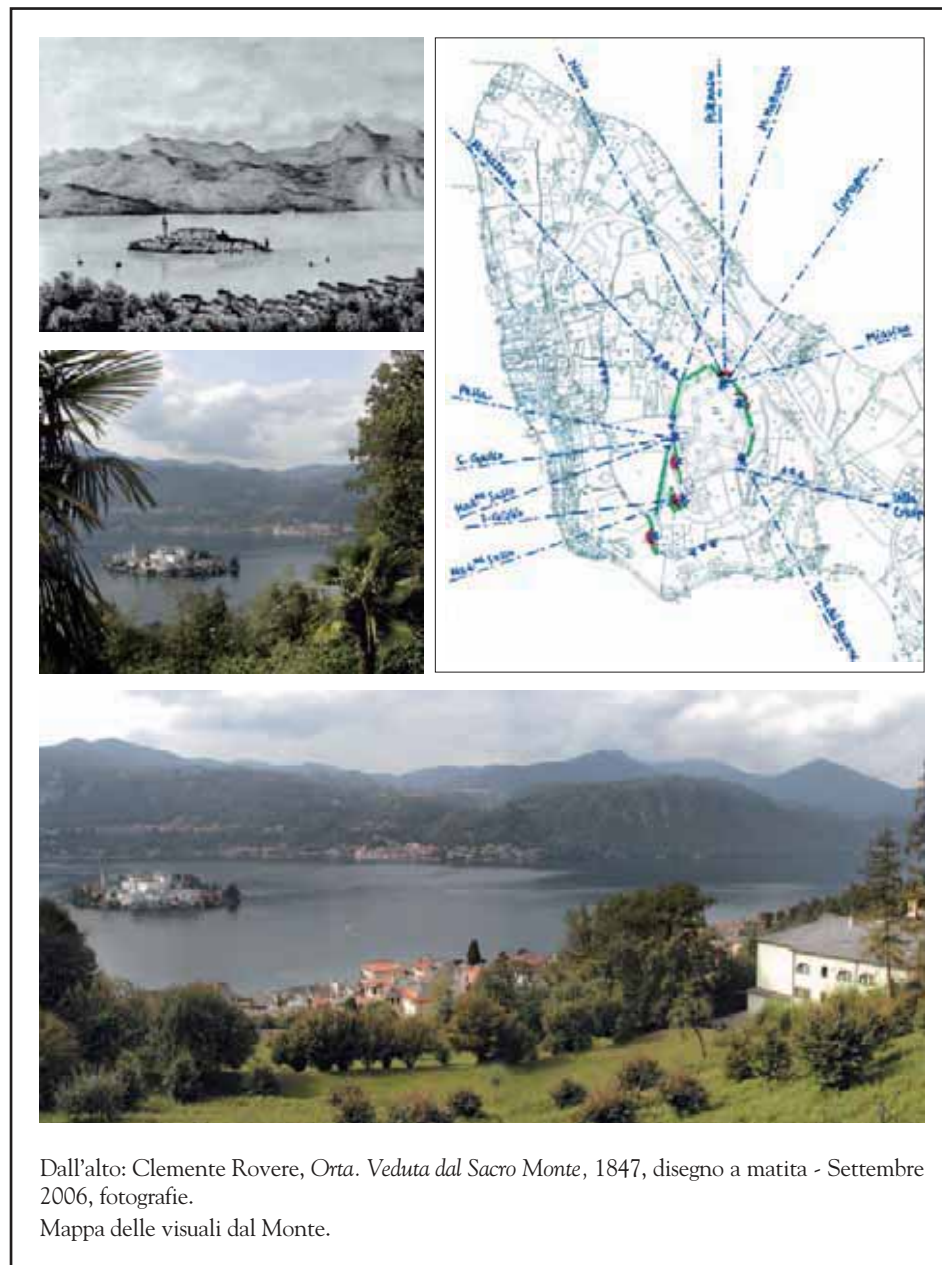
L'utilizzo di vegetazione sempreverde (alberi e arbusti tratti dalla tavolozza locale, come tasso e agrifoglio) e delle siepi può risolvere anche molti altri punti in cui il percorso presenta aperture visuali incongrue, generate anche dal rarefarsi degli alberi più antichi e maestosi. Ovviamente occorre anche ragionare, in prospettiva, del futuro delle aree a bosco (su questo rimandiamo all'intervento di Marco Devecchi e Federica Larcher, *infra*), magari recuperando, ove possibile, le notizie riguardanti le piante nel momento di impianto: i Libri di fabbrica, insieme al solito Patriofilo, testimoniano di scelte precise, comprendenti sia latifoglie (faggi, tigli, castagni) sia conifere (pini e abeti), portate dalle “Terre della Riviera” e apparentemente distinte dalla vegetazione originaria della “selva di san Nicolao” (noci, castagni) così come ce la tramandano i diari del notaio Olina.

L'area ha perso alcuni alberi vetusti e monumentali (soprattutto faggi) che erano ancora visibili negli anni Ottanta⁵² e che contribuivano al senso di solennità del bosco celebrato dalle descrizioni letterarie otto e novecentesche; lo stato attuale della vegetazione testimonia invece la sovrapposizione di interventi, talvolta casuali: gli ortesi più anziani possono testimoniare di aver personalmente messo a dimora alcune piante durante le annuali “feste dell'albero”. A ciò si aggiunge la questione delle specie esotiche (il piano naturalistico ne censì 36 su 64 specie presenti!), piante ornamentali perfettamente acclimatate nella regione del lago. Ma se appartengono al “paesaggio culturale” della Riviera, quello delle ville con parco, a nostro giudizio esse restano estranee rispetto al paesaggio culturale del Sacro Monte, che non è un giardino ornamentale. Non dunque un criterio filologico, ma di orizzonte di senso, porta a suggerirne l'eliminazione.

Accessibilità, fruizione e senso del luogo

Abbiamo già introdotto un tema fondamentale: la fruizione del luogo. Pellegrini e turisti, solitari e in gruppo, coppie di sposi e famiglie assicurano una frequentazione continua che necessita di strutture di accoglienza e, in primo luogo, di accessibilità.

⁵² E. DE BIAGGI, *Il piano naturalistico e gli interventi sulla vegetazione*, in *Orta San Giulio. La fabbrica del Sacro Monte* cit., pp. 197-201.



Dall'alto: Clemente Rovere, *Orta. Veduta dal Sacro Monte*, 1847, disegno a matita - Settembre 2006, fotografie.

Mappa delle visuali dal Monte.

Il panorama più celebre dal Sacro Monte, verso il lago e l'isola di San Giulio, potrebbe essere messo a rischio dalla crescita di vegetazione arborea nell'area sottostante. La mappa delle visuali individua le principali mete visive e le situazioni di criticità, al fine di predisporre interventi e tutele per i con visuali corrispondenti (Elaborazione del Politecnico di Torino, 2007).

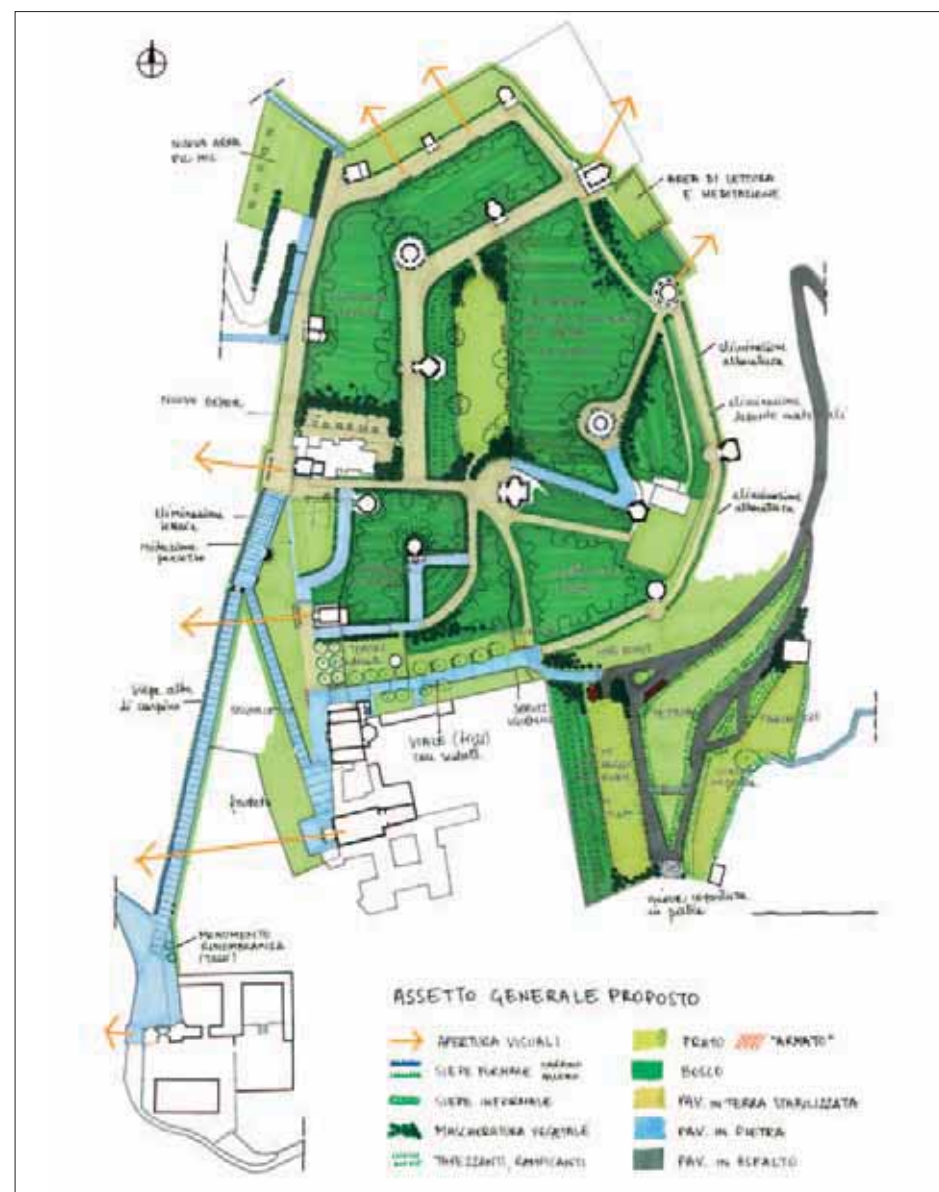
Se storicamente il percorso di accesso era solo quello dell'itinerario devozionale, attraverso la salita dalla chiesa parrocchiale che introduce alla cappella prima, nel Novecento si realizza un collegamento con la strada carrozzabile, ma l'accesso introduce il pellegrino in un punto in cui si diramano diversi percorsi possibili: verso la chiesa (all'epoca, un viale alberato), verso la cappella XII, o indietro verso la XVII. Oggi questo ingresso, dotato di un parcheggio, è diventato il più frequentato, stravolgendo il senso della visita, per cui occorre fornire un orientamento verso l'inizio del percorso. A ciò può contribuire anche la sistemazione dei viali, delle alberature e delle quinte vegetali. Inutile dire quanto sia importante l'assenza di passaggio e sosta delle auto all'interno dell'area sacra. Ciò richiede, ovviamente, l'approntamento di aree di stazionamento, ma anche di modalità di trasporto collettivo, quali navette, che devono essere il più possibile confortevoli per rappresentare un'alternativa all'auto, ad esempio con punti di fermata dotati di panche, tettoie, segnaletica. I sentieri sono lungamente caduti in disuso, ma potrebbero offrire invece alternative ad abitanti e villeggianti nelle ripetute passeggiate verso questa meta, per questo motivo l'indagine ne ha sottolineato sia la consistenza (i muri e la pavimentazione in pietra) sia la panoramicità.

Altre attrezzature per la fruizione presenti nell'area, come in tutti i parchi, sono le aree per pic-nic. La novella ottocentesca di Davide Bertolotti ci tratteggia il Sacro Monte come luogo abituale per svaghi di questo tipo, in particolare nella radura. Chi ha assistito alla pausa pranzo di una scolaresca sa che l'uso di aree interne potrebbe creare disturbo ad altri tipi di fruitori. Sembra più opportuno individuare aree esterne al percorso monumentale, seppur in località piacevoli: il Piano Naturalistico del 1985 individuò una zona nei pressi del parcheggio, che oggi sembra sfruttabile diversamente, perciò l'Ente ha opportunamente ottenuto dal Comune l'uso di un'area limitrofa e con affaccio sul lago, che verrà allestita di conseguenza.

Altri interventi sembrano rendersi necessari per consentire a disabili e persone con ridotta capacità motoria di fruire del percorso. Le fonti storiche sono state setacciate anche alla ricerca di notizie sui materiali che costituivano pavimentazioni e altri manufatti. I viali si presentano erbosi a Patriofilo così come, più di un secolo dopo, a Goldhart. In incisioni ottocentesche si può intuire la presenza di cordoni trasversali in pietra con la probabile funzione di impedire il dilavamento; solo la salita di accesso è acciottolata. Ci pare che questi "viali erbosi" facciano parte di quella natura "selvatica" tanto celebrata dalle rappresentazioni artistiche figurative e letterarie (il "mondo fuori dal tempo" descritto da Goldhart⁵³); poiché la pavimentazione in pietra ha un netto carattere urbano, potrà forse ricercarsi nelle "terre stabilizzate" e nei "prati armati" una risposta all'esigenza di maggior comodità e regolarizzazione dei percorsi (anche nella loro delimitazione, oggi incerta), senza perdere il carattere di sentieri nel bosco.

Anche l'illuminazione è un'esigenza parzialmente nuova, che richiede considerazioni di tipo paesaggistico, distinguendo tra l'illuminazione funzionale dei percorsi e quella scenografica delle architetture e della vegetazione, controllando il colore della luce, i chiaroscuri e gli effetti di "artificializzazione" che possono essere indotti, nonché l'effetto complessivo da quegli stessi punti privilegiati già individuati nell'analisi scenica.

⁵³ P. GOLDHART, *Die Heiligen Berge. Varallo, Orta und Varese*, Verlag vor Ernst Wasmuth, Berlin 1908.



Progetto guida per la valorizzazione paesaggistica del Sacro Monte di Orta. La mappa riporta le principali categorie di intervento utili a rafforzare la riconoscibilità del percorso devozionale (ad esempio tramite il sistema delle siepi), gestire le aperture visuali e le interferenze visive con quinte vegetali, oltre a una serie di indicazioni sulle pavimentazioni, sulla caratterizzazione di singoli luoghi e sulla distribuzione di attrezzature per la fruizione. La proposta progettuale si basa soprattutto sull'utilizzo della vegetazione; alle categorie di *legenda* corrispondono scelte botaniche specificate in apposite schede (Politecnico di Torino, 2007)

Conclusioni

In sintesi, l'indagine ha evidenziato alcune criticità paesaggistiche determinatesi nel corso del tempo:

- perdita di riconoscibilità della "figura" del Sacro Monte alla media e grande distanza, occultamento della visibilità di punti di riferimento simbolico e visivo quali la chiesa di San Nicolao e le cappelle;
- occultamento delle visuali panoramiche dal sito a causa della crescita della vegetazione sui versanti;
- perdita di riconoscibilità del percorso devozionale principale per scarsa caratterizzazione e sviluppo di percorsi secondari;
- eterogeneità interna all'area quanto a materiali, scarsa caratterizzazione di alcuni luoghi, presenza di elementi di detrazione visiva;
- perdita progressiva degli esemplari arborei di valore storico;
- sviluppo della vegetazione interna talvolta interferente con assi visuali e con le strutture architettoniche;
- regimazione delle acque carente, in primo luogo nell'allontanamento dell'acqua piovana dalle strutture murarie, in secondo luogo per il ruscellamento e deposito lungo i percorsi;
- limitatezza degli spazi a disposizione per la gestione dei flussi di visitatori (parcheggi, aree di sosta e pic-nic), mancanza di strutture a supporto del trasporto collettivo;
- abbandono dei sentieri storici e dei relativi manufatti di valore storico-paesaggistico.

Un'ulteriore criticità è rappresentata dal fatto che alcuni dei problemi individuati non sono risolvibili all'interno del perimetro dell'area di proprietà comunale, e talvolta nemmeno all'interno del perimetro della Riserva. In questo senso si rende opportuno coinvolgere la "buffer zone" nelle politiche di valorizzazione tramite accordi e, al limite, misure vincolistiche.

Nonostante le criticità riscontrate, l'area è ricca di atmosfera, conserva l'integrità del percorso devozionale, una vegetazione ricca e variata, inoltre, i problemi sono risolvibili senza particolari ostacoli di natura tecnica. Un'ulteriore potenzialità è data dall'alto valore simbolico e identitario che il luogo ha per la comunità locale e regionale, tale da mobilitare risorse umane e finanziarie per la sua tutela e valorizzazione.

La proposta di valorizzazione del Sacro Monte dal punto di vista paesaggistico ha i seguenti obiettivi principali:

- recuperare la riconoscibilità del Sacro Monte come "figura" emergente all'interno del paesaggio del Lago;
- recuperare, quando possibile, elementi propri dell'impianto originario, per quanto riguarda il percorso devozionale (sistemazione, sequenze scenografiche, quinte vegetali) e, in parte, l'assetto vegetazionale;
- recuperare le visuali dai punti di belvedere e ridefinire le visuali interne;
- migliorare la caratterizzazione di singoli luoghi ed eliminare gli elementi dequalificanti;
- migliorare la fruibilità del sito.

Gli obiettivi sono perseguibili tramite diverse linee di azione, materiali ed immateriali:

- interventi fisici eseguibili dall'Ente, dopo opportuna progettazione di dettaglio;
- interventi fisici da concordare con altri soggetti nell'ambito di specifici accordi;

- adozione di linee di condotta e di indirizzo per la gestione futura dell'area, a integrazione di quelle già esistenti (piano naturalistico);
- sviluppo di politiche di gestione e valorizzazione integrata con il contesto territoriale, con il coinvolgimento degli enti locali, dei soggetti proprietari delle aree contermini, e altri, in un'ottica di cooperazione o partenariato, mirando all'integrazione delle politiche paesaggistiche con quelle di sviluppo socio-economico.

La compatibilità degli interventi, anche quando diretti al nobile scopo di "valorizzare" l'area, è tema delicatissimo. Come abbiamo detto in apertura, ciò che rende unici i Sacri Monti è la loro atmosfera. Tradurre questa atmosfera in termini tecnici, ossia in componenti, materiali, forme, è l'arduo lavoro di chi progetta e di chi gestisce tali aree. Lavoro da fare con la massima cautela, rammentando che l'eredità di secoli è fatta di un patrimonio materiale ma anche di un patrimonio immateriale. Il "senso del luogo" sarà la guida migliore:

"Alla poesia del Lago, Orta unisce la fede del suo Sacro Monte, sorto ad imitazione di quello di Varallo, ma dedicato a San Francesco d'Assisi. Ah! In nessun punto avrebbe potuto il Serafico avere più adatto santuario che qui, dove tutto ciò che vive ed aleggia è sacro, dove l'aria stessa è diversa che altrove, dove senti palpitar vivo il suo spirito dolce e sereno, dove sotto le enormi piante secolari, curate da 400 anni, serrate l'una all'altra, sotto i viali opachi e tortuosi, ti par vederlo sorridere e benedire"⁵⁴.

⁵⁴ S. GRANDE, *La Patria. Geografia d'Italia*, vol. I Piemonte, Torino 1925, p. 269.

Federica Larcher, Marco Devecchi

Dipartimento di Agronomia, Selvicoltura e Gestione del Territorio, Facoltà di Agraria di Torino

L'analisi della vegetazione presente nell'area di pertinenza del Sacro Monte di Orta e nel suo contorno paesaggistico risulta essere elemento fondamentale per la comprensione delle valenze del sito nel suo complesso e per la definizione degli orientamenti progettuali e manutentivi dello stesso.

Occorre sottolineare che lo studio della componente botanica attuale e i conseguenti orientamenti progettuali sono il risultato di un lavoro svolto in completa sinergia con le analisi storiche e paesaggistiche.

La Riserva Naturale Speciale del Sacro Monte di Orta si estende su un promontorio situato lungo la costa orientale del Lago d'Orta su una superficie di circa 13 ha ad una quota di circa 400 m s.l.m. L'esame del complesso del Sacro Monte evidenzia chiaramente il fondamentale ruolo svolto dalla componente vegetale, già censita in occasione della redazione del Piano Naturalistico della Riserva Naturale Speciale del Sacro Monte di Orta⁵⁵ redatto nel 1983, nell'organizzazione dei diversi spazi ed, in particolare, nella fruizione religiosa del percorso devozionale. Al riguardo, è possibile individuare elementi di specificità e di notevole valore e, al tempo stesso, situazioni problematiche di tipo gestionale e manutentivo, in riferimento al complesso dei percorsi, dei punti panoramici e delle aree di servizio (aree di sosta, aree pic-nic ed aree di parcheggio). In questi spazi, un aspetto di non trascurabile importanza ai fini del mantenimento di elementi di coerenza storico-botanica è indubbiamente rappresentato dalla presenza di una flora, anche esotica, estranea all'impostazione storica del complesso. Appaiono, quindi, necessari interventi progettuali a carico della vegetazione coerenti e uniformi volti alla reinterpretazione del Sacro Monte come bene storico, culturale e paesaggistico.

Le principali problematiche

Nel Sacro Monte si possono individuare problematiche di sistema o trasversali, che si verificano in modo sparso in diversi luoghi, e problematiche di settore, che si verificano in zone specifiche o che riguardano uno specifico tema. Al fine di rendere più chiara la lettura e la comprensione, l'analisi delle problematiche è stata affrontata proprio seguendo tale classificazione, fermo restando che talvolta alcune problematiche si possono ricondurre ad entrambe le categorie contemporaneamente.

A. Problematiche di sistema

A.1 *Gli alberi e la funzionalità dei luoghi.* Il primo grande tema da affrontare al Sacro Monte riguarda la riconoscibilità dei luoghi e delle loro specifiche funzioni. In particolare ad ogni luogo o funzione deve corrispondere una specifica vegetazione, unitaria e coerente per specie, per forma di allevamento, per età, ecc. L'immagine attuale è a tratti confusa e disordinata, ma a questo si può ovviare con interventi sulla vegetazione coerenti con l'immagine storica, paesaggistica e naturalistica. Alcuni esempi sono rappresen-

tati dalla vegetazione lungo i confini dell'area, che spesso impediscono di godere di viste panoramiche verso il lago e i monti circostanti; dalla vegetazione lungo il percorso sacro che è costituita da specie arboree e arbustive diverse e che talvolta non consentono allo sguardo del visitatore di raggiungere la cappella successiva; dalla vegetazione esotica certamente non coerente con l'immagine storica del Sacro Monte.

- A.2 *Gli alberi e le cappelle.* Lungo il percorso devozionale, talvolta, le chiome degli alberi si spingono fino a lambire i tetti delle cappelle: tale vicinanza può provocare, se non adeguatamente gestita, alcuni problemi legati alla salvaguardia del patrimonio artistico. Ci si riferisce, in particolare, al contatto diretto dei rami o alla possibilità di accumulo di foglie nelle gronde di scolo delle acque piovane di alberi di prima grandezza messi a dimora molto vicino alle cappelle stesse.
- A.3 *Il bosco.* Il Sacro Monte prevede un percorso totalmente immerso in un contesto a bosco, il quale si raccorda senza soluzione di continuità ai versanti dell'intero promontorio, anch'essi boscati per una buona percentuale di superficie. La gestione del bosco interno presenta alcune problematiche relative principalmente: al diradamento della vegetazione, alla pulizia del sottobosco, alla pulizia dei percorsi, alla potature di ringiovanimento e di contenimento delle chiome, alla potatura degli alberi intorno agli edifici, alle potature di soccorso per gli esemplari con problemi di stabilità, al monitoraggio e agli eventuali trattamenti fitosanitari, al contenimento dell'erosione superficiale. Per la gestione del bosco di versante le principali azioni riguardano invece il diradamento, il controllo delle infestanti, la pulizia del sottobosco e il contenimento dell'erosione superficiale, a cui si aggiunge la necessità di tenere aperte le visuali verso e dal Sacro Monte.
- A.4 *I nuovi impianti arborei.* Ulteriore aspetto riguarda la scelta delle specie per i nuovi impianti (sostituzione di esemplari abbattuti, nuove aree da realizzare), nonché la scelta di idonee localizzazioni, in questo caso anche in riferimento all'eventuale trapianto di esemplari già presenti, volte alla realizzazione nel tempo della corretta immagine complessiva del Sacro Monte e della risoluzione – e non aggravio – delle problematiche esistenti. In questo caso si tratta di gestire correttamente non solo la vegetazione messa a dimora all'interno dell'area del Sacro Monte, ma anche la vegetazione presente lungo le pendici esterne, in particolare nelle aree storicamente ad uso prativo o frutticolo importantissime per la visibilità e la riconoscibilità del Sacro Monte dall'esterno e per la connessione paesaggistica dall'interno.

B. Problematiche di settore

B.1 *La vegetazione di pregio.* A partire dalle indicazioni fornite dal Piano Naturalistico, fino a tutti gli interventi fino ad ora fatti e a fronte delle indagini svolte periodicamente dai tecnici IPLA, responsabili del monitoraggio degli esemplari arborei, l'obiettivo è, in primo luogo, quello di preservare gli esemplari di pregio coniugando le esigenze di fruizione e sicurezza con le esigenze di conservazione storica e naturalistica. Si pone, quindi, non solo la necessità di risolvere problemi di conservazione della componente architettonica e artistica, ma anche di vero e proprio restauro della componente arborea del Sacro Monte che presenta un elevato numero di esemplari di notevoli dimensioni e di raggiunta maturità vegetativa. A questi, inoltre, si aggiunge la consapevolezza che, in tempi passati, alcuni interventi non sono stati svolti a regola d'arte, alcuni esemplari sono stati messi a dimora in luoghi non idonei rispetto al loro potenziale sviluppo successivo, alcune specie sono state scelte o mantenute a fronte di conoscenze scientifiche poco approfondite o di mode. Ciò che attualmente determi-

⁵⁵ REGIONE PIEMONTE - ASSESSORATO AI BENI CULTURALI E AMBIENTALI, *Riserva naturale speciale...* cit. Si veda anche la sintesi delle considerazioni sulla vegetazione in E. DE BIAGGI, *Il Piano naturalistico...* cit. pp. 197-201. Ulteriori riferimenti bibliografici per il presente studio: *Guida alle specie spontanee del Piemonte. Alberi e Arbusti*, a cura dell'IPLA S.p.A., Regione Piemonte, Peveragno (CN) 2002; *La capacità d'uso dei suoli del Piemonte ai fini agricoli e forestali*, Regione Piemonte - IPLA, Torino 1982.

na l'immagine del Sacro Monte è riconducibile ad alcune specie maggiormente significative o per numero di esemplari presenti o per rarità botanica. Tra questi si possono annoverare, ad esempio: acero di monte, agrifoglio, bagolaro, carpino, castagno, faggio, farnia, frassino, ippocastano e tiglio tra le latifoglie; abete rosso, larice, pino silvestre, pino strombo, pino nero e tasso tra le conifere. A fronte delle numerose informazioni storiche reperite in questo studio è stato possibile individuare, nell'ambito di questo diversificato patrimonio botanico, le specie di maggiore interesse storico, oltre che naturalistico: si tratta senza dubbio del faggio, dei castagni, dei tigli e degli abeti.

B.2 *La vegetazione infestante.* Accanto alla vegetazione di pregio, autoctona o introdotta, nel corso del tempo si è sviluppata anche della vegetazione infestante, che ha invaso alcune zone propagandosi anche a scapito di specie di maggiore interesse e valore, come nel caso della robinia (*Robinia pseudoacacia*) che invadendo il bosco di versante ha limitato la crescita di specie nobili come il faggio o il castagno. Inoltre, la vegetazione può essere considerata infestante anche quando deriva dalla propagazione spontanea e incontrollata di specie introdotte a fini ornamentali, le quali, trovando un ambiente idoneo, si insediano naturalmente occupando spazi non a loro previsti. Ne è un esempio emblematico la presenza di numerosi esemplari di varia dimensione di *Trachycarpus fortunei*, che introdotta nel XIX secolo, secondo il gusto per l'esotico tipico del tempo, si è propagata andando a colonizzare gran parte del versante sottostante la chiesa di San Nicola. Ciò può essere favorito da errate pratiche di pulizia e diradamento del bosco.

B.3 *La vegetazione dei percorsi interni.* La rete di percorsi interni al Sacro Monte è composta dall'intrecciarsi del percorso sacro con vari altri percorsi ad uso diverso (di accesso alla chiesa, di accesso agli uffici della Riserva, di accesso all'area ristoro). Dal punto di vista vegetazionale si riscontra lungo la maggior parte di tali percorsi la presenza di siepi. Queste siepi sono state messe a dimora negli ultimi anni attraverso interventi per piccoli tratti e attualmente risultano composte principalmente da lauroceaso, specie esotica non presente storicamente, e bosso. La ricerca storica ha evidenziato invece la presenza di siepi di alloro fin dal 1600.

La stratificazione degli interventi, nel tempo, ha prodotto una generale non uniformità sia nella scelta della localizzazione delle diverse specie, sia nella gestione delle stesse: gli interventi scalari hanno infatti determinato la presenza di tratti a siepe molto bassa intervallati a tratti a siepe alta. Fatta salva la necessità di un organico piano di gestione delle siepi, dalla messa a dimora agli interventi di potatura e manutenzione, si ritiene che il principale problema sia garantire univocità di soluzioni per le diverse tipologie di percorso.

B.4 *Le aree di servizio e gli elementi di interferenza.* Fanno parte dell'area di pertinenza del Sacro Monte alcune aree di servizio (parcheggio, ristorante, area pic-nic); anche in queste aree si riscontrano alcuni problemi legati alla scelta e alla gestione della componente vegetale, la quale in questi luoghi deve assolvere anche a funzioni diverse come fornire ombra, delimitare gli spazi, essere di ornamento, ecc. Si cita, infine, la presenza di alcuni elementi di interferenza (centralina metano, recinzioni, muretti, toilette) per i quali può essere utile l'azione mitigatrice della vegetazione, mediante l'utilizzo di quinte arboree e arbustive e del verde parietale.

Partendo quindi dall'analisi condotta sulle peculiarità e criticità esistenti a carico della componente vegetazionale, si è proceduto nella fase successiva a elaborare per ogni singola area o problematica possibili linee di intervento utili per la definizione di un piano organico di restauro e gestione del complesso nel lungo periodo.

Indirizzi e linee di intervento per la componente vegetale

A fronte delle indagini svolte presso il Sacro Monte di Orta è stato possibile individuare le principali linee di intervento volte alla salvaguardia e alla valorizzazione dei significati storici e paesaggistici del luogo. Tali indicazioni sono strettamente correlate a una corretta gestione della componente vegetazionale, sia nei confronti della vegetazione di pregio esistente, sia in termini di una nuova progettazione volta alla riscoperta dei valori storici, simbolici e naturalistici dell'area.

Nell'ambito degli interventi sulla vegetazione occorre sottolineare che una programmazione degli stessi nel breve, medio e lungo periodo è necessaria al fine di ottimizzare le risorse e garantirne il risultato. Inoltre si sottolinea che l'area del Sacro Monte necessita di interventi coordinati, volti alla risoluzione in modo sistemico di tutti i problemi relativi alle singole aree. Inoltre, per quanto riguarda le specie arbustive e arboree occorrerà avere un piano degli abbattimenti e dei rinnovi così da garantire in ogni momento la fruizione e la funzionalità del Sacro Monte.

I principi fondanti le diverse scelte vegetazionali si possono così riassumere:

- coerenza con l'immagine storica;
- coerenza con le esigenze simboliche;
- coerenza con le necessità paesaggistiche;
- coerenza con il Piano Naturalistico e le necessità dell'Ente di gestione;
- coerenza botanica generale (es. specie autoctone);
- coerenza botanica interna (es. specie già presenti nell'area);
- coerenza pedologica e microclimatica;
- capacità di risposta a problematiche puntuali (es. erosione superficiale);
- basse esigenze manutentive.

I macrointerventi proposti riguardano i seguenti aspetti.

a) *La gestione delle siepi* deve seguire un criterio di omogeneità nell'ambito delle singole funzioni ad esse deputate: siepe del percorso devozionale, siepi di mascheramento, siepi dei percorsi secondari, ecc. Inoltre si rendono necessarie due principali tipologie di forma di gestione: siepi formali, siepi informali. Lungo l'intero percorso devozionale occorre utilizzare necessariamente un'unica specie arbustiva, utile per indicare in modo inequivocabile il tracciato dello stesso tra le diverse cappelle. Un'opportunità di intervento gestionale a carico delle stesse potrà consistere nella modulazione dell'altezza (in funzione del tracciato indicativamente da 1m a 2,5m) e nell'organizzazione strutturale con eventuali elementi arbustivi o arborei gestiti in forma obbligatoria inseriti (come da testimonianze ottocentesche) alla sommità della siepe stessa. Tale siepe dovrà essere gestita in forma topiata attraverso potature che ne definiscano una forma squadrata. A fronte delle indagini storiche svolte sarebbe da favorirsi il *Laurus nobilis* la cui coerenza botanica e gestionale è dimostrata, mentre il Bosso (*Buxus sempervirens* cv 'Rotundifolia') presenta alcuni vantaggi che lo rendono perfetto dal punto di vista dell'Ente Parco.

Per quanto riguarda le altre siepi formali si è indicata la possibilità di creare una siepe di carpini, di altezza di circa 2m, lungo la salita dal cimitero che andrà nel tempo a sostituire l'attuale viale costituendo una idonea delimitazione con la proprietà attigua e sottolineando l'asse della salita con un segno lineare e netto. I percorsi secondari potranno essere gestiti a siepe formale con specie quali il tasso, l'agrifoglio e il bos-

so, specie già presenti in loco, la funzione potrà essere sia di delimitazione dei percorsi e degli spazi sia di mascheramento di elementi di interferenza fissi non modificabili (ad esempio il ristorante).

Un'ultima tipologia di siepe riguarda l'uso di specie con caratteristiche ornamentali a fioritura primaverile/estiva di colore bianco e rosa, la *Spiraea* spp. Tali arbusti potranno essere utilizzati per la creazione di bordure informali o macchie arbustive a delimitazione di spazi esterni di servizio come il parcheggio o di zone scoscese potenzialmente pericolose. Qualora si volesse far riferimento a specie dal portamento più rigido si potranno utilizzare anche altri arbusti autoctoni come il biancospino (*Crataegus monogyna*).

- b) *Le scarpate e i versanti boscati* presentano una flora infestante (*Trachycarpus*, *Clematis*, *Rubus*, *Sambucus*, ecc.) molto vigorosa che necessita di un attento contenimento, anche con mirate soluzioni agronomico-gestionali. Le problematiche erosive e di smottamento presenti in diverse aree possono trovare soluzione sia mediante utilizzo di idonee specie tappezzanti (alcune già presenti nel sito stesso), sia mediante opportuni interventi di ingegneria naturalistica.
- c) *Il bosco e le radure* intorno alle cappelle richiedono talvolta un certo rinfoltimento al fine di ricreare quelle suggestioni visive proprie del percorso sacro, che prevede la necessità di raccoglimento nel passaggio tra una cappella e l'altra senza interferenze e aperture visuali incongrue. Queste aree possono trovare gestione differenziata anche con specie a fogliame persistente (tra queste le conifere come da riscontri storici) per delimitare in modo più netto le visuali interne tra le diverse cappelle, ferma restando la necessità di scegliere specie di medio sviluppo in altezza e un'adeguata progettazione degli spazi in modo tale da evitare i problemi di interferenza con le parti architettoniche.
- d) *Le preziosità botaniche*, in termini di vetustà, dimensioni e/o rarità botanica possono trovare adeguata valorizzazione mediante una cartellinatura e l'adozione di periodici approfonditi esami delle condizioni fitosanitarie, a valutazione della stabilità degli stessi e della necessità di specifici interventi agronomici. Inoltre, accanto alla componente vegetale di pregio sono presenti in loco anche numerosi esemplari arborei da abbattere o per precarie condizioni fitosanitarie (carpini del viale di accesso, faggi, farnie, ecc.) o per incoerenza con la composizione generale dell'area verde (conifere del viale della *Rimembranza*).
- e) *Le incongruenze botaniche*, ricorrenti lungo il percorso devozionale, richiedono una valutazione di intervento nel medio-lungo periodo, al fine di consentire una loro graduale eliminazione, senza cancellare in modo repentino esemplari, in senso lato, di pregio, anche se non pertinenti. Per quanto riguarda l'eliminazione selettiva delle Palme (*Trachycarpus fortunei*) dal bosco e dall'area vicino al ristorante è possibile ipotizzare un uso alternativo degli esemplari espantati ad esempio attraverso la vendita come palme del Sacro Monte o il trapianto in altre aree maggiormente idonee (aree verdi del Comune di Orta, lungo lago, parchi e giardini).
- f) *Le visuali verso l'interno e verso l'esterno* necessitano di un'attenta gestione mediante la riapertura, ove necessario, con abbattimenti oppure mirati sfoltimenti o idonee potature di contenimento. Per quanto riguarda le visuali interne è anche previsto l'utilizzo di quinte arboree e di specie rampicanti (*Hedera helix* o in alternativa *Partenocissus tricuspidata*) al fine di mascherare elementi di interferenza visiva.

Si riporta a titolo esemplificativo la scheda relativa al tasso.

DATI GENERALI		
	SPECIE:	<i>Taxus baccata</i>
	FAMIGLIA:	Taxacee
	NOME COMUNE:	Tasso
	ORIGINE:	Europa
	TIPOLOGIA:	Albero/Arbusto sempreverde
	ESPOSIZIONE:	Sole e Ombra
	DIMENSIONE:	Terza grandezza
	FIORITURA:	-
	LONGEVITÀ:	Molto longevo
NOTE:	Bacche velenose	
Esemplare di <i>Taxus baccata</i> nel versante orientale del Sacro Monte		
NEL SACRO MONTE DI ORTA		
PRESENTE AL SACRO MONTE:	Sì	
LOCALIZZAZIONE ATTUALE:	Nel bosco lungo i versanti	
CITATO NELLE FONTI STORICHE	No	
LOCALIZZAZIONE STORICA:	-	
ZONE DI IMPIANTO:	- Lungo i percorsi secondari - Sostituzione alberature - Percorso della <i>Rimembranza</i> in sostituzione al viale di <i>Chamaecyparis lawsoniana</i>	
UTILITÀ:	- Mascheramento a siepe formale medio-alta degli elementi detrattori - Nuove alberature per ombra e ornamento	
MODALITÀ DI GESTIONE:	La finalità di gestione delle visuali, grazie al tasso (sempreverde) necessita di periodiche potature della pianta per infittire il fogliame. È una specie a lenta crescita che sopporta molto bene le potature.	

Scheda botanica relativa alle mascherature vegetali e alla gestione del bosco. Il caso del tasso.



Pellegrini, arte,
spiritualità

Geografia emozionale: un'esperienza didattica al Sacro Monte di Orta

Franco Dessilani, Donatella Brusati



Il 4 marzo 2008 si è tenuta al Sacro Monte di Orta la presentazione dell'Associazione italiana degli insegnanti di geografia (AIIG) della sezione del Piemonte Orientale. Dopo il saluto della direttrice del Parco, Loredana Racchelli, il presidente della sezione, Raffaella Afferni dell'Università A. Avogadro, ha brevemente illustrato le caratteristiche e le finalità dell'associazione, tra le quali la promozione di attività legate non solo alla geografia fisica, ma anche economica, storica e turistica dei luoghi. È stata infine presentata da Franco Dessilani e Donatella Brusati, dell'Istituto Magistrale Contessa Torrielli Bellini di Novara, un'esperienza di laboratorio didattico di geografia emozionale, che ha visto protagonista il Sacro Monte e di cui si tratterà in questo articolo. Facendo riferimento principalmente ad Orta, nella prima parte Franco Dessilani introduce all'aspetto storico e letterario dei Sacri Monti, nella seconda parte Donatella Brusati descrive in sintesi le fasi del laboratorio.

Il Sacro Monte di Orta tra storia e letteratura: un breve excursus¹

Già nel secolo XIII era frequentata la chiesa di San Nicolao fra i boschi del monte di Orta, una cappella dipendente dalla pieve della basilica di San Giulio all'isola. In epoca tardo-gotica sul suo altare maggiore fu posta una scultura lignea raffigurante la Vergine Dolorosa col Figlio in grembo, deposto dalla croce: attorno a questa sacra immagine, figura di umanità e di dolore, la devozione degli ortesi si sviluppò a poco a poco, fino a conoscere un'eccezionale intensità a partire dal 1538. Il 22 luglio di quell'anno (è un attento osservatore della realtà ortese del suo tempo, il notaio Elia Olina, a lasciarne memoria nel suo

¹ La bibliografia di riferimento per questo intervento consiste essenzialmente nei testi di seguito indicati. Per la vicenda storica ed artistica del Sacro Monte: *Isola San Giulio e Sacro Monte d'Orta*, a c. di G.A. Dell'Acqua, testi di M. Di Giovanni Madruzzo e G. Melzi d'Eril, Torino 1977; gli atti della Giornata di studio nel quarto centenario del Sacro Monte, tenutasi a Orta il 6 ottobre 1991, editi nel numero 21 (1991) della rivista "Novarien.", tra i quali le relazioni di A.L. STOPPA, *Valori storici, pastorali e strutturali del Sacro Monte di Orta da recuperare* (pp. 231-255), P.G. LONGO, *Per una lettura storico-religiosa dei sacri monti novaresi* (pp. 256-288), E. DE FILIPPIS, *La conservazione del Sacro Monte di Orta negli scritti dei vescovi* (pp. 289-298). Inoltre G. DE PAOLI, *Amico Canobio protagonista della Novara del '500*, in "Novarien" 17 (1987) pp. 5-44, F. MATTIOLI CARCANO, *Il Sacro Monte degli ortesi*, in *Per li Pellegrini et Persone Devote. Guida al Sacro Monte d'Orta di Didimo Patriofiglio e altri saggi*, Ornavasso 1997, pp. 115-146; Ead., *I luoghi del sacro. Aspetti e spazi della religione popolare nel Novarese fra Cinquecento e Settecento*, in *Una terra tra due fiumi, la provincia di Novara nella storia*, vol. II, *L'età moderna*, Novara 2003, pp. 583-628; P.G. LONGO, *I Sacri Monti novaresi tra devozione e società*, in *Diocesi di Novara*, a cura di L. Vaccaro e D. Tuniz (*Storia religiosa della Lombardia*, Complementi, 2), Brescia 2007, pp. 579-592.

Per gli aspetti letterari: R. CICALA, *Il Sacro Monte di Orta negli sguardi letterari tra XVII e XIX secolo*, in "Novarien" 28 (1998-1999), pp. 229-236; L. CERUTTI, *Pellegrini e viaggiatori stranieri al Monte*, in *Per li Pellegrini et Persone Devote...* cit. pp. 173-180.

Scorcio del pozzo e della cappella di San Francesco che per umiltà si fa condurre nudo per le vie di Assisi (c. 13), Sacro Monte di Orta

diario) la statua della Madonna «visa fuit insolita mira facere: sudorem emanare, colore permutari, oculos claudere et aperire, et alia miranda facere ultra solitum»².

Ne scaturì immediatamente – continua Olina – un intenso movimento dei pellegrinaggi alla chiesa che domina il promontorio sul lago, da località vicine e lontane: «cotidie in ipsam ecclesiam diu noctuque multitudo gentium congregabatur et maxime profluvies languentium et diverso morbo iacentium confluebant cum donis et elemosinis»³.

Per la storia successiva del luogo sacro, tuttavia, è fondamentale il voto della comunità ortese emesso nel febbraio 1583, di costruire una «nova fabrica» sul Monte di San Nicolao. Due anni dopo si stabilisce di insediare nel nuovo santuario del Monte una comunità di padri cappuccini, tra gli ordini mendicanti (e tra gli stessi francescani) quelli che il popolo sentiva più vicini e partecipi delle difficoltà e della precarietà quotidiana della vita. Nel settembre-ottobre 1590 si posa così la prima pietra di quello che sarà il Sacro Monte di San Francesco di Orta. Nel 1591 si iniziano le due cappelle volute e finanziate dal ricco e potente abate novarese Amico Canobio (attuale cappella XX, Sepolcro di san Francesco) e dal banchiere di origini ortesi, ma attivo in Roma, Giulio Maffioli (la XV, dedicata alle *Stigmati di san Francesco*).

I cospicui lasciti del Canobio permettono poi il proseguimento dei lavori, affidati per la progettazione architettonica al cappuccino padre Cleto da Castelletto Ticino. Gli ortesi emigrati a Roma finanziano subito dopo la cappella (la XII) rappresentante il conferimento della seconda regola ai frati; quindi è la volta degli stagnari e dei terracottari ortesi residenti in Francia e Spagna, che promuovono la costruzione di una cappella poi terminata dalla comunità di Orta (*Nascita di Francesco*). Agli interventi dei notabili e degli artigiani locali si affianca ben presto quello ufficiale del vescovo, il barnabita Carlo Bascapè, già collaboratore di Carlo Borromeo a Milano, il quale promuove l'edificazione della cappella della *Rinuncia di san Francesco ai beni mondani* (III), mentre lo spazio del Monte, con i suoi viali, va sempre più articolandosi in modo ormai coerente come un percorso sacro e devozionale sulle tappe della vita del santo di Assisi.

Seguiranno poi, soprattutto nel '600, le altre cappelle, fino al numero complessivo di venti, finché nel 1795 il mutamento di regime conseguente alla rivoluzione francese interromperà per sempre i lavori della XXI, dedicata al *Cantico delle Creature*.

Al Monte ortese salgono fin dagli inizi, come è naturale, i molti pellegrini, spesso provenienti dall'altro celebre Sacro Monte, quella "Nova Hyerusalem" che già dalla fine del '400 il minore osservante Bernardino Caimi aveva fondato sopra Varallo, sulla parete che sovrasta la cittadina e il corso del Sesia. Accanto a loro, ben presto, giungeranno anche visitatori spinti da motivazioni non devozionali né spirituali in senso stretto. Viaggiatori stranieri, uomini di cultura scientifica, letterati, filosofi si spingeranno dalla piazzetta affacciata sul lago fino alla sommità dell'altura di San Nicolao, lungo l'erto percorso su cui si affacciano dapprima le dimore signorili della salita della Motta e che si inerpica poi dalla chiesa parrocchiale di Orta lungo il fianco del promontorio,

² «Fu vista fare cose meravigliose e insolite: emanare sudore, cambiar colore, chiudere e riaprire gli occhi e fare altre cose ammirevoli: oltre il solito» testo pubblicato in *Il diario di Elia Olina (1523-1560)*, tradotto commentato da Ernesto Lomaglio in *Il diario del notaio Elia (1523-1560) e il mondo ortese degli Olina*, Orta San Giulio 1990, p. 63.

³ «Ogni giorno, giorno e notte una gran folla si accalcava in quella chiesa, e vi giungevano con doni e offerte specialmente molti che soffrivano ed erano afflitti da varie malattie» (ibidem p. 63).

fino al Monte di san Francesco; ne percorreranno i viali e le radure, posando lo sguardo sulle architetture delle cappelle e sulle statue e i dipinti che le popolano e non di rado affideranno alla scrittura le loro impressioni e riflessioni. I viaggiatori protestanti (con poche eccezioni, tra cui Samuel Butler e Lukas Burckhardt) non nascondono le loro critiche e il loro disgusto verso quella che considerano una forma di idolatria, tipicamente "cattolica", ossia la rappresentazione delle vite dei santi e dei miracoli loro attribuiti. Per contro, essi si soffermano con intensa partecipazione a descrivere le bellezze naturali del Monte e il panorama del Lago, delle sue rive e dell'Isola, che si gode dai suoi terrazzi.

La presenza più notevole fu, nella seconda metà dell'800, come è noto, quella di Nietzsche. Nel maggio 1882, in compagnia di Lou von Salomè, della madre di lei e dell'amico Paul Rée, il filosofo tedesco visita il Sacro Monte, intrattenendosi con la giovane donna ben più del tempo necessario a percorrere i viali tra una cappella e l'altra, mettendo così in allarme il resto della comitiva rimasto in albergo nella cittadina lacustre. Ricorda Sebastiano Vassalli che forse una seconda volta Nietzsche passò da Orta nel gennaio 1889, tornando da Torino a Basilea; ma è probabilmente leggenda l'aneddoto secondo cui, vedendo il Lago, l'isola e il Monte, Nietzsche avrebbe sentito l'impulso di tirare il freno d'emergenza e far fermare il convoglio per scendere.

Ancora nell'ultima parte dell'800, il Monte ortese è protagonista di un capitolo del romanzo di Achille Giovanni Cagna, *Alpinisti ciabattoni* (1888). Lo scrittore vercellese, vicino alle posizioni anticonformiste della Scapigliatura lombarda e piemontese, testimonia nella sua opera l'infrangersi dell'incanto creato dal romanticismo attorno ai paesaggi lacustri: la coppia dei protagonisti (Gaudenzio e Martina), bottegai sedentari e abituarini, impietosamente ritratti nella loro miope materialità quotidiana, non è in grado di percepire alcunché della bellezza e del fascino che promanano dai luoghi visitati e dalle testimonianze della storia e dell'arte che li segnano e li arricchiscono.

Le statue delle cappelle del Monte appaiono ai personaggi del Cagna nient'altro che «gobbi, nani, gozzuti buttati là per decorazione [...] fantocci di legno, duri, barocchi, impolverati, con gli occhi morti, lucenti di vernice; cavalloni impennati, gobbi, gozzuti, santi padri colle teste pelate [...] simualcri di dame pagane protuberanti, ampie scollacciate, colle poppe colossali, turgide, sbaldellate», come si esprime l'autore nella sua variegata e colorita tavolozza linguistica. Il 'sacro teatro' della vita di San Francesco si riduce per i due visitatori (nella loro incapacità totale di coglierne il senso) a un «arruffio di forme, di colori, di fazzoni strane, strambe, strampalate». L'effetto che provocano nel droghiere lomellino è di «fastidiosi capogiri, ed uggie e nausee così profonde» da indurlo a rimpiangere la sonnolente e piatta quiete del suo luogo d'origine, Sannazaro de Burgondi. Se la legnosa e acida Martina si trova sempre a volgere le spalle agli incanti del lago, dei monti che vi si specchiano, del sole che radioso lo inonda, per il getto Gaudenzio «tutt l'è l'istess...», tanto l'arte quanto il paesaggio⁴.

A riscattare Orta ed il suo Sacro Monte dal rischio di svuotarsi di ogni senso, a cui lo sottoponeva la prima diffusione del turismo di massa, interviene però Gabriel Faurè (1877-1962), che fu al Monte ed ebbe modo di coglierne romanticamente il carattere di «rifugio ideale dei sognatori e dei veri amanti». Lo scrittore e viaggiatore francese trovò suggesti-

⁴ A. G. CAGNA, *Alpinisti ciabattoni*, Milano 1888, pp. 14-15.

va la strada che vi sale, con splendide vedute sul lago, mutevoli ad ogni svolta dell'itinerario: il luogo nel suo insieme gli parve «ravissant». Con la tipica sensibilità di un artista decadente, colse il carattere sacrale e quasi “panico” dell'ambiente, in cui gli alberi («i pini altissimi dal tronco liscio – popolo fraterno»), il vento e le cappelle gli parevano fondersi a formare «un santuario naturale»⁵.

Il laboratorio didattico

Lo spunto per questo lavoro è nato dalla *vexata quaestio* delle gite scolastiche e della loro ricaduta, a livello educativo e didattico, sulla programmazione annuale⁶. In vari anni di insegnamento abbiamo maturato la riflessione che i ragazzi non colgono l'importanza di questa opportunità loro offerta dalla scuola, perché non sanno “vedere” un luogo: lo usano, lo attraversano, eppure non riescono a percepirlo, non solo attraverso la vista, ma neanche per mezzo degli altri sensi. Sono turisti che passano e consumano, come dice il sociologo Bauman, non viaggiatori che si arricchiscono e crescono mediante l'esperienza del contatto autentico con un luogo. Si è perciò cercato di fornire ai ragazzi gli strumenti per diventare viaggiatori. A livello teorico notevoli spunti sono stati forniti dagli scritti di Dardel, Tuan, Turri, Relph, Francesca Bruno, che hanno trattato di geografia delle emozioni e di senso del luogo, cioè di un legame che unisce tutti noi a ciò che ci sta intorno e vede il luogo come un territorio ricco di significati e di simboli. Anche la psicologia della percezione ha fornito contenuti da inserire nel percorso didattico, unitamente allo specifico delle nostre discipline: italiano, storia, geografia, storia dell'arte. Sono dunque state scelte due classi, la 1^a A del liceo linguistico, e la 2^a D del liceo sociopsicopedagogico, con cui svolgere il lavoro: alla prima avremmo fornito gli strumenti e le guide necessarie alla comprensione del luogo, alla seconda solo informazioni generiche sui posti oggetto della visita di istruzione. Le mete della nostra visita erano Angera e il monastero di Santa Caterina del Sasso, sul Lago Maggiore. La 1^a A avrebbe svolto, però, anche una visita preparatoria a Orta, al Sacro Monte e all'isola di San Giulio, dove avrebbe incontrato una guida molto speciale. Infatti questa classe ha avuto a disposizione tre guide: l'insegnante di italiano, per affrontare il percorso letterario e cinematografico, l'insegnante di storia e geografia, anche esperto di storia e arte locale, per affrontare il percorso storico-geografico-artistico, e una suora di clausura del monastero di San Giulio, per imparare lo sguardo spirituale, trascendente.

Abbiamo utilizzato poesie, come *Chiare, fresche, dolci acque* del Petrarca, *San Martino* del Carducci, *I puffini dell'Adriatico* di Pascoli, *Inverno a Luino* di Vittorio Sereni, per cogliere le emozioni di poeti di diverse epoche storiche di fronte ad un paesaggio d'acqua. Sono state lette alcune pagine tratte da testi geografici: *La terra e gli uomini* di Eric Dardel, *Il paesaggio degli uomini* di Eugenio Turri, per imparare i molteplici approcci al concetto di paesaggio e lo sguardo “emozionale” per poterlo vedere. Infine, poiché i luoghi oggetto della visita erano sul Lago Maggiore e sul Lago d'Orta, sono state proposte alcune pagine di Al-

⁵ G. FAURE, *Aux lacs italiens*, Grenoble 1922, edizione consultata Grenoble 1957, p. 95.

⁶ Il progetto di cui tratteremo in queste pagine è stato svolto nell'a.s. 2006/07 dalla classe 1^a A del liceo linguistico Contessa Tornielli Bellini di Novara; riguardo alla descrizione dettagliata delle varie fasi del lavoro e alla bibliografia consultata rimandiamo al nostro articolo *Turisti per caso. Percorso inusuale per imparare a guardarsi intorno*, pubblicato sul n. 6 anno LII (2007) di *Ambiente, Società, Territorio*, rivista dell'Associazione Italiana Insegnanti di Geografia.

pinisti ciabattoni di Achille Giovanni Cagna, *C'era due volte il barone Lamberto* del Rodari e *La stanza del vescovo* di Piero Chiara. Per la visita di Orta sono stati aggiunti ulteriori testi, di cui tratteremo in seguito. Anche il cinema ha fornito degli spunti per imparare a “vedere”: la proiezione del film *La strada verso casa*, di Zang Yimou, ha permesso di cogliere, attraverso la poeticità delle immagini, l'influenza del luogo nel vissuto emozionale degli uomini, mentre *Turista per caso*, di Lawrence Kasdan, ha focalizzato la differenza tra turista e viaggiatore dell'esistenza. Nel frattempo il docente di storia, attraverso diapositive, ha illustrato agli alunni gli aspetti artistici e storici dei luoghi da visitare. I ragazzi hanno “disegnato” le poesie analizzate in classe e le pagine dei romanzi letti, cercando così di percepire il paesaggio rappresentato in un modo espressivamente più libero e fantasioso. Inoltre ognuno ha creato una mappa dei due laghi, per averne una rappresentazione mentale e geografica ben definita. Ci soffermeremo sulla descrizione della visita di Orta, che avrebbe dovuto fornire gli strumenti essenziali per scoprire il senso del luogo.

La visita ad Orta è avvenuta il 9 marzo, e si è svolta sotto gli auspici di un cielo incredibilmente terso, dopo giorni di pioggia e maltempo. Durante la mattinata i ragazzi hanno percorso le vie del borgo, soffermandosi sui luoghi più caratteristici, di cui avevano conoscenza grazie al lavoro svolto in classe dal professore di storia. Particolare emozione ha suscitato la lettura di alcune pagine de *La foto di Orta* di Laura Pariani, dinnanzi all'Albergo del Leon d'Oro (dove Nietzsche, il protagonista del romanzo, aveva soggiornato) e la descrizione della piazza vista con gli occhi del filosofo. Il Palazzo della Comunità, il Broletto, ricordato anche da Rodari, ha visto i ragazzi molto curiosi nell'esaminare lo stemma di Orta, *Hortus conclusus*; una delle alunne ha esclamato: «in effetti sembra davvero un luogo “fuori” dalla storia, perfetto nella sua composizione»!

Abbiamo cercato di indovinare quale potesse essere, tra le tante, la villa descritta da Montale nella sua poesia *Sul lago d'Orta*, con le muse appollaiate sulla balausta; ogni tanto qualcuno provava ad identificarne qualcuna, occhieggiando verso villa Durio, villa Motta o casa Gippini, cercando la magnolia, il cipresso e l'ippocastano nel giardino o una finestra col vetro rotto. Al termine del percorso per le viuzze del borgo, i ragazzi hanno concordato pienamente con la definizione di Piero Chiara: “Orta, acquerello di Dio”.

La visita al monastero delle benedettine *Mater Ecclesiae* di San Giulio è stato un momento di particolare intensità: il dialogo con la suora di clausura, così nitida ed essenziale nella sua esposizione, l'austerità del monastero contrapposta alla bellezza opulenta del paesaggio circostante, hanno fatto sì che i ragazzi si soffermassero a interrogarsi su quale misteriosa ricchezza interiore potessero contare le suore per fare una scelta così inspiegabile per molti di loro.

Dopo il pranzo, nei bei giardini di villa Bossi, sede del Comune, di fronte all'isola di San Giulio che alcuni allievi hanno colto in una dimensione atemporale, quasi astratta, si è affrontata la salita della Motta, per recarci al Sacro Monte. In classe i ragazzi avevano letto le impressioni di Gaudenzio e Martina, i due Alpinisti ciabattoni del romanzo di Cagna, nella loro salita al Sacro Monte. Abbiamo pensato alle riflessioni di Gaudenzio dopo essersi incamminato: «Dinci! Che strada de cravon!» e alla descrizione dell'arrampicata dei due: «E avanti tutti e due, con le ginocchia sulla bocca, spingendo talvolta in su lo sguardo per misurare tutto il resto»⁷. In contrasto, l'insegnante, durante la salita, ha letto

⁷ A. G. CAGNA, *Alpinisti ciabattoni* cit. p. 13.

alcune pagine del romanzo della Pariani, che illustrava le emozioni travolgenti suscitate a Nietzsche dalla bellezza del posto, dalla vegetazione rigogliosa, inebriante, che rendeva ancora più struggenti le sensazioni di accostarsi all'infinito evocate in lui dalla passione per Lou Salomè. Nietzsche definisce il Sacro Monte un Eden, il giardino di Epicuro: guardando Lou Salomè, la Pariani immagina le parole che il filosofo le rivolge «Mentre imboccate il viale d'ingresso, le dici che questo parco ordinato ti pare suggellare un universo governato da segreti e invisibili accordi»⁸.

I ragazzi hanno così colto come il posto possa offrire, a chi ha gli strumenti e il desiderio di scoprirlo nella sua intima perfezione, una impensabile quantità di stimoli e occasioni. Da un lato l'ottusa resistenza al bello dei poveri Gaudenzio e Martina, impauriti quasi dalla grandezza del luogo e privi dei mezzi che avrebbero permesso loro di gustarlo, di esserne conquistati, di crescere nella conoscenza di sé, dall'altra il filosofo tedesco, capace di rendere un momento, già di per sé piacevole e intenso, sublime e fondamentale nella sua esistenza.

La lettura dell'interessante e inconsueto volume di Costanza Beltrami, *Guida per giovani lettori al Sacro Monte, Monte Mesma e Torre di Buccione* ha permesso ai ragazzi di essere attivi protagonisti del percorso svolto: ognuno ha fatto da cicerone alla "sua" cappella (gli insegnanti hanno affidato a ciascun allievo la lettura della descrizione di una cappella), invitando i compagni ad osservare con attenzione particolari architettonici e curiosità delle statue che sarebbero certamente loro sfuggiti (anche con la spiegazione del docente!). Gli alunni hanno seguito con grande attenzione le spiegazioni dei compagni, i quali a loro volta hanno cercato di coinvolgerli in un'esperienza insolita, poi vissuta anche come divertente.

Prima di tornare in paese l'insegnante ha letto le righe in cui Nietzsche, nel romanzo della Pariani, si accomiata dal Sacro Monte: «Negli anni a venire ricorderai a lungo il lieto flusso delle ore di questo pomeriggio...» e le parole, autentiche di Lou Salomè: «Il vicino Sacro Monte sembrò averci affascinato tanto da farci perdere il senso del tempo»⁹. Abbiamo confrontato queste parole con i pensieri di Gaudenzio dopo la visita: «... quell'arruffio di forme, di colori, di fazioni strane, strambe, strampalate, gli davano fastidiosi capogiri, ed uggie e nausee così profonde, da fargli intravedere come un miraggio di paradiso la sua fondacheria di Sannazzaro, ed il comodo seggiolone, confidente dei suoi sonnolini del pomeriggio»¹⁰.

L'ultimo sguardo rivolto all'isola di San Giulio e alle cappelle, prima di tornare, ha colpito in particolar modo un alunno, che, dopo essere già stato tante volte al Sacro Monte con i genitori e con gli amici, ha affermato: «Che strano, non l'avevo mai visto così... non mi ero accorto di quanto fosse 'ricco'!»! In effetti, durante la discesa, i ragazzi hanno confermato di sentirsi un pochino più 'ricchi' di prima.

La visita sul Lago Maggiore si è svolta con tutte e due le classi, nel mese di aprile, dopodiché è stato somministrato un questionario per verificare i differenti modi in cui è stata vissuta. Le domande erano le seguenti: 1) Durante la visita d'istruzione ho visto... 2) Ho annusato... 3) Ho toccato... 4) Ho gustato... 5) Ho sentito... 6) Mi ha stupito... 7) Mi

⁸ L. PARIANI, *La foto di Orta*, Milano 2001, p. 154.

⁹ Ead.

¹⁰ A.G. CAGNA, *Alpinisti ciabattoni* cit. p. 14.

ha coinvolto... 8) È stato un momento intenso quando... 9) Le parole su cui ho riflettuto... 10) L'episodio che mi ha colpito...

Mentre le allieve della 2^a D hanno fornito risposte molto semplici (es. 3: l'erba e i fiori; 5: il canto degli uccelli, il rumore delle onde, ecc.) e hanno sottolineato in modo generico la bellezza del paesaggio, con un lessico limitato (bello, piacevole, interessante), gli alunni della prima hanno in generale fornito risposte più articolate, chiarendo le proprie affermazioni ed usando un'aggettivazione molto varia: intenso, luminoso, emozionante (aggettivo ripetuto più volte), immenso, silenzioso, solitario, nostalgico, corroborante, rinfrescante, romantico, ecc. Sono interessanti le affermazioni di alcuni ragazzi: ad es. alla domanda 1 qualcuno ha risposto che ha visto ogni elemento del paesaggio con occhi diversi; tre alunni nella domanda 3 hanno fatto notare di aver toccato con insolito piacere le cortecce degli alberi; nella domanda 6 molti hanno sottolineato le insolite sensazioni di pace, tranquillità, calma, silenzio interiore, provate nella visita all'eremo di S. Caterina e durante le soste nel verde; parecchi ragazzi hanno sentito l'esperienza della fatica nella salita alla rocca di Angera, del caldo e della stanchezza, per poi stupirsi di fronte allo «splendore incredibile del paesaggio che si è aperto improvvisamente dinnanzi a noi» (domanda 8).

È di notevole importanza che i ragazzi abbiano argomentato le loro affermazioni servendosi di un lessico ricco, sforzandosi di dare un nome alle emozioni provate e di definirle, evidenziando quanto di insolito abbiano colto nella visita e quanto abbiano ricevuto dai luoghi visitati, mostrando così di aver usato lo sguardo del viaggiatore.

In conclusione, noi stessi insegnanti ci siamo stupiti dell'intensità e del senso profondo di luoghi così vicini a noi nello spazio, apparentemente così familiari, eppure così inesauribili nell'esprimere significati ed emozioni.



Memoria e letteratura

Le due sorelle*

Davide Bertolotti

«Alle falde de' poggi che digradano dal torreggiante Monte Rosa, tra le fonti della Sesia e la foce del Lago Maggiore, si distende un amenissimo lago, che deriva il suo nome da Orta, principal villaggio onde s'adorna la più felice sua spiaggia.

Nel mezzo al lago sorge una vaga isoletta, addimandata di San Giulio dal pio eremita che la trasse dallo stato incolto e selvaggio. Chiamasi Riviera d'Orta la concatenazione delle fruttuose ed allegre pendici, le quali a foggia di falcata luna piegando, si dipingono verso occidente nell'azzurro specchio dell'acque.

I natii della Riviera d'Orta, non dissimiglianti in ciò da que' che abitano le rive del Lario, del Ceresio e del Verbano, sogliono uscire dal loro paese, troppo bello per non amarlo e non riederci, ma non abbastanza fertile per nudrire con agio i numerosi suoi figli. Essi cercano altrove il vitto col lavoro e coll'industria, e spesse volte, mercè dell'economia, giungono a ritrovare la bella ricchezza. Altri di loro vanno a Milano, altri si trasportano nella Spagna, onde attendere al mestiere di ostieri. Havvi anzi, se il vero mi fu rapportato, una società di facoltosi della Riviera, che si dirama in Barcellona, in Madrid ed in Cadice, e le principali taverne e gli alberghi di queste città ritiene in sua mano.

I bei casini, ond'è distinta la Riviera fanno fede dell'opulenza a cui molti de' suoi abitatori sono colà pervenuti. Ma i disastri, da cui la moderna Iberia fu travagliata, ricaddero di rimbalzo sopra que' d'Orta, e non poco ne menomarono le facoltà.

[.....]

Il Sacro Monte di Orta è un monticello che sorge cencinquanta braccia milanesi sopra il livello del lago, ed è tutto distinto di viali disposti in bell'ordine e ameni, ora piani, ora dolcemente inclinati, con altissimi faggi, e pini, ed aceri, e larici, ed altre piante. Graziosamente girano all'intorno essi viali, lungo de' quali corrono siepi di verdissimo alloro; e nel mezzo il tutto è prato, ed il terreno è mosso con tanta vaghezza, che l'arte fabbricatrice de' giardini scenici, detti altramente all'inglese, non è forse mai giunta a formar cosa più dilettevole e cara. A canto de' viali poi sorgono in bella mostra diciannove chiesuole o cappelle, nelle quali l'arte della pittura e la statuaria hanno rappresentato i principali fatti della vita di S. Francesco di Assisi. Più di una fra queste cappelle ha diritto alle lodi dell'architetto; ma fra di loro apparisce bellissima la decimaquinta, circolare, circondata da portico di ordine dorico, che si crede edificata sopra un disegno di Michel Angelo. Veduta in qualche distanza, dove il monticello scende e declina, essa innamora lo sguardo con le sue proporzioni leggiadre. L'aspetto del sacro Monte d'Orta nel di della fe-

* In *Racconti e pitture di costumi* (1^a ed. Milano 1830), Leipzig 1833, pp. 54-56 e 71-72.

I SACRI MONTI E LA LETTERATURA

La rivista intende dare spazio ad una sezione dedicata alle diverse forme di scrittura letteraria che i Sacri Monti hanno suscitato e continuano a suscitare. Inaugurata, e non avrebbe potuto essere altrimenti, da alcune pagine di Giovanni Testori dedicate ai Sacri Monti e al presepe varallese, in questo secondo numero ospiterà alcuni passi della novella *Le due sorelle* del torinese Davide Bertolotti (1784-1860), un testo preromantico che si svolge in parte al Sacro Monte di Orta.

Seguono due racconti brevi *L'ego di un campione* e *Nebbia*, rispettivamente di Andrea Matasoglio e Marcello Conti. Essi costituiscono gli esiti più interessanti di un'iniziativa – un concorso di scrittura aperto agli studenti liceali di Borgosesia – promossa dalla Riserva del Sacro Monte di Varallo e volta a favorire l'esperienza letteraria e la rilettura del Sacro Monte fra le nuove generazioni. Chiude la sezione il racconto breve *Monelli* di Anna Maria Colombo, storica dell'arte (è presente in questo numero con un testo che analizza gli antichi cuscini del *Sepolcro*), frequentatrice dei Sacri Monti, lettrice appassionata e aspirante scrittrice. Per il futuro, la rivista intende restare aperta alle prove letterarie dei suoi lettori con la ferma clausola che la pubblicazione sarà riservata solo agli scritti ritenuti migliori.



Cappella delle Stigmati di san Francesco (c. XV), Sacro Monte di Orta

sta è per sì fatta guisa attraente, che gratissima nè rimane la memoria in chiunque l'abbia veduto una volta. Fra que' vaghissimi viali, all'ombra di quelle magnifiche piante, accanto alle siepi di lauro, sullo smalto dell'erbe e de' fiori si aggira una calca di gente ivi convenuta non solo da' luoghi vicini, ma dalle rive del Lago Maggiore e dalle valli della Sesia e dell'Ossola. Numerose brigate qui siedono a lieta mensa sul verde tappeto, mentre altri venerano le cappelle con fronte devota; e chi ammira la bellezza del sito o la varietà dell'insolita scena, e chi sguarda le vistose forosette, che in quel giorno sfoggiano tutta la pompa delle lor vesti festive.

In uno di questi praticelli, fra la terza e la quarta cappella sedeva Vittorio con Rosa e con tutta la famiglia di un suo cugino. Imbandito sulle molli erbette era il desco; e la freschezza del sito e dell'ombra, in contrasto coll'ardore del giorno; l'aspetto dell'universal letizia, ed il giovanile appetito, soavissimo facean parer loro quel pranzo, che del campestre e del peregrino teneva; ed a Vittorio tanto più grato riusciva, quanto più gli rammentava le dilette immagini della sua infanzia. Osservarono la lor gaiezza que' che per i viali passavano, e vi fu un drappelletto che più particolarmente fermossi a riguardare.”

Davide Bertolotti (Torino 1784-1860)

Ottimo conoscitore dell'inglese e del francese, si dedicò da giovane alla traduzione di testi di autori preromantici (Dryden, Pope, Gray, Milton). Si avvicinò poi agli alfieriani-foscoliani piemontesi. Trasferitosi nel 1812 a Milano, cominciò a dirigere nel 1814 il periodico "Lo Spettatore". Dal 1817 iniziò una serie di racconti di viaggi in Lombardia. Dal 1818 al 1834 stampò e diresse il "Ricoglitore" (dal 1824, "Nuovo Ricoglitore"), con fini di divulgazione culturale e uno sguardo aperto anche alla produzione letteraria straniera. Tradusse la *Storia della decadenza e della fine dell'Impero Romano* del Gibbon (1820-1824). Fu tra i primi autori di romanzi storici (*La calata degli Ungheri in Italia nel Novecento*, Milano 1823). Trasferitosi nel 1823 a Firenze per sfuggire alla censura austriaca scrisse una fortunata serie di tragedie (*Tancredi*, *Ines di Castro*, *Irene* e *I Crociati a Damasco*). Tornato a Torino, incaricato di redigere una descrizione ufficiale delle regioni del Regno Sabauda, pubblicò, nel 1828, il *Viaggio in Savoia* e nel 1830 un *Compendio dell'Istoria della R. Casa di Savoia*, e nel 1834, dopo aver vissuto tre anni a Genova, il *Viaggio nella Liguria marittima*. Scrisse poi, anche per incoraggiamento di Silvio Pellico, il poema cristiano in endecasillabi sciolti *Il Salvatore* (Torino 1844). Dal 1847 collaborò al periodico divulgativo "Il Mondo illustrato". Fra i suoi numerosi scritti: *Racconti e pitture di costumi* (Milano, 1830), *Isabella Spinola* (Milano 1830), *Tragedie* (Milano, 1832) e *Alcune Rime* (Torino, 1838).

L'Ego di un campione**Andrea Mattasoglio**Piazza dei Tribunali, Sacro Monte di Varallo*

È inverno. Alzo lo sguardo al cielo e lascio che i fiocchi di neve mi si appoggino sul volto. Mi concedo un lungo respiro. Sento i polmoni colmarsi della gelida atmosfera della sera. Trovo ad attendermi un intonso manto nevoso impreziosito da una fine patina di diamanti. Varco la soglia d'entrata e calpesto per primo quella bianca distesa. I turisti ci vengono di giorno qui, forse per rendersi testimoni di tutta l'arte d'ogni dipinto o scultura, ignari del tenebroso fascino di cui si vestono questi luoghi all'imbrunir del giorno. Coltivo il dolore di un amore non ricambiato, ma la sofferenza è abitudine per me: sono un nuotatore. I limiti dell'uomo sono astratti condizionamenti legati alla sua mentalità. Il nuoto mi aiuta a sostenere questa tesi. Per essere uno dei grandi non è sufficiente l'allenamento; per essere il migliore è necessario spingersi oltre i propri limiti, abbattere il concetto di sofferenza e credere nella superiorità della mente sul corpo; ciò è possibile soltanto con la convinzione che la fatica di ogni bracciata venga ripagata dalla gioia della vittoria e dal desiderio di mostrare ai cari il proprio valore. Sono certo che con orgoglio e determinazione si possa ottenere qualsiasi cosa. Passo dopo passo, tra un pensiero e l'altro, giungo di fronte alla basilica. Mi arresto un attimo per cercare risposta ad una domanda che nemmeno conosco, cerco giustificazione al mio dolore. Ho l'immagine del suo volto chiara nella mente quasi fosse una fotografia. Il suo nome è Sofia. Le note dell'I-pod mi aiutano a ricordare la sua fisionomia. I biondi capelli mossi cadono sulle spalle assecondandone i lineamenti, esaltando gli zigomi e creando la perfetta cornice ad un dolce sorriso che placa qualsiasi preoccupazione. Mi sporgo dalla grande balconata. Mi si propone la completa visuale della città di Varallo. Le luci delle case si fondono in una sinfonia di colore che cattura tutta la valle. Avrei voluto che il mio percorso fosse accompagnato dalla figura di Sofia, scortati dall'alone di magia che abita il Sacro Monte, con statue e ritratti spettatori d'eccezione. Continuo a pensare ai suoi occhi, al brillante verde di cui sono dipinti e alle scaglie d'azzurro che ne calcano l'unicità; vorrei che anche lei potesse godere del panorama di luci e ombre che si crea da quassù. Una volta, il mio allenatore disse che avrei dovuto celare il timore d'essere battuto, perché le paure sono illusioni frutto della mente, che quindi l'uomo può gestire; soffro di vertigini, ma, seguendo il suo consiglio, decido di salire sul cornicione della balconata, incurante del rischio, come un gladiatore senza nulla da perdere. Sotto di me c'è il vuoto. Rimango immobile. La paura comincia ad accarezzarmi lentamente. Sento i muscoli irrigidirsi. Il fruscio delle poche foglie rimaste sugli alberi sembra voler zittire i miei pensieri lasciando che si perdano nel vento. Ha smesso di nevicare. L'ultimo fiocco va a posarsi sulla mia guancia, scivolando lungo il viso come fa una lacrima. Pare il ritratto di un debole, affranto per non essersi saputo gua-

* Il racconto *L'Ego di un campione* è stato fra i finalisti in un concorso letterario sul Sacro Monte di Varallo bandito nell'anno scolastico 2009-2010 dalla Riserva Naturale Speciale del Sacro Monte di Varallo in collaborazione con il liceo scientifico "Gaudenzio Ferrari di Borgosesia". L'autore è uno studente del quarto anno del liceo scientifico di Borgosesia.

dagnare l'amore della donna dei suoi desideri. Jovanotti scrisse: «la vertigine non è paura di cadere, ma voglia di volare». Forse è per questo che me ne sto in piedi sul ciglio di un dirupo: il desiderio di volare, in segno di libertà assoluta. Basta un passo in avanti. Un passo per provare l'ebbrezza del volo facendo cessare definitivamente ogni sofferenza. Finalmente mi decido. I muscoli si rilassano e mi lascio cadere lungo il precipizio. Sento l'aria che mi urta e un fastidioso vuoto allo stomaco. Nessuna sensazione di libertà.

Il suono della sveglia sancisce la fine di questo sogno, fatto di sofferenza e autocommiserazione. Mi alzo bruscamente dal letto. Sono sudato e il cuore batte tanto forte da sembrar voler uscire dal petto. Passa qualche secondo prima che io riesca a distinguere il sogno dalla realtà, poi capisco. È il giorno della gara. Scorgo con la coda dell'occhio il profilo della donna che ha realmente rubato il mio cuore, teneramente avvolta dalle coperte del mio letto. La sua mano destra stringe la mia sinistra. Il suo nome è Francesca. Decido di non svegliarla, limitandomi ad osservare come le lenzuola ricalchino il suo bellissimo corpo. Vado in bagno, mi guardo allo specchio ripensando alla grande balconata del Sacro Monte, a cosa significasse. Mi vesto e senza pensarci mi trovo catapultato in piscina. Sono in piedi sul blocco di partenza: tra poco toccherà a me. I muscoli tesi, proprio come sul cornicione del mio sogno. Allora carpisco la sottile morale della notte appena trascorsa e decido di comportarmi allo stesso modo. Rilasso i muscoli e, al segnale, mi lascio andare. Stavolta, ciò che sento urtarmi è l'acqua della piscina; la sensazione che provo è libertà assoluta. Ancora una volta, a lottare contro la fatica e le mie paure. Ancora una volta, pronto a dimostrare al mondo di essere il migliore.

Nebbia*

Marcello Conti

Dopo mezz'ora di cammino e per di più in salita, ero fermo davanti alla chiesa, immerso nella nebbia più fitta che avessi mai visto.

Era sera, probabilmente il sole era già tramontato e muri di ovatta mi circondavano. Sentivo l'umidità dell'aria pesarmi addosso ed entrarmi nei polmoni. Colto da un brivido mi strinsi nel mio mantello da pellegrino.

Mi trovavo nel piazzale deserto i cui confini si perdevano nella foschia, di fronte a me riuscivo appena ad intuire i contorni della basilica.

Mi guardavo intorno rabbrivendo per il freddo: arrivando avevo trovato il Sacro Monte deserto e non sapevo dove andare per passare la notte. Poi, alle mie orecchie giunse finalmente un rumore diverso dal fruscio del vento: dei Passi! Mi girai scorgendo un bagliore tremolante fra lo spessore della nebbia. Rimasi a fissare quel lume distante come inebetito fino a quando dalla barriera brumosa si staccò un uomo con una lanterna.

Mi rallegrai, finalmente qualcuno, grazie al cielo!

«Chi va là?» chiese l'uomo con voce profonda.

«Sono un pellegrino – risposi – siete il custode?»

«Una specie».

«Sto cercando un posto dove passare la notte, me lo potete indicare?»

«Seguitemi», e senza aggiungere altro si girò e iniziò ad andare incontro alla nebbia. Mi accostai a lui e presi a seguirlo.

Camminammo a lungo, so questo; dove, invece, non lo vidi per colpa della foschia. Riuscivo appena ad intravedere sagome delle cappelle o di altri edifici, non c'erano altri punti di riferimento nella fumosa massa in cui ci muovevamo, tuttavia il custode sembrava procedere con una certa sicurezza ed io lo seguivo senza fare domande, in un silenzio assoluto, denso e impalpabile come la nebbia.

Proseguendo incominciai ad avvertire qualcos'altro: del movimento, delle persone. Ombre sfuggenti e frettolose che apparivano e scomparivano correndo fra la bruma. Ad un certo punto ne fui sicuro: intorno a noi c'erano parecchie persone che si muovevano rapide e silenziose.

Sentii perfino delle voci; attutiti dalla nebbia arrivavano fino a me chiacchierici incomprensibili.

«Chi è questa gente? Dove sta andando?» chiesi alla mia guida.

«Posso chiederglielo» disse il custode e, con un cenno, fermò una delle rapide figure che ci stava passando accanto in quel momento: un ragazzetto magro. I due si scambiarono

* Il racconto *Nebbia* ha vinto il primo premio in un concorso letterario sul Sacro Monte di Varallo bandito nell'anno scolastico 2009-2010 dalla Riserva Naturale Speciale del Sacro Monte di Varallo in collaborazione con il liceo scientifico "Gaudenzio Ferrari" di Borgosesia. L'autore è uno studente del quarto anno del liceo scientifico di Borgosesia.



Juan de Wespin detto "il Tabacchetti", cappella della *Salita al Calvario* (c. 36), 1599-1602, Sacro Monte di Varallo, particolare del gruppo plastico

qualche parola in una lingua a me sconosciuta, poi il ragazzo riprese a correre e sparì inghiottito dalla foschia.

«Pare che – il custode rivolto a me – stiano eseguendo delle condanne a morte. Uno dei tre condannati in particolare suscita la curiosità del popolo, un Nazzareno che dice di essere il Messia».

Non ebbi il tempo di comprendere a fondo quella affermazione che accadde qualcosa che mi lasciò senza fiato. Per non più di qualche secondo la nebbia svanì, vidi che era ancora il tramonto e che la strada che stavamo percorrendo portava verso la cima di un monte sopra la quale stavano tre croci circondate da un'ampia folla. Proprio in quel momento stavano inchiodando un uomo alla croce in centro. E capii. Capii che avevo trovato esattamente quello che ero venuto a cercare. Mi voltai verso il custode senza la voce per porre la domanda che avrei voluto fare; lui la intuì comunque e mi rispose: «È per questo che c'è il Sacro Monte. Camminare per le vie di Gerusalemme, assistere agli episodi della vita di Gesù come se si fosse stati presenti...»

Poi la nebbia si richiuse intorno a me, mentre ancora stavo lì a fissare la punta del Calvario. Di nuovo girai la testa verso il custode, ma era sparito. Feci per chiamarlo, ma mi accorsi che non sapevo il suo nome. Mi misi a cercarlo e vagai a lungo in quel nulla vapo-roso ed indefinito, fattosi ancora più denso. Non lo ritrovai, né incrociai più nessuna di quelle fuggevoli ombre.

La mattina mi trovarono addormentato davanti al portone della basilica. Non ricordo come finì lì disteso, forse dopo il lungo vagare nella nebbia caddi esausto, oppure non mi ero proprio mai mosso. So solo che quando mi destai era già mattino, l'aria era completamente limpida ed il cielo sgombro. A svegliarmi era stato un uomo dalla barba grigia che ora mi fissava incuriosito.

«Certo che ha una bella pellaccia per passare la notte all'aperto in questa stagione», mi disse.

Io lentamente mi scrollavo il sonno di dosso. «Chi siete?» gli chiesi.

«Sono il custode del Sacro Monte».

«Ieri... ieri sera ho visto delle cose... c'era con me un altro custode e...»

«Deve averlo sognato... qui non c'è nessun altro custode oltre a me».

«Davvero? E dove eravate ieri sera?».

«Sono rimasto in casa. Non esco mai nelle notti di nebbia».

«Perché?».

«Perché circolano alcune leggende qui. Si dice che nelle notti di nebbia il confine tra simbolo e realtà, tra rappresentazione e verità, sfumi».

«Cosa vuol dire?».

«Non lo so, ma preferisco non uscire in quelle notti».

Rincontrai l'uomo che mi aveva fatto da guida la notte precedente quel giorno stesso, o almeno così mi parve. Lo riconobbi nelle fattezze di una statua in una cappella. Forse mi ingannai, eppure appena lo vidi ebbi per qualche secondo la certezza che, la sera prima, avevo camminato fianco a fianco con una statua.



Gaudenzio Ferrari, cappella dell'Arrivo dei Magi (c. 5), terzo-quarto decennio del '500, Sacro Monte di Varallo, particolare

Monelli*

Anna Maria Colombo

È curioso, ma mi manca quel mazzolino di fiori che non si stanca di ripetersi sulle pareti di carta della mia cameretta. L'ultima notte, nel buio, ne ho contati a mente trecentodiciannove tutti uguali, una rosa, una coppia di fiordalisi e un tulipano giallo, legati insieme da un nastro blu. Adesso, qui, i miei occhi non vedono che un muro a piccole gobbe che la luce forte del mattino, entrando da un finestrino grande quanto la mia cartella, spolvera d'azzurro.

Non mi dispiace aver lasciato i miei vestiti e i giochi di quando ero piccola, li ritroverò al ritorno. La mamma ripete che tutto finirà presto, non può non finire. Anche lei ha rinunciato a tutti i suoi abiti più eleganti, dove viviamo adesso comunque non le sarebbero serviti. Invece non ha ceduto neppure su un libro. La lista che si era preparata, l'ha seguita sino in fondo, senza ripensamenti. A elencarli ha iniziato mentre stavamo stretti nella cantina. Il primo è stato *Il cappello verde* e conosceva anche la protagonista, perché lo aveva già letto, si chiama come il fiore, Iris. Poi c'è stato lo schianto e le nostre urla di paura, ma io non ho gridato, ho guardato fisso quel bambino che avvolto in una coperta di lana sembrava continuare a dormire su una sedia da giardino, chissà come finita sottoterra.

E con i libri, la mamma ha portato il grammofono. Non smettiamo mai di ascoltare *Over the Rainbow*, ci piace tanto e la cosa più incredibile è che, proprio il giorno in cui siamo arrivati in valle, un arcobaleno ha messo fine a un gran temporale che ha oscurato il cielo e ci ha inzuppato. Non ne avevo mai visti in città, era bellissimo e se chiudo gli occhi e cerco di rivederlo, mi pare che sia un miracolo di perfezione, qualcosa che avviene una sola volta e non può riaccadere. Oltre che leggere, ascoltare la musica e ricamare, la mamma cammina. Spesso la accompagno nel suo percorso che più o meno è sempre lo stesso. Proceede lentamente, come distratta, poi diventa attenta quando si trova davanti a una cappella. Allora s'inginocchia e accosta il viso a quell'ovale della grata fatto apposta perché si possa vedere la scena nel suo insieme. Ieri invece siamo entrate nella cappella dove Cristo trova la morte. Il pavimento era imbrattato di nero. Devono avere acceso un fuoco lì vicino e qualcuno ha poi camminato sulle ceneri fredde lasciando le proprie orme fino ai piedi delle croci. Non ho aspettato la mamma, quello strazio antico è lo stesso di oggi, di questa guerra. Così sono corsa via fino a uscire, passando sotto la grande porta. Ed è lì che è successo. Stavano in circolo attorno alla fontana, non so se siano sfollati come me o piuttosto del paese. Erano un gruppetto e qualcuno di loro mi pareva di averlo già visto. Non certo il ragazzo che ha lanciato la pietra e spezzato la mano della statua del pescatore. Non avrei saputo togliermelo di mente, i suoi occhi erano troppo azzurri.

* Anna Maria Colombo, storica dell'arte ed esperta nello studio dei tessuti antichi, vive a Torino.



I Sacri Monti oggi



Cappella delle *Pie donne* (c. 8)

Nell'insero fotografico alle pp. 221-227: cappella delle *Pie donne* (c. 8), dipinti di Grosso di Ivrea (ultimi decenni del XVIII secolo) e Aluffo (1905), statue in terracotta della scuola di Castellamonte (ultimo decennio del XVIII secolo) e in gesso di Erbetta (1905)

Belmonte

GLI INTERVENTI AL SACRO MONTE

Interventi di riqualificazione forestale e gestione del soprassuolo arboreo dell'area apicale del Sacro Monte di Belmonte

Antonio Aschieri

La *Via Crucis* del Sacro Monte di Belmonte ha la particolarità di essere un percorso di fede che si snoda all'interno di ambienti forestali naturali.

Diversamente da altri Sacri Monti dove la cornice verde è costituita da un parco-giardino in cui la mano dell'uomo impone e plasma arbusti e alberi scelti opportunamente, presso il Sacro Monte di Belmonte le opere della *Via Crucis* sono sottolineate da ambienti naturaliformi e trovano un sussurrato commento nel bosco.

Fin da quando fu istituito l'Ente di Gestione, l'amministrazione ha cercato di rispettare e valorizzare questa comunione tra percorso di fede e natura cercando di non inserire elementi estranei e assestare l'equilibrio tra gli elementi esistenti.

Dopo varie iniziative di carattere più puntuale, nel 2007 vengono iniziati i lavori di riqualificazione forestale in modo organico e strutturale. Gli interventi che si vanno realizzando vogliono valorizzare le sinergie e le suggestioni presenti e esaltare il patrimonio artistico ospitato attraverso la cura del bosco esistente e la sua lenta conversione nell'originaria fustaia di rovere¹.

Prima degli interventi i boschi che ospitavano la *Via Crucis* erano costituiti da cedui invecchiati misti di castagno e di rovere². Mentre il rovere, da sempre originario di queste aree, risultava stabile e in buona salute, il castagno sovente evidenziava grandi sofferenze ed elevata mortalità in conseguenza delle condizioni non ottimali dei suoli e delle malattie importate negli ultimi decenni dall'America del Nord.

Su quasi tutta l'area gli ultimi interventi di taglio risalivano agli anni Settanta, ovvero a 30-35 anni fa. L'ultimo taglio aveva interessato soprattutto il castagno e preservato in misura maggiore il rovere, che era già precedentemente utilizzato come matricina³. Il bosco

¹ Fustaia: bosco di alto fusto nel quale il rinnovamento delle specie arboree avviene per disseminazione, naturale o artificiale. In tale forma di governo i tagli avvengono con tempi lunghi (70-150 anni) che consentono alla pianta di raggiungere la sua maturità e la capacità di disseminazione naturale, oltre a dimensioni notevoli del fusto. In tale forma di governo i fusti delle piante si presentano singolarmente distribuiti.

² Ceduo: forma di governo di un bosco, in cui la sostituzione del soprassuolo avviene con polloni originati, dopo il taglio delle piante, da gemme della ceppaia. In tale caso i fusti delle piante si presentano per lo più disposti a gruppi generati dalle differenti ceppaie.

³ Matricina: pianta rilasciata dopo il taglio di un ceduo per uno o più turni successivi col principale scopo di disseminare e rinnovare il soprassuolo, proteggere il suolo, produrre legname e altri prodotti secondari a seconda della specie.

era costituito da ceppaie⁴ di castagno distribuite irregolarmente, a cui si intervallano gruppi o singoli individui di rovere con classi di età multiple di 25 anni. Sovente sui dossi, in condizioni di minore umidità del suolo, si riscontravano nuclei quasi puri di rovere. L'età media dei roveri non supera i 50-55 anni, ma vi si trova un numero interessante di individui di età centenaria. In passato erano inoltre stati eseguiti diversi impianti artificiali di conifere. Per questo in molte aree si potevano trovare larici, pini strobi, abeti rossi, cedri, thuje e cipressi, specie alloctone⁵ che avevano quasi tutte evidenziato nel tempo una scarsa affinità con le condizioni stazionali locali e si presentavano deperite o secche, a tutto danno del paesaggio.

Considerata la situazione di partenza, con la realizzazione degli interventi di riqualificazione promossi l'Ente ha inteso perseguire i seguenti obiettivi:

- assicurare la stabilità e la sicurezza degli ambienti boschivi che circondano la *Via Crucis*;
- affiancarsi ai processi naturali di crescita del bosco ceduo di rovere e castagno affinché questo si possa sviluppare più velocemente in un bosco d'alto fusto, sano, caratterizzato da una buona crescita dei diametri, da chiome ampie e vitali e da una sempre maggiore presenza del rovere;
- eliminare le specie non adatte che sono state piantate negli anni in modo disordinato e incoerente e che oggi interferiscono con il profilo naturale dell'ambiente. I larici, i pini strobi, gli abeti rossi e altre conifere si configuravano infatti quali presenze improprie, alloctone e sempre più in difficoltà nella loro sopravvivenza, a causa dell'accentuata xericità degli ultimi anni⁶;
- preservare e valorizzare singole piante ornamentali presenti all'interno dell'area attrezzata del *Campass* o vicino alle cappelle, la cui presenza ben si armonizzava al panorama complessivo o la cui dimensione eccezionale imponeva rispetto.

Vista la delicatezza degli interventi e il valore intrinseco dell'area di azione l'Ente ha voluto eseguire con proprio personale l'analisi dei soprassuoli, la martellata e la Direzione Lavori.

I tagli effettuati sono stati modulati in funzione della percentuale di rovere presente, dell'esposizione, delle condizioni fitosanitarie del soprassuolo e delle caratteristiche dei suoli. In base a questi parametri si è passati da interventi di diradamento tipicamente dal basso⁷ a interventi di selezione dall'alto⁸. In media in ogni caso, per quanto riguarda il castagno, si è inciso di più sullo strato dominato e sui diametri inferiori; per quanto riguarda la rovere, si è localmente intervenuti con selezioni dall'alto. In percentuale si è prelevato in

⁴ Ceppaia: porzione della pianta che rimane stabilmente nel terreno dopo il taglio del fusto, formata dalle radici e dal colletto (parte basale del fusto). In alcune specie la ceppaia viva presenta la capacità di produrre polloni e ricostituire con essi la chioma dell'albero.

⁵ Specie alloctona: specie non originaria di una determinata area geografica, nella quale è giunta in seguito all'intervento antropico; il contrario dicasi per una specie autoctona.

⁶ Xerico: aggettivo attribuito a stazioni o habitat caratterizzati da condizioni di decisa aridità.

⁷ Diradamento dal basso: tipologia di diradamento che mira a favorire le piante dominanti e che quindi, applicato secondo un grado di diradamento debole, elimina le piante sottostanti e dominate e che solo nei gradi più forti intacca le piante appartenenti agli strati condominanti e qualcuna delle piante dominanti.

⁸ Diradamento selettivo dall'alto: tipologia di diradamento secondo cui si scelgono i soggetti più promettenti (che non sono necessariamente piante dominanti) ben distribuiti su tutta la superficie, e si eliminano tutte le piante che disturbano il loro accrescimento quale che sia la classe biosociologica a cui appartengono.

media il 30% della massa in piedi, includendo anche gli alberi morti, che, a seconda dei casi, arrivavano anche fino al 15%.

Nelle aree percorse da incendi si è provveduto a eliminare la massa secca o instabile e a valutare la stabilità dei soggetti vitali che presentavano danni al colletto o altri elementi di rischio.

Attorno alle cappelle della *Via Crucis* si è preservata una fascia di rispetto non inferiore a 5 metri e lungo la *Via Crucis* si è intervenuti secondo criteri più simili a quelli applicati per il verde urbano. In tali situazioni le singole piante sono state valutate secondo i parametri del VTA, ovvero si sono analizzati i loro parametri di stabilità⁹.

Oggi a intervento terminato il bosco si presenta più equilibrato e stabile, evidenziandosi un minore rapporto medio di snellezza¹⁰, sempre inferiore a 75. La densità risulta ridotta, senza avere inciso in maniera drammatica sulla copertura. I tagli hanno inciso maggiormente sulla presenza del castagno, lasciando alla rovere la possibilità di allargare le chiome e di conseguenza incrementare nel futuro i loro diametri. Ora in molti tratti il soprassuolo si presenta come un bosco di rovere con una minoritaria presenza di castagno. Il sottobosco è stato il più possibile preservato, mentre sono state completamente eliminate le conifere arbitrariamente e artificialmente impiantate in passato.

In alcune aree si sono aperte ridottissime chiarie che potranno in futuro consentire la penetrazione nel bosco di altre specie autoctone, quali il ciliegio, il frassino e l'acero, oggi quasi assenti. In tale modo si è cercato di aumentare la biodiversità e riportare il soprassuolo verso condizioni più naturali.

L'intervento effettuato ha un respiro non inferiore a 15 anni, ma in ogni caso l'Ente intende promuovere ulteriori iniziative volte alla cura del soprassuolo selezionato. In particolare verranno programmati interventi di selezione dei polloni¹¹ che verranno prodotti dalle ceppaie di castagno e si cercherà di assicurare la protezione della rinnovazione della rovere o di altre latifoglie nobili autoctone. Agli interventi forestali vengono affiancati due importanti e onerosi interventi complementari:

- 1) l'integrazione degli arredi presenti, attraverso la creazione di nuovi punti sosta e picnic distribuiti lungo il percorso devozionale e armonizzati all'ambiente naturale che li ospita; in alcuni casi si provvederà anche all'integrazione del verde ornamentale, impiantando o completando le siepi di bosso esistenti, ove queste si fossero degradate nel tempo;
- 2) la stabilizzazione dei fondi calpestabili e quindi miglioramento delle reti di gestione delle acque meteoriche e realizzazione di opportune opere di ingegneria naturalistica atte al sostegno di alcuni tratti di percorso.

Nel suo complesso l'intervento di riqualificazione interessa una superficie pari a circa 6 ettari, ma l'Ente intende estendere tutte queste considerazioni ai 17 ettari che costituiscono Patrimonio dell'Umanità tutelato dall'UNESCO.

⁹ VTA: tecnica di valutazione visiva della stabilità degli alberi su basi biomeccaniche.

¹⁰ Rapporto di snellezza: rapporto tra l'altezza della pianta e il diametro del fusto misurato a 1,30 metri da terra. Tale parametro rappresenta uno degli indicatori della stabilità del soprassuolo nei confronti delle sollecitazioni conseguenti ad eventi meteorici, ovvero il rischio di schianti a carico delle piante.

¹¹ Pollone: fusto che si origina da una gemma avventizia o dormiente situata presso la base di una pianta legnosa che è stata tagliata.

Interventi per migliorare la segnaletica informativa e le strutture per la fruizione

Gianni Greco

Nel 2008-2009 si è provveduto ad aggiornare le cartografie e le informazioni esposte sulle bacheche e ad integrare l'offerta di strutture per la fruizione: sono stati realizzati numerosi punti sosta lungo i percorsi devozionali, posando tavoli, panche e cestini e realizzando staccionate di protezione nelle aree esposte a pericoli di caduta dall'alto.

La rete di sentieri del Sacro Monte di Belmonte presenta differenti tipologie di itinerari:

- itinerari devozionali la cui peculiarità si sostanzia nella presenza di architetture ed elementi artistici di carattere sacro e devozionale;
- itinerari escursionistici che conducono alla cima del Monte a partire dai concentrici presenti alla base del promontorio e sono caratterizzati da un'elevata differenza altimetrica;
- itinerari naturalistici che si sviluppano all'interno di paesaggi e ambienti omogenei, permettendo la fruizione delle loro peculiarità da parte del turista o naturalista interessato.

Tutti i sentieri sono indicati ed evidenziati mediante nove bacheche e le opportune segnaletiche verticali e orizzontali. L'ente parco cura la manutenzione del fondo calpestabile e il contenimento della vegetazione infestante.

Qui di seguito si elencano tutti i percorsi allestiti e gestiti:

- *Via Crucis*;
- Strada pedonale dei piloni del Rosario (segnalato anche come sentiero escursionistico CAI 422)
- Sentiero escursionistico CAI 421 di ascesa al Sacro Monte dall'area di Cuorné;
- Sentiero escursionistico CAI 423 di ascesa al Sacro Monte dall'area di Pertusio;
- Percorso naturalistico "La felce reale";
- Percorso naturalistico "Le sabbionere";
- Percorso turistico "Rosso Pantheon".

Itinerario pedonale storico devozionale

- **Località di partenza:** Belmonte
- **Accesso stradale:** da Torino si segue la SS 460 che passando per Leinì raggiunge Rivarolo Canavese e prosegue fino a Cuorné e per la strada Provinciale N. 42 si arriva a Belmonte. Il tratto da Torino a Cuorné si può percorrere anche con le autolinee e ferrovia SATTI; i biglietti e gli orari si possono trovare alla stazione di partenza.
- **Tempo di percorrenza:** 30 minuti
- **Difficoltà:** nessuna
- **Periodo consigliato:** tutto l'anno
- **Tipo di fruizione consigliata:** a piedi

L'epoca di costruzione delle cappelle facenti parte del complesso del Sacro Monte di Belmonte risale agli inizi del XVIII sec. Il percorso si snoda sulla sommità del colle alle spalle del santuario romanico, attraverso un bosco di querce e castagni secolari, interrotto qua e là da grosse rocce di granito rossastro. Sono riscontrabili quattro tipologie di architettura: a pianta centrale ottagonale,

le, a pianta rettangolare con pronao e abside poligonale, a pianta circolare con pronao rettangolare, a pianta quadrata con pronao rettangolare. Il corpo principale ospita un gruppo statuario raffigurante un momento della passione di Cristo, mentre la parte antistante, il pronao, accoglie i fedeli in preghiera.

Il percorso inizia dalla sbarra che preclude il passaggio alle auto:

- **Cappella n. 1 - Gesù davanti a Pilato**
A pianta circolare con pronao rettangolare, fu costruita nel 1712. Gli affreschi sulla volta, ben conservati, sono attribuiti al pittore Grosso di Ivrea e risalgono al XVIII secolo.
- **Cappella n. 2 - Gesù condannato a morte**
A pianta circolare con pronao rettangolare, fu costruita nel 1714.
- **Cappella n. 3 - Prima caduta**
A pianta rettangolare con pronao, fu costruita nel 1715. È stata restaurata internamente nel 2002.
- **Cappella n. 4 - Incontro con Maria**
A pianta rettangolare con pronao, fu costruita nel 1713.
- **Cappella n. 5 - Il Cireneo**
A pianta rettangolare con pronao, fu costruita nel 1773. Sono stati restaurati l'intonaco e gli affreschi.
- **Cappella n. 6 - La Veronica**
È la cappella più lontana, in splendida posizione panoramica, ed è circa a metà del percorso devozionale. Fu costruita nel 1712. È quella che ha subito più danni e vandalismi; il gruppo statuario è andato completamente distrutto. All'inizio di questo secolo passò in patronato all'avvocato Aurelio De Andreis che la trasformò in cappella di famiglia aggiungendo un'abside con un altare e un piccolo campanile.
- **Cappella n. 7 - Seconda caduta**
A pianta rettangolare con pronao, fu iniziata nel 1715. L'edificio rimase però incompiuto e venne terminato solo nel 1773. La volta fu affrescata dal pittore Grosso di Ivrea nel 1773.
- **Cappella n. 8 - Le pie donne**
A pianta circolare con pronao rettangolare, fu iniziata dai frati del convento in epoca imprecisata e terminata nel 1781 grazie ai contributi di alcune famiglie di Busano. Sulla volta campeggiano gli affreschi settecenteschi del pittore Grosso.
- **Cappella n. 9 - Terza caduta di Gesù**
A pianta circolare con pronao rettangolare, fu costruita tra il 1759 e il 1765. Il gruppo statuario si differenzia da tutti gli altri in quanto le cinque statue, di primo Novecento, sono in gesso bianco e prive di colorazione.
- **Cappella n. 10 - Gesù spogliato e abbeverato di fiele**
A pianta rettangolare con pronao, fu costruita contemporaneamente alla precedente e finanziata con le elemosine pervenute al santuario.
- **Cappella n. 11 - Crocifissione**
A pianta rettangolare con pronao, fu costruita nel 1719.
- **Cappella n. 12 - Morte in croce**
La cappella si differenzia da tutte le altre sia per la posizione, dominante sopra il complesso del santuario e del convento, sia per la forma bramantesca a pianta centrale ottagonale con un portico arioso che le corre intorno. Fu costruita nel 1715 dalla Comunità di Valperga che ne ha conservato il patronato e ha provveduto a ricostruirla dopo i crolli parziali della seconda metà del Settecento e del 1825.

- **Cappella n. 13 - Deposizione**

A pianta circolare con pronao rettangolare, è l'ultima del percorso devozionale e anche l'ultima ad essere costruita. Fu infatti edificata solo nel 1825. Di fronte si erge la statua bronzea di san Francesco, eretta nel punto più alto del monte, opera dello scultore vercellese Giovanni Volgiuzzi, inaugurata il 3 luglio 1960.

Antica via pedonale dei Tabernacoli - Percorso del Pellegrino

- **Accesso stradale:** Da Torino si segue la SS 460 che passando per Leinì raggiunge Rivarolo Canavese e prosegue fino a Valperga. Il tratto da Torino a Valperga si può percorrere anche con le autolinee e ferrovie SATTI. I biglietti e gli orari si possono trovare alla stazione di partenza.
- **Località di partenza:** Valperga, chiesa parrocchiale
- **Dislivello:** 321 mt. (Valperga s.l.m. m 385 - Belmonte s.l.m. m 706)
- **Tempo di percorrenza:** circa 1.00 ora
- **Difficoltà:** facile
- **Periodo consigliato:** tutto l'anno
- **Tipo di fruizione consigliata:** a piedi

Bellissimo itinerario a piedi, sede della manifestazione del 17 agosto di ogni anno da parte di tutti i cittadini di Valperga e non, con partenza dalla piazza della chiesa parrocchiale (per informazioni rivolgersi a don Catti al numero telefonico 0124 617174) attraverso l'*Antica via Pedonale*, detta anche *via dei Tabernacoli*.

Si parte dalla piazza passando sotto un portico antico, si inizia a salire fra irte e silenziose stradine che portano alla medioevale chiesa di San Giorgio (descritta nei punti di interesse) e al Castello dei Conti di Valperga. Si supera la chiesetta di sant'Apollonia, dove tra il 1973 e il 1974 fu trovata una importante necropoli risalente all'Età del ferro, e si prosegue fino al santuario.

Il percorso è scandito dai misteri del Rosario, dipinti su 15 Piloni, costruiti fra il 1878 e il 1880, quando fu rintracciata la strada per renderlo più agevole e percorribile almeno dai carri più leggeri. I piloni furono costruiti da religiosi, parroci e famiglie abbienti che accolsero con entusiasmo l'idea del canonico Giuseppe Borrone di Salassa.

La cappella della *Samaritana*, posta in prossimità del santuario, accoglieva i fedeli all'ombra del suo atrio spazioso. Le due statue di scagliola a grandezza naturale, raffiguranti *Gesù seduto presso il pozzo di Sichem* e la *Samaritana* con la brocca, oggi non ci sono più e tutto versa in uno stato pietoso.

Un'ultima corsa, due balzi sulla scalinata monumentale passando davanti all'ex ristorante, ora sede di una ristrutturazione imminente, e si arriva nel piazzale antistante il santuario di Belmonte.

Altro itinerario nella Riserva di Belmonte (di importanza minore)

- **Località di partenza:** località Piandane (alt. s.l.m. m 491)
- **Località di arrivo:** Santuario di Belmonte (alt. s.l.m. m 726)
- **Dislivello:** mt. 235
- **Tempo di percorrenza:** circa 35' / 45'
- **Difficoltà:** nessuna.
- **Avvicinamento:** Da Torino si segue la SS 460 che passando per Leinì raggiunge Rivarolo canavese e prosegue per Valperga. Prendere la strada per Pertusio e girare sulla destra per la località Piandane, passare alla frazione Riborgo e al cartello "Piandane" girare a destra lasciando il pilone sulla sinistra, (purtroppo ci sono pochi posti per la macchina).
- **Salita:** A qualche decina di metri in prossimità di una vigna si incontra sulla destra un sentiero in salita con indicazione di freccia rossa e una freccia blu. Dopo pochi tornanti si incontra un serbatoio dell'acqua; girare a sinistra lasciandosi le vigne sulla destra. Si incontra un incrocio, che sulla sinistra conduce alla località di Pemonte (la deviazione si può seguire al ritorno per fare un tragitto alternativo), sulla destra si raggiunge la

località Remondata. Proseguendo dritto invece si arriva a Belmonte. Ci si immette sull'ultimo tratto della pedonale per Belmonte che arriva da Valperga attraverso l'*Antica via Pedonale*, al penultimo pilone. Si arriva sotto all'ex ristorante sotto il santuario di Belmonte.

Discesa: Fare lo stesso percorso della salita, oppure all'incrocio sopra descritto seguire un anello alternativo e arrivare alla frazione Pemonte, facendo attenzione, giunti in prossimità di una frana, a tenere la sinistra, (su di un masso vi è una freccia blu di indicazione). Si raggiunge l'abitato di Pemonte e si prosegue per la strada asfaltata fino alla località di Piandane.

GLI INTERVENTI REALIZZATI NEL 2009

L'Ente di Gestione dei Parchi e delle Riserve Naturali del Canavese ha realizzato un complesso coordinato di interventi e di iniziative volte a valorizzare l'area sommitale del Sacro Monte di Belmonte, con particolare riferimento alle esigenze della fruizione e della sicurezza, oltre che alla tutela del patrimonio storico artistico e architettonico presente. Nello specifico si evidenziano i seguenti interventi:

- conclusione della riqualificazione forestale e gestione del soprassuolo arboreo dell'area apicale del Sacro Monte di Belmonte, per complessivi 7 ha di intervento;
- contenimento meccanico del lauroceraso presente nelle formazioni boschive dell'area sommitale e che presenta un impatto paesaggistico negativo;
- integrazione e riqualificazione degli arredi presso l'area *Campass* e *Via Crucis* volto a integrare l'offerta di strutture per la fruizione e dare loro una maggiore coerenza di stili;
- manutenzione delle bacheche e degli elementi di segnalazione verticale;
- restauro conservativo del *Castrum* Longobardo con la pulizia generale e il rifacimento dei livelli murari superficiali di sacrificio.
- sostituzione e integrazione dei cestini a servizio del complesso del Santuario;
- realizzazione e rimessa a norma di un impianto parafulmine presso la statua di san Francesco;
- realizzazione di parapetti di protezione e mancorrenti e messa a norma dei parapetti esistenti, con particolare riferimento al percorso di accesso alla statua di san Francesco.

Sul fronte della manutenzione ordinaria delle strutture si sono effettuati i seguenti lavori:

- tre interventi l'anno di decespugliamento del percorso della *Via Crucis*, taglio dell'erba dell'area attrezzata del *Campass*, dei punti sosta e dei punti di ricreazione, unitamente alla cura della vegetazione avente funzione ornamentale;





- due interventi l'anno di pulizia delle cappelle, con particolare attenzione agli interni e alla buona conservazione della statuaria;
- un intervento l'anno di manutenzione delle coperture delle cappelle della *Via Crucis*;
- sei interventi l'anno di manutenzione dei fondi calpestabili dei percorsi e delle opere di regimazione delle acque meteoriche;
- un intervento l'anno volto di manutenzione delle banchine del percorso della *Via Crucis*, delle opere di ingegneria naturalistica presenti, compresa la risemina delle superfici, ove necessario.



L'Ente ha partecipato al bando di progettazione avviato dal settore "Programmazione strategica, politiche territoriali ed edilizia" della Regione Piemonte con il progetto per la rivitalizzazione del "percorso paesaggistico" intorno al Sacro Monte di Belmonte ottenendo il finanziamento. Il lavoro è in fase di avvio. Infine ha realizzato uno studio, condotto dai propri uffici, per creare un vivaio e un giardino delle spezie presso i terrazzi del Santuario di Belmonte

LE INIZIATIVE CULTURALI

- Mostra fotografica "Inverno e primavera nel territorio della Riserva Naturale Speciale del Sacro Monte di Belmonte, patrimonio UNESCO" (4-5 luglio 2009);
- Commemorazione "Tra musica e cultura al Sacro Monte di Belmonte", volta a celebrare l'iscrizione del Sacro Monte nella lista UNESCO dei patrimoni dell'umanità.











Cappella della *Concezione di Maria* (c. 4)

Nell'insero fotografico alle pp. 249-255: cappella della *Concezione di Maria* (c. 4), statue in terracotta di Juan de Wespín detto "il Tabacchetti" e [Paolo Giovenone ?], primo decennio del Seicento, dipinti murali attribuiti a Giorgio Alberini (primo decennio del Seicento) e a Giuseppe Cima (1815)

Crea

L'istituzione del Parco Naturale di Crea

Anna Maria Ariotti *

Vicino a Casale sorge il Sacro Monte di Crea. Una presenza antica, familiare per gli abitanti del posto: il Santuario, la Madonna nera, le cappelle ricche di statue e affreschi, nascoste nel bosco percorso da sentieri sconnessi. È sempre stato meta di pellegrinaggi, gite domenicali, merende tra amici sui prati, passeggiate solitarie. Per anni nessuno sembrò avvertire che quel grande complesso devozionale stava lentamente deteriorandosi: pareva inevitabile, quasi naturale, che molti alberi morissero, alcune statue si sgretolassero, qualche affresco annerisse, corroso dall'umidità. Del resto non era facile intervenire, sia per la mancanza di fondi da parte della proprietà, la diocesi di Casale, sia per un contesto culturale, a livello locale e nazionale, poco sensibile agli aspetti della conservazione dei beni artistici.

Solo verso la fine degli anni '70 si sviluppa un vasto movimento di opinione pubblica sul problema della tutela del patrimonio naturale, religioso, culturale e storico costituito dal Sacro Monte di Crea.

Sono forse le frane improvvise, gli atti vandalici compiuti contro le statue preziose, le sollecitazioni accorate di padre Antonio, guardiano del santuario, accolte e ampliate dai giornali locali, a suscitare preoccupazione e interesse.

È certo la presenza di un ceto politico, a livello regionale, più attento alla dimensione del territorio nelle sue valenze architettoniche, paesaggistiche e naturalistiche, che permette non solo di far fronte alle esigenze immediate, più urgenti, ma anche di avviare un processo di interventi organici, che porterà il 28 gennaio 1980 alla istituzione del Parco naturale e area attrezzata del Sacro Monte di Crea, il primo dei tanti che, nei mesi e negli anni successivi, otterranno la stessa tutela: un finanziamento annuale sicuro, una dotazione di personale a tempo pieno con il compito preciso di salvaguardia, manutenzione e avvio di attività didattiche e culturali.

Non fu facile. Il merito va alla capacità operativa del Presidente della Giunta Regionale Viglione, degli assessori Rivalta (parchi) e Fiorini (beni culturali), alla disponibilità della Curia casalese che dava in gestione pubblica una sua proprietà, alla apertura del Commissario di governo che accettava ciò che io, come presentatrice e relatrice della legge istitutiva, cercavo di sottolineare: essere il Sacro Monte una unità organica inscindibile, un intreccio strettissimo di cappelle e vegetazione che si propone a una fruizione completa solo se mantenuta così come si è attuata. Sono passati 30 anni, un periodo lungo, certamente proficuo. Si è evitata la frammentarietà, l'improvvisazione, sono stati privilegiati piani di intervento finalizzati a specifici risultati: il piano particolareggiato dell'area, il piano naturalistico del parco, indagini idrogeologiche, è stata recuperata e incrementata la fondamen-

* Consigliere regionale dal 1975 al 1985 e Presidente del Parco Naturale del Sacro Monte di Crea dal 1990 al 1995.

tale presenza delle Soprintendenze, sono state portate avanti con intelligenza le attività didattiche e culturali: “Creare per Crea”, i convegni internazionali in stretto rapporto con l’università di Torino, è stato istituito il Centro di Conservazione dei Sacri Monti, Calvari e complessi devozionali europei. Il Parco di Crea è salvo: le cappelle invitano ancora alla meditazione con il crudo realismo dei gruppi statuari, eccitano la fantasia con il loro nascondersi e apparire nel fitto della vegetazione; i sentieri si nascondono sempre nel bosco e si distendono in aperture improvvise, regalandoci un senso del tempo e dello spazio diverso dal consueto, si inerpicano sul colle, quasi a rappresentare, con la metafora usuale nel Seicento, la fatica dell’ascesa interiore, non necessariamente religiosa.

Il Sacro Monte è stato difeso e valorizzato e così dovrà essere in futuro. Ci dimostra come l’azione umana, con una paziente e intelligente presenza quotidiana, possa essere positiva.

Le origini e il significato dei Convegni interculturali promossi dal Centro di Documentazione

Stefano Piano*

Nel nostro tempo, in cui siamo quasi quotidianamente sopraffatti dalla fretta e dai molti impegni, appare sempre più difficile riuscire a trovare quello che amo chiamare un “momento per se stessi”, di pace e di gioia interiore. Questo mi è accaduto più volte in India, quando amici – o anche persone mai conosciute prima – vedendomi in affanno, mi invitavano garbatamente a sedermi un attimo, a prendere una tazza di tè. Mi accade però, più raramente, anche qui in Italia, specialmente nei luoghi che mi sono più familiari del nostro Piemonte rurale, dove frequento una frazione di un comune non lontano dal Santuario di Crea; mi accade specialmente quando un amico giunge quasi all’improvviso, verso il tramonto, per un saluto o per un breve incontro.

È quello che fece, in un tardo pomeriggio di fine estate, come in altre occasioni, Carlo Torretta, portando con sé una bottiglia di buon prosecco, per sorseggiare il quale ci sedemmo in fondo al cortile, proprio di fronte al Monviso – che fa da sfondo al panorama di colline verso ovest – mentre il sole si accingeva a tramontare. Fu durante quell’incontro alcuni anni fa – nel periodo in cui i giornali davano notizia dell’invito dell’allora Presidente della Repubblica Carlo Azeglio Ciampi a coltivare il dialogo fra le culture e le civiltà, e prima ancora che fosse ufficializzata l’iscrizione dei “Sacri Monti del Piemonte e della Lombardia” nella lista dei siti che l’UNESCO considera Patrimonio dell’umanità – che Carlo Torretta, conoscendo la mia passione orientalistica, mi chiese se esistessero anche in India luoghi di culto importanti legati alla montagna e assimilabili in qualche modo ai Sacri Monti del nostro territorio subalpino.

Come egli stesso ebbe a dire, la mia risposta fu una sorta di diluvio di ricordi e di parole: «mi tornarono alla mente decine di luoghi sacri visitati, migliaia di gradini saliti, folle multicolori di pellegrini, complessi devozionali ricchi di arte e di storia, iterati atti di devozione e di culto: esperienze diverse e pur sempre uguali, che avevano – o almeno mi parve

* Membro del Comitato scientifico del Centro di Documentazione dei Sacri Monti, dei Calvari e dei complessi devozionali europei.

potessero avere – molto in comune non solo fra loro, ma anche con esperienze della gente del nostro mondo»¹.

Decidemmo che si sarebbe dovuto cercare di organizzare un convegno per riflettere sui temi emersi e che lo si sarebbe potuto chiamare semplicemente “Religioni e Sacri Monti”; capimmo poi che quella prima idea poteva diventare veramente un progetto ed essere quindi realizzata quando il primo abbozzo, per la verità alquanto succinto, suscitò l’interesse di Amilcare Barbero – con cui ebbi a trascorrere molte ore di lavoro nella tranquilla e familiare atmosfera del Centro di Documentazione da lui diretto, in Ponzano Monferrato – e, poi di molte altre persone che ebbero la bontà di far propria la proposta con entusiasmo, a cominciare da Ermanno De Biaggi, attuale Direttore del Museo di Scienze Naturali di Torino e allora Dirigente responsabile del Settore Pianificazione Aree Protette della Regione Piemonte, fino ad assumere l’aspetto di un’iniziativa che è stata recepita dagli assessori regionali Ugo Cavallera e Giampiero Leo, finendo per andare ben oltre le aspettative iniziali di due amici ugualmente legati alle colline del nostro Monferrato. La bozza iniziale fu così adeguatamente rielaborata e diventò un vero e proprio progetto di un grande convegno di rilievo internazionale, che è stato incluso dall’Università di Torino fra le manifestazioni che hanno caratterizzato la celebrazione del suo sesto centenario; tutto questo fu possibile anche grazie ai molti legami che già sussistevano fra il Centro di Documentazione da un lato e il Dipartimento di Orientalistica dell’Università, del quale chi scrive era allora direttore, dall’altro, con molti centri di cultura e dipartimenti universitari stranieri, e grazie anche alla sincera amicizia che ben presto nacque fra i due studiosi – uno storico dell’arte e un orientalista – e che non mancò di rendere più piacevole il loro lavoro.

Oltre che sull’indubbia competenza scientifica di Amilcare Barbero e sulla mia riconosciuta autorevolezza per quanto riguarda le ricerche sulla storia, le lingue e le religioni dell’India, si poteva anche contare sulla mia personale esperienza di dialogo interreligioso, maturata, soprattutto a partire dagli anni ’80 del secolo scorso, non solo con la partecipazione a una serie di incontri interreligiosi svoltisi nei monasteri benedettini italiani (dal 1983 al 1998) e miranti a dare concretezza alla grande apertura verso le altre religioni determinatasi in seguito ai lavori del Concilio Vaticano II (1959-1965), ma anche – con particolare riferimento alle religioni hindu e all’islam² – con interventi a veri e propri convegni di livello internazionale, che ebbero luogo fra il 1997 e il 2004 non solo in Italia, ma anche in India, culminando con il convegno che si tenne a Haiderabad, dove la Osmania University (una università islamica) ospitò un incontro con cristiani e hindu³. Dopo aver attivamente collaborato alle prime edizioni di *Torino spiritualità*, chi scrive ha infine arric-

¹ Cfr. S. PIANO, *Introduzione ai lavori*, in *Religioni e Sacri Monti*, a cura di Amilcare Barbero e Stefano Piano, Atti del Convegno Internazionale (Torino, Moncalvo, Casale Monferrato, 12-16 ottobre 2004), Centro di Documentazione dei Sacri Monti, Calvari e Complessi devozionali europei, Ponzano Monferrato 2006, p. 36.

² *Hindu Christian Cosmology and Anthropology*, International Seminar (Mumbai, 5th-10th October 1997); *Persons of Peace in a World at War*, Interreligious Seminar of Hindus and Christians (Parma and Rome, Italy, 2nd-7th October, 1998); *Religious and Ethical Foundations of Family and Social Life in Hinduism and Christianity*, International Seminar (Bombay, 27th February - 3rd March 2000); *Hindu-Christian Mahavakyas*, International Seminar (Bombay, 4th-9th February 2001); *Religion and Society: the Issues of Justice and Peace*, International Conference (Dept. of Islamic Studies, Osmania University, Hyderabad, 8th-10th March 2004).

³ Si tratta della International Conference on *Religion and Society: the Issues of Justice and Peace* (Dept. of Islamic Studies, Osmania University, Hyderabad, 8th-10th March 2004).

chito ulteriormente la propria esperienza in questo settore di studi, partecipando, nel settembre del 2006, al convegno *Pluralismo religioso e modelli di convivenza*, i cui atti sono stati da poco pubblicati⁴.

La città di Torino ha sempre dimostrato un particolare interesse nei confronti della diversità culturale. Ne sono prova non soltanto il Museo Egizio, il MAO (Museo di Arte Orientale) recentemente inaugurato (4.12.2008), il Centro Piemontese di Studi africani⁵ e il Cesmeo⁶, ma anche il fatto che la sua Università ha creato la prima cattedra di Studi indologici in Italia, affidandola all'abate Gaspare Gorresio (1808 [o 1807?]-1891)⁷, il celebre editore e traduttore del *Ramayana* di Valmiki. Ciò ha fatto e fa, in qualche modo, di essa e di tutto il Piemonte il luogo privilegiato per qualsiasi iniziativa di carattere interculturale: ne costituisce forse una prova recente il fatto che l'Università di Torino ha conferito una laurea *honoris causa* all'economista, filosofo e scrittore indiano Amartya Sen, il quale tenne la sua lezione magistrale su un tema che gli è molto caro, quello dell'"identità". In quella lezione egli formulò un caldo invito a non cadere nell'illusione dell'identità, che consiste nel «rifiuto delle nostre identità plurali» e nella «imposizione di un'identificazione unica – e spesso belligerante – su se stessi e sugli altri», che finisce per tradursi in violenza; sostenne infatti la necessità di assumere consapevolezza del fatto che l'identità di ogni uomo, o donna, è molteplice, in quanto si compone, per così dire, di molte sfaccettature, ciascuna delle quali rappresenta solo un aspetto della personalità⁸. Queste considerazioni acquisiscono tutta la loro importanza se si pongono in relazione col fatto che nel dialogo interculturale e interreligioso è essenziale la consapevolezza della propria identità, unita però al rispetto dell'identità altrui.

Come si può ben capire, la convocazione del primo convegno interculturale⁹, promosso dal Centro di Documentazione dei Sacri Monti, Calvari e Complessi devozionali europei¹⁰ con il sostegno della Regione Piemonte, si fonda saldamente non solo su una ben

⁴ Si veda S. PIANO, *Pluralismo o inclusivismo? La risposta dell'India*, in *Pluralismo religioso e modelli di convivenza*, Atti del Convegno di Torino (20-21 settembre 2006), a cura di Giovanni Filoramo e Francesco Remotti, Alessandria 2009, pp. 17-33.

⁵ Costituito nel 1983 da Regione Piemonte, Provincia, Comune e Università degli Studi di Torino.

⁶ L'acronimo sta per Centro Piemontese di Studi sul Medio ed Estremo Oriente, in seguito definito come "Istituto Internazionale di Studi Asiatici Avanzati". Il Cesmeo è stato costituito, per iniziativa di Oscar Botto (1922-2008), nel 1982, dalla Regione Piemonte, dalla Provincia, dal Comune e dall'Università degli Studi di Torino, «con lo scopo di promuovere e sviluppare i rapporti e gli scambi culturali tra il Piemonte e i Paesi Asiatici e diffondere la conoscenza delle lingue e delle culture dell'Asia».

⁷ La data di nascita comunemente accettata è stata messa in dubbio in un saggio, forse ingiustamente ignorato dai più, di IRMA PIOVANO, *Gaspare Gorresio, Pubblicazioni di «Indologica Taurinensis»*, Torino 1983 (si veda, in particolare, la p. 5).

⁸ Una sintesi del testo della lezione di Amartya Sen è stata pubblicata dal quotidiano "La Stampa" di Torino di sabato 9 ottobre 2004, p. 21; cfr. anche S. PIANO, *Introduzione ai lavori...* cit. p. 35.

⁹ Si segnala che gli Atti del Convegno, sontuosamente pubblicati su carta, con una ricchissima dote di illustrazioni a colori nel 2006 sono anche disponibili, in versione elettronica, sul sito del Centro di Documentazione, www.sacrimonti.net.

¹⁰ Il Centro è stato istituito dal Parco Naturale del Sacro Monte di Crea nel 2000 e l'istituzione è stata formalizzata con Legge Regionale il 28 febbraio 2005, dopo l'iscrizione del sito "I Sacri Monti del Piemonte e della Lombardia" nella Lista del Patrimonio Mondiale da parte dell'UNESCO (giugno-luglio 2003) e dopo i lavori del convegno *Religioni e Sacri Monti* (12-16 ottobre 2004); si veda in proposito A. BARBERO, *Sacri Monti o monti sacri? Premessa al Convegno*, in *Religioni e Sacri Monti* cit. p. 12 e nota 4.

precisa "vocazione" storica della nostra regione e della sua capitale, ma anche su di una serie di eventi che si susseguirono fino alla vigilia dell'apertura dei lavori del Convegno stesso, che si sarebbe poi rivelato come il primo di una possibile serie.

Amilcare Barbero precisò opportunamente nella sua *Premessa* al convegno che i Sacri Monti cattolici «rappresentano in Italia una particolare tipologia della montagna sacra»¹¹ e che la «motivazione essenziale» che spinse il Centro di Documentazione a «occuparsi dei complessi devozionali non cattolici» doveva essere «individuata nella formazione culturale di cui gli Enti di gestione dei Sacri Monti sono portatori e che si manifesta nella duplicità delle azioni che quotidianamente svolgono: l'attività di ricerca e l'attività di gestione»; di conseguenza appariva «assolutamente naturale, per un Ente di gestione di un Sacro Monte, pensare a un complesso devozionale di un'altra religione [...] in termini di complementarietà e di approccio comune a tematiche che, pur diverse, sono simili fra loro»¹².

Dal canto mio, ricordai, introducendo i lavori, che «il dialogo interculturale e interreligioso non è certo un'invenzione europea – e cristiana – del secolo ventesimo»¹³, aggiungendo che in Asia – e precisamente in India – esiste una copiosa quantità di documenti storici e storico-religiosi che dimostrano come, fin dai tempi dell'Imperatore Ashoka (III sec. a. C.), di fede buddhista, si proponesse di rendere onore a tutte le religioni, perché esaltando la propria religione e biasimando le altre «si nuoce alla propria religione e non si giova alle altre», e anche perché è bene «che gli uni conoscano e rispettino la pietà degli altri»¹⁴. Anche da parte musulmana si possono contare, per quanto riguarda l'India, illustri esempi, non tanto di tolleranza, quanto di autentico rispetto (così come fu ancora richiesto dallo Svamin Vivekananda al *Parlamento mondiale delle religioni* di Chicago del 1893), come quello dell'imperatore turco-mongolo Akbar (1556-1605), il quale – curiosamente nel medesimo arco di tempo in cui cominciarono a essere ideati i Sacri Monti cattolici – promuoveva, nella sua corte di Fatehpur Sikhri (un sito che si trova anch'esso nella lista del Patrimonio dell'umanità UNESCO) una serie di incontri di credenti e dottori delle principali religioni allora professate in India, inclusa quella cristiana, rappresentata da missionari gesuiti. Sempre sulla linea di Akbar, ma circa mezzo secolo dopo, il principe musulmano Dara Shukoh, figlio dell'imperatore Shah Jahan, fece tradurre in persiano (la lingua della corte di allora) alcuni testi sanscriti di carattere religioso: fra essi, le *Upanishad*, che furono poi tradotte in latino molto tempo dopo, in Europa, da Anquetil Duperron e il cui pensiero esercitò una notevole influenza sull'intera cultura europea.

Le relazioni presentate al convegno su "Religioni e Sacri Monti" coprirono molte aree religiose: dopo uno sguardo d'insieme sui monti come luoghi sacri nelle religioni (G. Filoramo) e le attente riflessioni del monaco camaldolese Thomas Matus sulla "natura come paesaggio dello spirito" e di Enrico Comba sulle montagne sacre dei nativi americani, si è affrontato il tema del convegno con riferimento all'ebraismo (Ida Zatelli), alla tradizione cristiana latina (Franco Cardini) e all'Oriente ortodosso (Vasilios N. Makrides) – includendo anche una relazione del compianto Michele Piccirillo sulla "Raffigurazione di Ge-

¹¹ A. BARBERO, *Sacri Monti o monti sacri?*... cit. p. 15.

¹² Idem, p. 13.

¹³ S. PIANO, *Introduzione ai lavori...* cit. pp. 36 e sgg.

¹⁴ Cfr. *Gli editi di Ashoka*, trad. e intr. di G. Pugliese Carratelli, Firenze 1960, pp. 30 e sg.

rusalemme nei conventi francescani” –, ma anche all’islam (Alberto Ventura), all’induismo (Alberto Pelissero, Satya Vrat Shastri e Laura Giuliano), al giainismo (Carlo Della Casa), al buddhismo sud asiatico (Claudio Cicuzza) e tibetano (Erberto Lo Bue), alla religione bon del Tibet (Per Kværne), alle tradizioni religiose cinesi (Maurizio Scarpari) e alle religioni del Giappone (Massimo Raveri e Moriya Masahiko). Alle relazioni che presentavano il contesto socio-religioso relativo alla sacralità della montagna si è cercato di affiancare anche altre, che dedicassero la dovuta attenzione alle espressioni artistiche connesse con la pratica del pellegrinaggio in generale e, in particolare, ai monti sacri delle diverse culture.

Ero ben consapevole che i lavori di quel primo Convegno non avrebbero potuto consentire di giungere a conclusioni definitive; coltivavo in ogni caso la speranza che essi potessero comunque «fissare alcuni punti fermi come base solida – e largamente condivisa – di successive, più dettagliate e più fruttuose ricerche». Dopo quei cinque giorni d’incontri fra studiosi di tutto il mondo e «dopo aver ascoltato le dotte relazioni, alternate a esperienze dirette dei Sacri Monti del Piemonte e della Lombardia», credetti di poter affermare che l’obiettivo fosse stato pienamente raggiunto; anzi, che si fosse «potuti andare già un poco oltre le legittime aspettative». Alcune convinzioni fondanti avevano infatti trovato una conferma: che in molte culture la montagna fosse di per sé “divina”, che fosse considerata come “residenza” di potenze numinose ed eletta a “simbolo” della Realtà divina e, infine, concepita «come “luogo” privilegiato di eventi portentosi e, in particolare, della manifestazione, o della “rivelazione” divina». Erano anche stati evidenziati l’alto potere simbolico-evocativo della “vetta”, la connessione della montagna con l’ascesi e «l’ulteriore legame, non solo simbolico, fra la montagna e l’acqua, che è per tutte le religioni [...] non solo la fonte della vita, ma lo strumento principe di purificazione»¹⁵.

Nel presentare pubblicamente il volume degli atti di quel primo convegno¹⁶ espressi l’auspicio che l’iniziativa, che si era rivelata così importante, potesse avere una continuità nel tempo. Oggi posso affermare che quella continuità è stata finora garantita, dopo che la Regione Piemonte ha promosso, e il Centro di Documentazione ha realizzato, un secondo convegno, *La Bisaccia del pellegrino: tra evocazione e memoria. Il pellegrinaggio sostitutivo ai luoghi santi nel mondo antico e nelle grandi religioni viventi* (2-6 ottobre 2007), svoltosi sempre a Torino, Casale Monferrato e Moncalvo, in collaborazione con il Comitato per il IX Centenario del Duomo di Sant’Evasio di Casale Monferrato e con il Centro interdipartimentale e interfaccoltà di Scienze religiose e del Dipartimento di Orientalistica dell’Università di Torino¹⁷. Su suggerimento di, e in pieno accordo con Amilcare Barbero, decidemmo di legare maggiormente la tematica proposta alla realtà piemontese che è patrimonio Unesco, suggerendo ai relatori di indagare sul “pellegrinaggio sostitutivo ai luoghi santi nel mondo antico e nelle grandi religioni viventi”. A nostro modo di vedere, il confronto dialogico con le altre culture faceva così un passo avanti, attraverso la precisazione

¹⁵ S. Piano, *Sintesi conclusiva dei lavori*, in *Religioni e Sacri Monti* cit. pp. 375 e sg.

¹⁶ Per il riferimento bibliografico si veda la nota 1.

¹⁷ Il convegno si svolse nel periodo (2006-2008), in cui chi scrive era presidente del Centro di Scienze Religiose e vice-direttore del Dipartimento di Orientalistica, allora diretto dal collega Alessandro Monti, che ha presieduto una sessione del convegno stesso.

della peculiarità che rende i Sacri Monti unici nel loro genere, nella fondata speranza di poter trovare, in altri contesti culturali e religiosi, dei possibili equivalenti funzionali del fenomeno socio-religioso che tanta importanza ha avuto e ha tuttora nella vita della nostra gente. Gli atti di questo secondo convegno metteranno in luce una novità rispetto al convegno del 2004 e precisamente il fatto che il dialogo si è svolto, come ebbi modo di dire nel mio intervento di apertura dei lavori «non solo in chiave sincronica, nei confronti delle grandi religioni viventi, ma anche in chiave diacronica, con riferimento alle grandi civiltà del passato»: si sono infatti «prese in considerazione l’antica civiltà egizia, la civiltà iranica, l’antichità greco-romana, l’antichità cristiana, la cultura bizantina e, infine, le civiltà dell’America precolombiana». Un’altra piccola novità è stata quella di includere, fra le religioni prese in considerazione, anche il sikhismo (o meglio, *sikh-panth*, “la via dei discepoli [di Dio]”) non tanto a causa degli eventi che portarono il Panjab indiano (regione d’origine di questa religione) alla ribalta delle cronache di tutto il mondo nel 1984, con l’uccisione del primo ministro dell’India, Indira Gandhi, ma anche e soprattutto per la presenza significativa, in Italia, di immigrati che professano questa religione e lavorano soprattutto nelle imprese agricole del nostro paese (specialmente in Lombardia, in Emilia Romagna e in Lazio), dando il loro contributo al nostro sviluppo economico.

Nella sua giornata conclusiva il Convegno ha saputo cogliere la felice coincidenza con la celebrazione del nono centenario della fondazione del duomo di Casale e ha dato infine spazio a una tavola rotonda, alla quale sono intervenuti direttori di importanti testate, che hanno affrontato il tema del turismo religioso, che sta attribuendo una sempre maggiore importanza ai Sacri Monti come meta da visitare e da proporre. A questo fatto di indubbio rilievo vorrei aggiungere un’esperienza personale che mi diede una grande soddisfazione: il 16 settembre 2006, poco più di un anno prima che cominciassero i lavori de “La Bisaccia del pellegrino”, ebbi la gioia di incontrare al Santuario di Crea uno dei relatori che avevano dato vita al convegno del 2004, il norvegese Per Kværne, il massimo specialista al mondo di religione bon del Tibet, il quale mi disse che stava guidando un gruppo di suoi connazionali giunti in Italia col preciso scopo di visitare i Sacri Monti piemontesi, facendo base proprio a Crea (come mi aveva già annunciato in un messaggio di posta elettronica fin dal mese di marzo), e aggiunse che aveva la seria intenzione di ripetere quell’esperienza con la presenza del vescovo della sua diocesi, che si era dimostrato molto interessato.

Mentre nella mia *Introduzione ai lavori*, che pronunciai nel 2004, avevo ricordato, con riferimento all’India, testimonianze antiche di veri e propri precursori del dialogo interreligioso, nel 2007 preferii soffermarmi su testimonianze “moderne” di inculturazione del cristianesimo in India, a cominciare da quella dei missionari gesuiti – in particolare, di personaggi intensamente ispirati, come Padre Roberto De Nobili (1577-1656)¹⁸, che vestì l’abito dei *sannyasin*, cioè degli asceti “rinunciati” hindu e fu un precursore degli studi sulle tradizioni religiose dell’India –, per giungere fino al secolo scorso e ricordare l’esper-

¹⁸ Si vedano, in proposito, *India and Italy. Exhibition organized in collaboration with the Archaeological Survey of India and the Indian Council for Cultural Relations*, Catalogue by R. M. Cimino and F. Scialpi, Rome 1974, pp. 83-85 (con bibliografia); *Roberto de Nobili on Indian customs*, Palayamkottai 1972; N. TORNESE, *Roberto De Nobili, 1577-1656: contributo al dialogo con i non cristiani*, Cagliari 1973; S. AROKIASAMY, *Dharma, Hindu and Christian, according to Roberto de Nobili: analysis of its meaning and its use in Hinduism and Christianity*, Roma 1986.

rienza vissuta da alcuni monaci benedettini, a cominciare da Dom Henri Le Saux, che assunse il nome indiano di Svamin Abhishiktananda (1910-1973)¹⁹ e fondò, insieme con il prete diocesano Jules Monchanin (1895-1957)²⁰, il Saccidananda Ashrama a Shantivanam, presso Kulitallai, il 21 marzo 1950, cercando di fare in modo che il monachesimo cristiano²¹ potesse far propria l'esperienza hindu della rinuncia (*sannyasa*).

Nell'introduzione della sua opera principale²², redatta a Gyansu (Himālaya) nel settembre 1971, Henri Le Saux scrisse alcune parole che, proprio perché egli fu un testimone del dialogo fra le culture e le religioni, volli rileggere in quell'occasione:

«Non soltanto si deve ammettere l'esistenza del pluralismo religioso qui e ora, ma è altresì impossibile prevedere un tempo nel futuro storico in cui il cristianesimo possa diventare per il genere umano la via predominante – e tanto meno l'unica – nella quale compiere la propria vocazione trascendente», aggiungendo che «il rifiuto del dialogo porta soltanto all'irrigidimento delle posizioni, spesso con detrimento della verità»²³.

Sulla stessa linea si può ancora citare Pierre François de B ethune, che, nella sua *Prefazione* a un'opera di Raimon Panikkar, un vero promotore contemporaneo del dialogo interreligioso, afferma: «Diviene in effetti evidente che tutte le culture e tutte le religioni hanno ormai bisogno le une delle altre per restare fedeli alla parte migliore di se stesse»²⁴.

Credo di poter pienamente condividere le parole di Le Saux e de B ethune e aggiungo che un medesimo spirito ha animato il confronto in entrambi i Convegni che sono stati finora promossi, augurandomi che questo spirito non venga meno negli ulteriori approfondimenti culturali che si vorranno affrontare in futuro.

Per fare, in prospettiva, un solo esempio, mi fa piacere qui ricordare uno dei temi emersi nel Convegno del 2007, e precisamente l'indiscutibile connessione che molti luoghi san-

¹⁹ Sulla figura di questo Monaco, che fu una vera icona del dialogo e dell'incontro interreligioso nel XX secolo, si possono consultare i seguenti lavori: *Henri Le Saux O.S.B.: una testimonianza ecumenica in terra indiana*, Milano 1980; M.-M. DAVY, *Henri Le Saux - Swami Abhishiktananda, le passeur entre deux rives*, Paris 1981; E.VATTAKIZHY, *Indian Christian sannyasa and Swami Abhishiktananda*, Bangalore 1981; *Swami Abhishiktananda: the man and his teaching*, Delhi 1986; A. GOZIER, *Le p ere Henri Le Saux   la rencontre de l'hindouisme*, Paris 1989; J. STUART, *Swami Abhishiktananda: his life told through his letters*, Delhi 1989; C. CONIO, *Abhishiktananda. Sulle frontiere dell'incontro cristiano-indu*, Assisi 1994; A. KALLIATH, *The word in the cave: the experiential journey of Swami Abhishiktananda to the point of Hindu-Christian meeting*, New Delhi 1996; S. CALZA, *La contemplazione: via privilegiata al dialogo cristiano-induista: sulle orme di J. Monchanin, H. Le Saux, R. Panikkar e B. Griffiths*, Milano 2001; *Christian Hackbarth-Johnson, Interreligi ose Existenz: Spirituelle Erfahrung und Identit t bei Henri Le Saux (O.S.B.) / Swami Abhishiktananda (1910-1973)*, Frankfurt am Main 2003; S. DE BOULAY, *The cave of the heart: the life of Swami Abhishiktananda*, Maryknoll (NY) 2005.

²⁰ Si veda, in proposito, l'esauriente saggio di M. GIANI, *Un ponte tra cultura europea e cultura indiana. L'itinerario di Jules Monchanin (1895-1957)*, Milano 2000.

²¹ L'ultimo dei grandi monaci benedettini di Shantivanam del secolo scorso fu Bede Griffiths (1906-1993), su cui si vedano *Bede Griffiths: essential writings, selected with an introduction by Thomas Matus*, Maryknoll (NY) 2004; *In cammino verso l'oltre: Bede Griffiths. Un ponte tra l'Occidente e l'Oriente*, a cura di Antonia Tronti, Camaldoli 2004 e, in lingua inglese, J. RAJAN, *Bede Griffiths and sannyasa*, Bangalore 1997; J. B. TRAPNELL, *Bede Griffiths: a life in dialogue*, Albany (NY) 2001; W.e TEASDALE, *Bede Griffiths: an introduction to his interspiritual thought*, Woodstock 2003; A. ALAPPADAN, *Bede Griffith's experience and understanding of mystical consciousness*, Bangalore 2006.

²² H. LE SAUX (SWAMI ABHISHIKTANANDA), *Tradizione indu e mistero trinitario*, Bologna 1989.

²³ H. LE SAUX, *Tradizione indu...* cit. pp. 15 e seg. e 17 e seg.

²⁴ P. F. DE BETHUNE, *Prefazione* a R. PANIKKAR, *L'incontro indispensabile: dialogo delle religioni*, Milano 2001, p. 12.

ti delle diverse culture, specialmente in ambiente montano, palesano nei confronti del paesaggio circostante; similmente i Sacri Monti, almeno in Piemonte – grazie anche alle decisioni dell'amministrazione regionale – sono inseriti in un ambiente naturale protetto e sono quindi in stretta relazione con il paesaggio circostante. Si pensi, in proposito, al motivo del "giardino", che si affianca a quello del monte eccelso gi  in epoca antica, come accade, per esempio, nella *Peregrinatio Egeriae* (fine del IV sec. d. C.), recentemente studiata dalla relatrice Clementina Mazzucco²⁵, o anche alle vigne ricche di vino della terra di Gessen, che non possono non evocare alla nostra mente lo splendido anfiteatro di vigneti in cui s'inserisce, per esempio, il Sacro Monte di Crea.

Questi temi sono stati finora appena accennati, ma sar  senz'altro opportuno creare nel prossimo futuro un'occasione adatta per un loro approfondimento, che mi auguro possa essere quella di un ulteriore incontro di carattere interculturale a livello internazionale. Un nuovo convegno?

Il contributo di un ente di gestione di un'area protetta all'economia locale: il Sacro Monte di Crea

*Carlo Torretta**

Dalla met  degli anni '70 una attenta politica regionale ha consentito la istituzione, con leggi regionali, di 63 aree protette a cui vanno aggiunti due Parchi Nazionali, quello del Gran Paradiso istituito nel 1922 e quello della Val Grande istituito nel 1992. Fanno parte del sistema regionale delle aree protette sette "Sacri Monti". L'area protetta del Sacro Monte di Crea   istituita nel 1980. Seguono, nello stesso anno, Varallo e Orta; nel 1987   la volta di Ghiffa, nel 1991 di Belmonte e Domodossola e nel 2005 chiude il ciclo il Sacro Monte di Oropa. Tutti questi Sacri Monti sono stati inseriti nel 2003 Lista del Patrimonio Mondiale dell'Umanit .

Anna Maria Ariotti, consigliere regionale dal 1975 al 1985, e presidente del Parco di Crea dal 1990 al 1995 nel suo intervento in questo stesso numero della rivista sottolinea la chiara intenzione di difesa dei valori culturali e ambientali che ha animato una stagione politica i cui risultati possono essere difficilmente messi in discussione.

In tutti i territori le presenze di beni culturali e ambientali creano nelle popolazioni locali aspettative e domande sul contributo in termini di attrazione turistica, di divulgazione culturale, di apporto all'economia locale, in sostanza del rapporto costi-benefici di tali presenze. Si   qui preso in esame, in questa chiave, l'operato dell'Ente di Gestione del parco naturale e area attrezzata del Sacro Monte di Crea per cogliere il contributo dato all'economia, riepilogando in sintesi finalit  e tutele oggi definite da leggi nazionali e regionali.

²⁵ C. MAZZUCCO, *Bibbia e simbolo nella Peregrinatio Egeriae*, in "Quaderni del Dipartimento di Filologia, linguistica e tradizione classica «Augusto Rostagni»", n. s. 5 (2006), pp. 211-234; cfr. anche C. MAZZUCCO, *Il pellegrinaggio cristiano alle origini*, in *La Bisaccia del pellegrino: tra evocazione e memoria. Il pellegrinaggio sostitutivo ai luoghi santi nel mondo antico e nelle grandi religioni viventi* (2-6 ottobre 2007), in corso di stampa.

* Amministratore, componente della Giunta Esecutiva del Parco Naturale e Area attrezzata del Sacro Monte di Crea.

Le tutele del Sacro Monte di Crea

Area protetta istituita dalla legge regionale n. 5 / 1980 - Estensione pari a 47 ettari

Scopi istitutivi e ruolo dell'Ente di Gestione:

- «1) tutelare le caratteristiche naturali, ambientali, paesaggistiche, culturali e architettoniche del parco naturale e dell'area attrezzata;
- 2) mantenere e valorizzare il patrimonio forestale;
- 3) mantenere e valorizzare gli aspetti culturali e architettonici presenti nel parco naturale, concorrendo alla manutenzione e alla riqualificazione di entità architettoniche rilevanti, quali le cappelle, che costituiscono una componente inscindibile con l'assetto dell'area forestale in cui sono inserite;
- 4) promuovere iniziative atte a consentire la fruizione del territorio a fini scientifici, didattici, culturali, ricreativi».

L'area del Sacro Monte essendo inserita nella lista UNESCO beneficia delle tutele derivanti dal Decreto Legislativo n° 42 del 2004 e s. m. e i. che definisce beni culturali:

«le cose immobili e mobili appartenenti allo Stato, alle regioni, agli altri enti pubblici territoriali, nonché ad ogni altro ente e istituto pubblico e a persone giuridiche private senza fine di lucro, che presentano interesse artistico, storico, archeologico o etnoantropologico». Sono altresì: «beni culturali, quando sia intervenuta la dichiarazione prevista dall'articolo 13, le cose immobili e mobili che presentano interesse artistico, storico, archeologico o etnoantropologico particolarmente importante, appartenenti a soggetti diversi» dai pubblici. Per i beni paesaggistici il D.lgs dispone: «Immobili e aree di notevole interesse pubblico: sono soggetti alle disposizioni per il loro notevole interesse pubblico: a) le cose immobili che hanno cospicui caratteri di bellezza naturale o di singolarità geologica».

In particolare, per i Sacri Monti, si individua la maggior tutela che il comma 1 dell'articolo 135 del D.Lgs 42/04, relativo alla pianificazione paesaggistica, chiaramente evidenzia:

«1. Lo Stato e le Regioni assicurano che il paesaggio sia adeguatamente conosciuto, tutelato e valorizzato. A tale fine le regioni, anche in collaborazione con lo Stato [...] sottopongono a specifica normativa d'uso il territorio, approvando piani paesaggistici». Alla particolare tutela del paesaggio nei Sacri Monti concorre il comma 4 lettera b) dello stesso articolo, che recita: «all'individuazione delle linee di sviluppo urbanistico ed edilizio compatibili con i diversi livelli di valore riconosciuti e con il principio del minor consumo del territorio, e comunque tali da non diminuire il pregio artistico di ciascun ambito; con particolare attenzione alla salvaguardia dei siti inseriti nella lista del patrimonio UNESCO».

A protezione di questi beni particolari è intervenuta la Legge 20 febbraio 2006, n. 77 – *Misure speciali di tutela e fruizione dei siti italiani di interesse culturale, paesaggistico e ambientale, inseriti nella lista del patrimonio mondiale, posti sotto la tutela dell' UNESCO* – che afferma:

«I siti italiani inseriti nella lista del patrimonio mondiale [...] sono, per la loro unicità, punte di eccellenza del patrimonio culturale, paesaggistico e naturale italiano e della sua rappresentazione a livello internazionale. I progetti di tutela e restauro dei beni culturali, paesaggistici e naturali [...] acquisiscono prioritari di intervento qualora siano oggetto di finanziamenti secondo le leggi vigenti. La conservazione e valorizzazione dei siti è assicurata da piani di gestione che definiscono la priorità e il reperimento di risorse». Per «assicurare una gestione compatibile e un corretto rapporto con turismo e servizi culturali devono essere previsti interventi volti allo studio, ai servizi di assistenza culturale, di ospitalità e di pulizia, aree di sosta e mobilità, diffusione e valorizzazione nelle istituzioni scolastiche, in relazione ai disposti del codice dei beni culturali e ambientali».

È indubbio che la tutela di questi beni, deve e dovrà articolarsi attraverso il contributo e la cooperazione di una pluralità di soggetti che sono prioritariamente individuabili: nelle Soprintendenze piemontesi quali organismi periferici del Ministero dei beni culturali, nella Regione Piemonte quale organismo di programmazione, ordinamento e finanziamento, nell'organismo di gestione in qualità di ente strumentale della Regione; nelle amministrazioni comunali per l'attività di programmazione urbanistica, delle infrastrutture e della partecipazione delle comunità locali; nelle autorità religiose per assicurare continuità e rispetto delle tradizioni religiose e degli aspetti di culto.

Attraverso il rapporto e la cooperazione con i soggetti sopra elencati si svolge l'azione dell'ente di gestione dell'area protetta, che è di proprietà della Amministrazione Diocesana di Casale Monferrato che si relaziona con l'Ente di gestione attraverso specifica convenzione per la definizione dei rapporti inerenti i rispettivi ambiti di intervento. La definizione del rapporto fra il contributo all'economia locale, relativo all'attività dell'Ente di gestione e i risultati attesi, costituisce un primo riscontro fra costi e benefici e consente alle comunità locali di individuare con maggiore precisione le ricadute, anche economiche, sui propri territori. Occorre sottolineare che negli ultimi anni i vincoli posti dalle finanziarie nazionali e regionali hanno fortemente limitato gli interventi conservativi necessari alla manutenzione e al restauro, all'impianistica, in sostanza alla fruibilità piena dell'area protetta oggi patrimonio dell'umanità.

L'Ente di gestione del Parco Naturale e Area Attrezzata del Sacro Monte di Crea

Come definito nella legge istitutiva del Parco di Crea i compiti affidati a questo ente sono riassunti in:

- 1 - regolamentazione della accessibilità e della fruizione pubblica del Parco;
- 2 - gestione del patrimonio forestale compreso nella perimetrazione indicata dalla L. R. n. 5 del 1980;
- 3 - opera di recupero e manutenzione delle cappelle;
- 4 - promozione di iniziative atte a utilizzare il parco per approfondimenti scientifici, didattici, culturali, ricreativi.

Dalla sua istituzione, l'ente ha perseguito le proprie finalità istituzionali, oltre che con gli interventi indicati nei punti 1, 2, 3, 4, anche attraverso l'attivazione e la promozione di strumenti quali:

Biomonf: banca dati naturalistica che attraverso l'atlante informatico della biodiversità delle colline del basso Monferrato studia e pubblica le notizie su ogni specie censita.

Camminare il Monferrato: promozione del trekking in 40 itinerari fra arte, paesaggio, natura in collaborazione con il CAI di Casale e i comuni del territorio.

Il paniere: mercatino mensile di prodotti biologici; il censimento dei prodotti è stato inserito nel progetto *Camminare il Monferrato*.

Il Parco e la scuola: progetto per diffondere fra le scuole l'integrazione fra arte, storia e natura. *L'Ecomuseo Pietra da Cantoni*: strumento diretto alla tutela e alla valorizzazione delle specificità del proprio territorio che intende documentare, conservare e valorizzare il paesaggio, le caratteristiche abitative e lavorative del territorio del basso Monferrato casalese.

La biblioteca: composta da oltre 4000 volumi costituenti una delle più importanti raccolte specializzate sugli aspetti relativi ai Sacri Monti, ai Calvari e ai complessi devozionali.

IL CENTRO DI DOCUMENTAZIONE DEI SACRI MONTI, CALVARI E COMPLESSI DEVOZIONALI EUROPEI istituito con Legge Regionale nel 2005, da anni già svolgeva studi e ricerche su aspetti storici, gestionali e documentali dei singoli complessi devozionali d'Europa e del mondo, promuovendo inoltre una intensa attività di ricerca, seminariale, convegnistica ed editoriale. Il lavoro e gli approfonditi studi sviluppati dal Centro di Documentazione, ancora prima della sua istituzione con legge regionale, hanno contribuito al riconoscimento UNESCO dei Sacri Monti Piemontesi e Lombardi. Attualmente tale centro utilizza, per la propria attività, il personale dell'Ente Parco.

I ruoli affidati all'Ente di Gestione per la tutela e valorizzazione dei beni culturali e paesaggistici dell'area protetta del Sacro Monte di Crea trovano riscontro nel contributo all'economia locale derivante dall'operatività dello stesso Ente di Gestione, operatività che si evidenzia nella localizzazione di valori economici di seguito riportati attribuiti al 2007 per quanto concerne le spese costanti e ripartite su un media quinquennale per quelle di investimento.

1. LOCALIZZAZIONE TERRITORIALE DEL PERSONALE DELL'ENTE DI GESTIONE

Casale Monferrato	1 Direttore - 1 Vicedirettore - 1 Impiegato amministr.
San Giorgio Monf.	1 Guardia parco - 1 Impiegato amministr.
Ozzano Monf.	1 Impiegato tecnico
Gabiano	1 Operaio forestale
Serralunga di Crea	1 Guardia parco
Ponzano Monf.	1 Impiegato amministr.
Moncalvo (AT)	1 Guardia parco - 1 Operaio forestale
<hr/>	
11 addetti - totale compensi lordi annui € 528.418,93	

LOCALIZZAZIONE TERRITORIALE DEI COMPONENTI IL CONSIGLIO DIRETTIVO

Casale Monf.	il Presidente - 1 Consigliere
Moncestino	il vicepresidente
Cerrina Monf.	1 Consigliere
Ponzano Monf.	3 Consiglieri
<hr/>	
7 amm. totali	

Gettoni di presenza ai consiglieri € 0,00* - Indennità annua al Presidente € 13.067,76

*(tutti i consiglieri hanno rinunciato al gettone di presenza)

Totale compensi lordi e indennità lorde annue € 541.486,69 (costanti)

localizzazione delle risorse per personale e amministratori

Piemonte	100,00 %
Comuni del Casalese	88,88 %

2. LOCALIZZAZIONE DELLE RISORSE PER I SERVIZI REALIZZATI DA PROFESSIONISTI, ENTI, IMPRESE, LAVORATORI AUTONOMI, RELATIVI A: UFFICI, MAGAZZINI E PARCO

Moncalvo (AT)	€ 2.000,00	carburanti auto di servizio
Alessandria	€ 1.104,00	manutenzione imp. termici
	€ 9.680,00	vigilanza notturna
	€ 4.578,00	apertura uff. turistico

	€ 3.500,00	contabilità compensi
	€ 18.862,80	
Odalengo piccolo	€ 11.520,00	pulizia uffici
	€ 850,00	manutenzione mezzi d'opera
	€ 12.370,00	
Terruggia	€ 1.236,00	manutenzione imp. elettrici
Murisengo	€ 2.600,00	manutenzione auto di servizio
Pontestura	€ 958,00	manutenzione PC
Cerrina	€ 3.172,00	affitto magazzini e prev. incendi
Serralunga di Crea	€ 12.647,00	affitto uffici
	€ 800,00	carburanti mezzi d'opera
	€ 590,00	spese postali
	€ 14.037,00	
Tot. Serralunga di Crea	€ 4.211,33	pulizia scarpe
Ponzano monf.	€ 1.200,00	pese postali
	€ 5.411,33	
Tot. Ponzano Monf.	€ 112.441,64	
Totale servizi annui		

Localizzazione territoriale delle risorse

Area Italia	100,00 %
Area Piemonte	91,73 %
Provincia di Alessandria	85,54 %
Comuni del Casalese	68,76 %

3 - LOCALIZZAZIONE DEI SERVIZI DI REALIZZAZIONE DI LIBRI E RIVISTE

Milano	€ 1.250,00	rivista <i>Plein air</i>
Vercelli	€ 13.613,60	tipografia
Savigliano	€ 4.680,63	tipografia
Torino	€ 10.029,73	tipografia, traduzioni, testo
Casale Monf.	€ 104.547,26	tipografia, traduzioni, testi, coord. editoriale, giornali locali
	€ 134.120,22	
Totale realizzazione libri e riviste	€ 134.120,22	
media annua	€ 26.824,04	

Localizzazione territoriale delle risorse

Area Italia	100,00%
Area Piemonte	75,29%
Provincia di Alessandria	75,12%
Comuni del casalese	75,12%

4 - ATTIVAZIONE SITO INTERNET

Torino	€ 15.000,00
media annua	€ 3.750,00
Localizzazione territoriale delle risorse	
Area Piemonte	100,00%

5 - LOCALIZZAZIONE DELLE ACQUISIZIONI DI LIBRI E RIVISTE

Casale Monf.	€	27.401,00
Serralunga di Crea	€	345,00
Luoghi vari	€	250,00

Totale	€	27.996,00
--------	---	-----------

Totale acquisti libri e riviste	€	27.996,00
media annua	€	5.599,00

Localizzazione territoriale delle risorse

Area Italia	100,00%
Comuni Casalese	99,44%

6 - LOCALIZZAZIONE DEI SERVIZI FINALIZZATI ALLA REALIZZAZIONE E PARTECIPAZIONE A CONVEGNI

Le spese in elenco riguardano prioritariamente l'organizzazione dei convegni internazionali:

Paesi vari	€	18.000,00	relatori
Parigi	€	1.470,00	
Milano	€	1.540,00	
Rozzano	€	1.000,00	
Torino	€	10.276,94	
Cambiano	€	270,00	
Gaglianico	€	2352,00	
Cuneo	€	3.000,00	
Alba	€	1.149,00	
Moncalvo	€	9.649,60	
Alessandria	€	1.780,00	
Casale monf.	€	44.604,34	
Rosignano	€	3.960,00	
Serralunga di Crea	€	9.150,00	

	€	108.201,88
--	---	------------

Totale servizi convegni	€	108.201,88
media annua convegni	€	21.640,00

Localizzazione territoriale delle risorse

Internazionale	100,00%
Italia	82,08%
Piemonte	79,60%
Provincia Alessandria	50,36%
Comuni Casalese	48,72%

7 - LOCALIZZAZIONE DEI DESTINATARI AFFIDATARI DELLA OPERE DI COSTRUZIONE E MANUTENZIONE STRAORDINARIA SUI FABBRICATI DESTINATI A UFFICI E MAGAZZINI

Novara	€	372.535,57	esecuzione lavori
Alessandria	€	56.462,08	progettazione / DL / coord. sicurezza

Alessandria	€	9.600,00	progettazione / DL / coord. sicurezza
Alessandria	€	69.840,00	progettazione / DL / coord. sicurezza
Alessandria	€	7.935,75	esecuzione lavori

Tot. Alessandria	€	143.840,03	
Casale Monf. (AL)	€	241.901,23	esecuzione lavori
Casale Monf. (AL)	€	1.957,40	accatastamento
Casale Monf. (AL)	€	980,00	collaudo c.a.
Casale Monf. (AL)	€	34.128,80	esecuzione lavori
Casale Monf. (AL)	€	624,00	accatastamento
Casale Monf. (AL)	€	499,20	accatastamento
Casale Monf. (AL)	€	2.914,45	collaudo c.a.
Casale Monf. (AL)	€	7.264,20	esecuzione lavori

Tot. Casale Monf.	€	290.268,28	
Pontestura (AL)	€	40.466,59	esecuzione lavori
S. Giorgio Monf (AL)	€	5.376,00	fornitura arredi
Serralunga Crea (AL)	€	4.746,07	oneri urbanizzazione
Ponzano Monf. (AL)	€	10.915,88	oneri urbanizzazione
Incarichi interni	€	184,72	progettazione

Totale	€	870.312,56
--------	---	------------

Totale investimenti	€	870.312,56
media annua investimenti	€	174.062,51

Localizzazione territoriale delle risorse

Piemonte	100,0 %
Provincia Alessandria	57,0 %
Comuni del Casalese	39,5 %

8. LOCALIZZAZIONE DEI DESTINATARI DEGLI INTERVENTI SUL PATRIMONIO BOSCHIVO (2003-2007)

Robassomero (TO)	€	37.578,38	esecuzione lavori
Torino	€	887,06	progettazione
Torino	€	1.800,00	D.L.
Tot. Torino	€	2.687,06	
Interna	€	566,82	progettazione, D.L.

Totale	€	40.938,71
Totale investimenti	€	40.938,71
media annua investimenti	€	8.187,74

Localizzazione territoriale delle risorse

Piemonte	100,0 %
----------	---------

9. LOCALIZZAZIONE DEI DESTINATARI DELLA REALIZZAZIONE E MANUTENZIONE VIABILITÀ E FOGNATURE

Masone (GE)	€	25.206,95	esecuzione lavori
Jesi (AN)	€	39.905,66	fornitura arredi stradali
Arezzo	€	3.452,40	fornitura cestoni

Trivero (BI)	€ 118.440,99	esecuzione lavori
Asti	€ 189.926,03	esecuzione lavori
Alessandria	€ 48.732,00	progettaz.; D.L.; coord. sicurezza
Valenza (AL)	€ 3.060,00	indagini geognostiche
Casale Monf. (AL)	€ 20.406,90	progettaz.; D.L.; coord. sicurezza
Casale Monf. (AL)	€ 3.744,00	rilievi topografici
Casale Monf. (AL)	€ 3.024,50	collaudo opera in c.a.
Cerrina (AL)	€ 32.302,47	
Interne	€ 5.295,78	progettaz.; D.L.; coord. sicurezza
Totale	€ 625.013,38	
Totale investimenti	€ 625.013,38	
media annua investimenti	€ 125.022,68	

Localizzazione territoriale delle risorse

Italia	100,00 %
Piemonte	89,03 %
Provincia Alessandria	58,64 %
Comuni del Casalese	50,84 %

10. LOCALIZZAZIONE DEI DESTINATARI DELLE RISORSE PER LA REALIZZAZIONE DI SEGNALETICA DEI PERCORSI DI CAMMINARE IL MONFERRATO

Vercelli	€ 5.854,61	redazione testi
	€ 28.292,40	redazione testi
	€ 34.147,01	
Alessandria	€ 28.072,09	fornitura segnaletica
Casale Monf. (AL)	€ 10.098,00	progettazione grafica
Totale	€ 72.317,10	
Totale investimenti	€ 72.317,10	
media annua investimenti	€ 14.463,42	

Localizzazione territoriale delle risorse

Piemonte	100,00 %
Provincia Alessandria	52,64 %
Comuni del Casalese	13,96 %

11. LOCALIZZAZIONE DEI DESTINATARI DELLE RISORSE PER IL RESTAURO E IL RISANAMENTO CONSERVATIVO DEL PATRIMONIO STORICO-ARTISTICO

Verona	€ 1.533,05	acquisizione materiali da costruzione
Bergamo	€ 1.425,60	esecuzione lavori
Novara	€ 18.277,54	esecuzione lavori
Torino	€ 39.600,00	esecuzione lavori
Torino	€ 8.084,47	restauro
	€ 47.684,47	
Moncalvo (AT)	€ 16.101,36	esecuzione lavori

Moncalvo (AT)	€ 1.800,00	pronto intervento
Moncalvo (AT)	€ 1.932,41	tinteggiatura
	€ 19.743,77	
Alessandria	€ 7.200,00	progett.; D.L.; coord. sicurezza
Alessandria	€ 12.720,00	progett.; D.L.; coord. sicurezza
Alessandria	€ 6.924,00	progett.; D.L.; coord. sicurezza
	€ 26.844,00	
Acqui Terme (AL)	€ 9.745,76	indagini geologiche
Quargnento (AL)	€ 32.069,50	esecuzione lavori
Borgo San Martino (AL)	€ 6.357,00	esecuzione lavori
Casale Monf. (AL)	€ 23.922,23	esecuzione lavori
Casale Monf. (AL)	€ 28.382,94	esecuzione lavori
	€ 52.315,17	
Cerrina (AL)	€ 16.434,03	esecuzione lavori
	€ 1.784,47	progett.; D.L.; coord. sicurezza;
Totale	€ 247.200,05	
Totale investimenti	€ 247.200,05	
media annua investimenti	€ 49.440,01	
Italia	100,00 %	
Piemonte	98,80 %	
Provincia Alessandria	64,37%	
Comuni del Casalese	36,60%	

RIEPILOGO MEDIE ANNUALI DISTRIBUZIONE TERRITORIALE DELLE RISORSE

1) Personale e amministratori	€ 541.486,69
Piemonte	100,00 %
Casalese	88,88 %
2) Servizi per uffici, magazzini e parco	€ 112.441,64
Italia	100,00 %
Piemonte	91,73 %
Prov. AL	85,52 %
Casalese	68,76 %
3) Servizi per realizzazione libri e riviste	€ 26.824,04
Italia	100,00 %
Piemonte	75,29 %
Prov. AL	75,12 %
Casalese	75,12 %
4) Sito internet	€ 3.750,00
Piemonte	100,00 %
5) Acquisto libri e riviste	€ 5.599,00
Italia	100,00 %
Casalese	99,44 %



Cappella della *Incoronazione di Maria* o *Il Paradiso* (c. 23), Sacro Monte di Crea, restauro finanziato dalla Fondazione della Cassa di Risparmio di Torino, realizzato dalla ditta Nicola di Aramengo (AL)

6) Realizzazione e partecipazione a convegni	€	21.640,37
Internazionali	100,00 %	
Italia	82,08 %	
Piemonte	79,60 %	
Prov. AL	50,36 %	
Casalese	48,72 %	
7) Costruzione e manut. fabbricati uffici e magazzini	€	174.062,51
Piemonte	100,00 %	
Prov. AL	57,00 %	
Casalese	39,50 %	
8) Interventi su patrimonio boschivo	€	8.187,74
Piemonte	100,00 %	
9) Costruzione e manutenz. viabilità e fognature	€	125.022,68
Italia	100,00 %	
Piemonte	89,03 %	
Prov. AL	58,64 %	
Casalese	50,84 %	
10) Realizzazione Segnaletica	€	14.463,42
Piemonte	100,00 %	
Prov. AL	52,64 %	
Casalese	13,96 %	
11) Restauro e risanamento conservativo	€	49.440,01
Italia	100,00 %	
Piemonte	98,00 %	
Prov. AL	64,37 %	
Casalese	36,60 %	
TOTALE MEDIA ANNUALE	€	1.082.918,10

NOTA

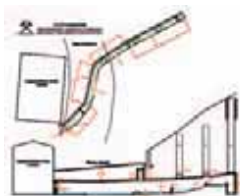
Il bilancio consolidato del 2007 ha registrato la possibilità di un maggior impegno di spesa pari a € 1.421.847,78 (+ 24 %). Le spese del personale e degli amministratori, che nel consolidato 2006 rappresentavano il 50 % delle spese generali, nel consolidato 2007 hanno registrato, in funzione dell'aumento della possibilità di spesa, comprensiva degli investimenti, una percentuale significativamente minore (38,9 %).

GLI INTERVENTI AL SACRO MONTE

I lavori alla frana sul versante soprastante la cappella I svelano i segreti della fonte di Sant'Eusebio

Geol. Paolo Sassone

Studio di geingegneria ambientale mineraria, Casalborgone (TO)



Le eccezionali precipitazioni verificatesi il 13, 14, 15 e 16 dicembre 2008 hanno causato all'interno del Parco naturale del Sacro Monte di Crea dissesti vari di grave entità. Tra questi, la Strada Provinciale n. 19, accesso principale al Sacro Monte, è stata improvvisamente interrotta da una preoccupante frana avvenuta sul versante soprastante la cappella I (*Il martirio di S. Eusebio*), tanto da minacciare la sicurezza della cappella stessa. La stima complessiva dei costi è stata valutata in € 2.102.605,65 di cui € 725.000 circa per il solo dissesto alla cappella. L'Ente Parco è intervenuto urgentemente, posizionando una rete paramassi sul versante soprastante l'edificio. I lavori di messa in sicurezza sono poi proseguiti con la posa di cinque corsi di palificata doppia per permettere il consolidamento del versante. A queste opere strutturali si è aggiunto un duplice sistema di drenaggio delle acque superficiali e sotterranee. Proprio nel corso di questi scavi è stato rinvenuto un condotto verticale, sconosciuto sino ad ora, realizzato in pietre a secco e costituente uno dei dreni colonnari facenti capo al pregevole sistema di captazione della fonte di S. Eusebio. In tutto sono stati rinvenuti quattro dreni colonnari a suo tempo realizzati per favorire la raccolta di acque per alimentare la fonte, di cui quello intercettato è il principale.

Ad un attento rilievo si è scoperto che in realtà il pozzo presente al termine della galleria risulta collegato al condotto drenante verticale, e questo funge da prima camera di sedimentazione e chiarificazione, poi l'acqua raccolta tracima e passa anteriormente nel pozzo visivamente osservabile. Da qui l'acqua, tramite un articolato sistema di vasche di sedimentazione, viene a giorno chiarificata e limpida sino alla fontanella posizionata all'esterno della cappella.

Tale manufatto, la cui esistenza era sinora ignota, denota una raffinata tecnica esecutiva e presenta una profondità di circa 15 metri, con una lunghezza della galleria drenante di circa 25,7 metri.

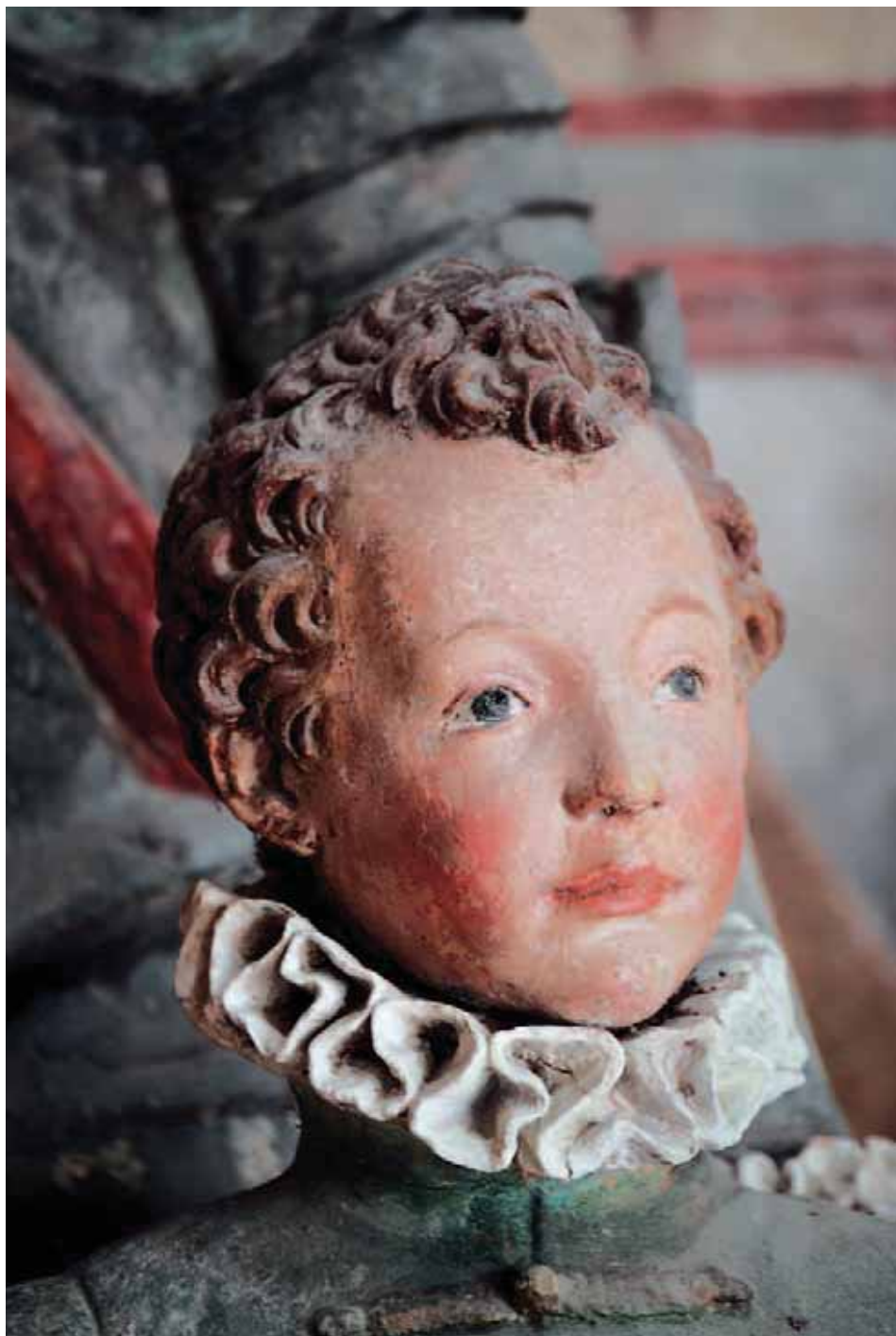
In base alla tipologia di manufatti dei dreni colonnari si ipotizza un'epoca molto antica del sistema di drenaggio, che potrebbe essere addirittura seicentesco, verosimilmente poi consolidato e sistemato con uso di muratura in epoche più recenti. In base ai rilievi effettuati e alle caratteristiche della captazione, i "geingegneri" dell'epoca dimostravano già ampie competenze e capacità tecniche di elevato livello, se si pensa che tutta l'opera è stata realizzata senza alcun ausilio meccanico, salvo un robusto verricello, tuttavia... rigorosamente manuale.

Testi forniti dell'Ente di gestione del Parco Naturale e Area attrezzata del Sacro Monte di Crea.









Domodossola



Cappella della *Spogliazione di Cristo* (X stazione)

Nell'insero fotografico alle pp. 259-265: cappella della *Spogliazione di Cristo* (X stazione), statue in terracotta di Giuseppe Rusnati (1702-1703), dipinti murali di Lorenzo Peracino di Cellio (1763-1765)

GLI INTERVENTI AL SACRO MONTE (2004/2009)*

Simonetta Minissale

Il parcheggio

È una struttura interrata per 50 posti auto, ben inserita nel contesto ambientale dell'area sommitale del Sacro Monte, dotata di moderni impianti di automazione, video sorvegliata e con servizi igienici auto-pulenti, realizzata grazie ad un finanziamento della Regione Piemonte (€ 443.000) e del Comune di Domodossola (€ 100.000) che ha curato anche la progettazione e l'appalto dell'opera.

La sua realizzazione risolve l'annoso problema della viabilità, spesso difficoltosa per la presenza di auto parcheggiate lungo i bordi strada.

Il consolidamento strutturale del muro di sostegno del sagrato

L'intervento si è reso necessario e urgente per un grave dissesto della struttura muraria portante, con conseguente chiusura della strada di accesso al convento. L'opera, considerata l'entità del paramento murario in pietra posata a secco che si sviluppa per circa 30 metri di altezza, ha richiesto raffinate tecnologie ingegneristiche, con la realizzazione di una berlinese in pali, ancorati con dei tiranti a una trave in cemento armato posata sotto la pavimentazione del sagrato del Santuario. Si è così sgravato il muro dalla spinta del terrapieno sottostante risolvendo quindi i problemi della stabilità. Si è poi risistemato il paramento murario esterno nelle parti più ammalorate riutilizzando il pietrame originario. L'intervento è stato finanziato dal Settore Regionale Parchi (€ 235.000). A seguito dei ribassi d'asta ottenuti verranno realizzate altre opere complementari quali la sistemazione dell'area d'ingresso al convento, della gradinata del Santuario e alcuni consolidamenti sulle volte del percorso che conduce alla cappella del *Sepolcro*.

INIZIATIVE CULTURALI

Pubblicazioni

M. DELL'OMO, T. CARBONATI, *La cappella XI. Gesù inchiodato alla croce*, Domodossola 2008.

È il secondo libro di lavoro pubblicato dall'Ente di gestione del Sacro Monte Calvario di Domodossola dopo quello sulla cappella del

* dal finanziamento al collaudo



Sepolcro, dedicato alle fasi di restauro della cappella XI del Sacro Monte: *Gesù inchiodato alla Croce*.

Il funzionario di zona della Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico e Etnoantropologico, Marina Dell'Omo e la restauratrice che materialmente si è trovata ad operare nella cappella, Tiziana Carbonati, spiegano nel volume i problemi che hanno affrontato nelle varie fasi di restauro e le soluzioni adottate per restituire al pubblico una delle cappelle più suggestive del Sacro Monte. Il restauro è durato due anni (2005-2007) ed è stato finanziato da Regione Piemonte, Compagnia di San Paolo e Provincia del Verbano Cusio Ossola.



La gestione del sito Unesco. Paesaggio culturale dei Sacri Monti del Piemonte e della Lombardia, seminario tecnico (Domodossola 14 novembre 2008), atti a cura di Simonetta Minissale, Domodossola 2009

L'agile pubblicazione riporta gli interventi tenuti al seminario di Domodossola, il primo che ha visto riuniti i referenti dei nove Sacri Monti del sito Unesco nato nel 2003. Dai rappresentanti regionali alle Soprintendenze, agli amministratori e direttori dei Sacri Monti, ai rappresentanti delle proprietà e ai religiosi, ognuno ha contribuito a delineare il quadro della situazione attuale. È stata ricordata la vicenda evolutiva dei Sacri Monti piemontesi, dall'istituzione delle aree protette regionali al riconoscimento del sito Unesco, si sono ricostruiti gli aspetti normativi, i ruoli e le responsabilità delle parti in causa. Il discorso si è poi focalizzato sul Piano Unitario di Gestione del sito, la sua importanza e le specificità che dovrà assumere per guidare la vita comune delle nove realtà.



Calvario. Monte Sacro di Domodossola, a cura di Simonetta Minissale e Alessandro Feltre, Torino 2009

Il volume, pubblicato da Allemandi di Torino, ha una veste sontuosa e un superbo apparato fotografico e ripercorre a trecentosessanta gradi la storia del santuario, dalle vicende dell'antico castello e del colle di Mattarella alla nascita del *Calvario*, all'andamento del cantiere di allestimento interno delle cappelle, che vede all'opera maestranze di artisti qualificati che in parte si ritrovano attivi sul territorio o impegnati anche in altri Sacri Monti (ne tratta Marina Dell'Omo) agli aspetti di storia della devozione argomentati con la consueta competenza da Pier Giorgio Longo. Non manca la rilettura della presenza rosminiana al Calvario e una prima storia della tutela e valorizzazione ad opera dell'ente di gestione del Calvario. Un album di fotografie con lunghe didascalie esplicative guida nell'itinerario fra le cappelle (in italiano e in inglese) mentre un ulteriore inserto fotografico spettacolare gioca sulle suggestioni del forte ingrandimento di dettagli narrativi con tagli inconsueti.

Testi redatti a cura dell'Ente di gestione del Sacro Monte di Domodossola.









Ghiffa

GLI INTERVENTI AL SACRO MONTE

Pavimentazione area di raccolta differenziata dei rifiuti

A completamento della sistemazione del parcheggio nei pressi del ristorante della SS. Trinità, si è utilizzato nel 2007 un risparmio di spesa per la realizzazione di una superficie apposita prevedendo l'ubicazione dei cassonetti della raccolta differenziata dei rifiuti, in precedenza mal distribuiti nelle vicinanze del ristorante. Su progetto dell'ufficio tecnico dell'Ente i lavori sono stati svolti dal personale "esecutore tecnico" attraverso un progetto obiettivo concordato. È stato effettuato uno scavo di sbancamento di circa 20 mq per la realizzazione del sottofondo con ghiaione, di massetto in cls e di rete elettrosaldata al fine di creare un piano stabile ai carichi. La finitura superficiale è stata realizzata in lastre di serizzo simili a quelle già posate nel limitrofo "percorso per disabili", con utilizzo del medesimo materiale per i cordoli di delimitazione dell'area. Al termine delle opere edili è stata messa a dimora una siepe di ligustro a perimetro, che consentirà una volta sviluppata, di mitigare l'impatto dei cassonetti nel contesto ambientale.

Ripristino della scalinata di collegamento alla cappella di *Abramo* - antico sentiero devozionale

Nel 2005 si sono conclusi i lavori di ripristino di un tratto dell'antico sentiero devozionale che dall'abitato di Ronco ancora oggi accompagna il visitatore fino al Sacro Monte. L'intervento era finalizzato principalmente al ripristino della scalinata in pietra e ciottoli in più punti divelta e sconnessa, mediante un attento smantellamento e successiva ricostruzione, mantenendo ove possibile l'originaria dislocazione dei manufatti lapidei precedentemente rimossi con integrazione di nuovi appositamente selezionati per qualità e dimensioni in analogia con il preesistente, nel tratto di collegamento dalla cappella di *Abramo* all'area monumentale.

Il progetto prevedeva anche la pavimentazione di un restante tratto di percorso sino a ricongiungersi con la vecchia mulattiera che sale da Ronco, e un nuovo breve tratto di percorso sempre a gradoni per consentire l'accessibilità pedonale anche al visitatore proveniente dalla strada principale carrabile di accesso all'area monumentale.

Le caratteristiche tipologiche della scalinata consistono nelle alzate in pietra tagliate grossolanamente a spacco, infisse nel suolo e orientate verso il percorso, senza uno schema geometrico, ma accompagnando la pendenza e la direzione naturale del sentiero.

Le poche pedate originali sono rivestite a "rizzata" con conci in pietra irregolari, sbizzati grossolanamente con faccia a vista piana. Le nuove opere hanno riprodotto fedelmente tale tipologia di posa sostituendo le parti esistenti non congruenti.

Il tratto del percorso che congiunge la scalinata alla cappella di *Abramo* presenta alcuni tratti con tracce di pavimentazione, ma la maggior parte risultava sterrata, con fondo irregolare di non facile percorribilità; l'intervento ha così previsto il ripristino della pavimentazione anche di questa porzione del sentiero, in coerenza con il percorso che parte dall'abitato di Ghiffa e giunge alla cappella di *Abramo*.



Cappella dell'Incoronata

Nell'insero fotografico alle pp. 274-281: cappella dell'Incoronata, statue in terracotta di ignoto plastificatore (sec. XVII secolo)

INIZIATIVE CULTURALI

Convegno internazionale *L'iconografia della SS. Trinità nel Sacro Monte di Ghiffa. Contesto e confronti*

L'Ente Riserva del Sacro Monte di Ghiffa ha organizzato a Villa Giulia di Verbania in data 23 e 24 marzo 2007, un convegno dal titolo *L'iconografia della SS. Trinità nel Sacro Monte di Ghiffa. Contesto e confronti*.

La presenza dell'affresco cinquecentesco della SS. Trinità presso il Santuario omonimo al Sacro Monte di Ghiffa, che raffigura l'immagine delle tre persone Divine del Cristo Uno e Trino, rappresenta il motivo ispiratore che ha stimolato l'intenzione di affrontare questa particolare tematica con il contributo di valenti studiosi.

Ad arricchire poi l'ipotesi di uno studio approfondito, è stata la scoperta presso il Santuario, nell'ottobre 2005, a seguito del restauro del paliotto settecentesco dell'altare della SS. Trinità, sotto l'affresco in cui le divine persone sono rappresentate come tre figure tra loro identiche, di un quarto volto di Cristo, con corona di spine, posto all'altezza del tabernacolo e raffigurato sul fazzoletto della Veronica.

La Riserva del Sacro Monte di Ghiffa accoglie all'interno dell'area monumentale anche altre rappresentazioni della Trinità, che rispecchiano l'evoluzione di questo tema iconografico nel tempo.

Il desiderio dunque di comprendere meglio queste testimonianze e cogliere la genesi e lo sviluppo del culto trinitario a Ghiffa, ha offerto lo spunto per l'organizzazione di un convegno di vasto respiro che ponesse a confronto la realtà locale con la rappresentazione ed il culto della SS. Trinità in Italia ed in Europa.

Fra i temi dell'arte sacra quello della SS. Trinità è infatti forse il più complesso e ricco di problematiche che coinvolgono la sfera teologica.

Sin dai primi secoli del Cristianesimo, accanto al dibattito tra i teologi per stabilire le relazioni tra le tre persone uguali e distinte in Dio, anche gli artisti si sono cimentati nella questione, ricercando il modo di rappresentare l'idea di Dio Uno e Trino. Il "Mistero" dell'unità e trinità divina è stato così raffigurato in vari modi, alcuni dei quali presenti anche al Sacro Monte di Ghiffa: la Trinità rappresentata tramite tre persone uguali e distinte, la soluzione più antica e che si rifà all'episodio biblico in cui ad Abramo appaiono tre angeli e che viene considerato un'anticipazione del mistero trinitario; la Trinità rappresentata tramite una figura a tre teste o una testa a tre volti (*trifrons*): il primo tipo molto raro, comunque entrambi presto rifiutati dalla chiesa per la loro "mostruosità" e per il richiamo a figure mitologiche pagane; la Trinità rappresentata tramite tre figure distinte e differenti, il Padre eterno come uomo anziano, il Figlio nella forma umana del Cristo, lo Spirito Santo come colomba. Questo tipo di raffigurazione, molto comune in tutte le epoche, è stato definito dalla chiesa come l'unico corretto e ammissibile con la Bolla "Sollicitudini nostrae" di Benedetto XIV nel 1745.

Malgrado le disposizioni della bolla papale, alcune rappresentazioni nei modi più antichi sopra descritti vennero mantenute anche dopo il 1745, come emblematicamente si osserva a Ghiffa, dove l'immagine più antica presente nel Santuario convive con l'iconografia canonica utilizzata, oltre che nel Santuario, nelle cappelle.

La predisposizione del programma del convegno è stata preceduta dalla costituzione di un comitato scientifico, che ha raccolto accanto ai responsabili dell'Ente Riserva coordinati dal direttore, studiosi ed esperti di prestigiose istituzioni.

Il comitato scientifico ha composto un programma che ha radunato 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).

Sono stati previsti per l'occasione eventi collaterali come una mostra fotografica dal titolo *Tres vidit, unum adoravit*, un percorso di immagini alla scoperta della Trinità a tre figure nel territorio della diocesi di Novara a confronto con altri esempi significativi. Un *bookshop* a tema con pubblicazioni nazionali e internazionali sull'iconografia della SS. Trinità e sui Sacri Monti, è stato aperto nella sede del convegno da una nota libreria di Verbania. I lavori si sono conclusi con una visita guidata al Sacro Monte di Ghiffa per conoscere le raffigurazioni della SS. Trinità oggetto delle giornate di approfondimento.

Mostra itinerante sull'iconografia della SS. Trinità

La mostra *L'iconografia della SS. Trinità nel Sacro Monte di Ghiffa. Contesto e confronti* è il risultato di un lavoro di ricerca sulla raffigurazione trinitaria in tutto il territorio del Verbano Cusio Ossola, nel Novarese e nella Confederazione Elvetica.

La mostra è stata offerta gratuitamente ai comuni, ai luoghi di interesse (musei, ecomusei, etc.) ove è presente una rappresentazione trinitaria, per creare un'occasione di legame simbolico tra l'immagine presente in una determinata località e le innumerevoli altre sparse su tutto il territorio provinciale e non solo, per valorizzarla e richiamare l'attenzione su un tema di arte sacra di grande interesse. La mostra è stata ospitata in varie località, fra cui il Centro Culturale "Il Cerro" di Casale Corte Cerro a cura dell'Ecomuseo Cusius del Lago d'Orta e Mottarone, la sala "P. Carmine" del comune di Cannero Riviera, la Torre Medievale - Sala Esposizioni del comune di Varzo, la "Casa Archi Martino Poletti" nel comune di Vignone.

L'iconografia della SS. Trinità nel Sacro Monte di Ghiffa. Contesto e confronti, Atti del Convegno Internazionale a cura di Claudio Silvestri (Verbania, Villa Giulia venerdì 23 - sabato 24 marzo 2007), Gravellona Toce 2008

Il convegno ha trattato dell'iconografia della Trinità, tema raffigurato nell'affresco cinquecentesco della cappella della SS. Trinità del santuario di Ghiffa, per ricercarne le origini storiche e le caratterizzazioni; la riflessione si è poi focalizzata sull'immagine presente a Ghiffa letta all'interno del suo contesto religioso e artistico e si è estesa al confronto con altre aree del territorio piemontese.

MONS. IACOBONE, docente alla Pontificia Università Gregoriana di Roma, nello studio intitolato *La Trinità eucaristica di Ghiffa: spunti per una lettura teologico-iconografica* ha esaminato le fonti teologiche dell'iconografia della Trinità individuando nel *Quicumque* o *Simbolo Atanasiano*, scritto sul finire del V secolo o all'inizio del VI, il testo più popolare e diffuso sulla Trinità nel Medioevo; inserito nell'Ufficio Divino nel X secolo, è divenuto centrale nella devozione trinitaria medioevale con riflessi diretti sull'iconografia che è imperniata, dall'origine, sulla figura di Cristo, manifestazione visibile di Dio e archetipo di ogni sua raffigurazione, anche di quelle in cui si voglia dare visibilità al Padre e allo Spirito Santo (Cristomorfismo). Fra le raffigurazioni cristomorfe della Trinità si ritrovano due gruppi di figure: a schema verticale (la più famosa è il Trono di Grazia) e a schema orizzon-

tale, come l'affresco di Ghiffa *tres vidit et unum adoravit*. Quest'ultimo tipo ha origine nella raffigurazione della *Filoxenia* di Abramo, quell'episodio della Genesi in cui il Patriarca accoglie tre misteriosi ospiti e li nutre e che la tradizione patristica e sant'Agostino interpretano in chiave trinitaria. L'episodio, con i tre personaggi davanti alla mensa, ben si presta ad una interpretazione eucaristica. Tra il XIII e il XV secolo, dopo i Concili di Costanza e di Trento, che avevano sancito il legame tra fede trinitaria ed eucarestia, ha una buona diffusione l'iconografia della Trinità eucaristica, ampiamente documentata tra Piemonte e Lombardia tra il XIV e il XVI secolo come risposta a tendenze eterodosse ed eretiche. In questo filone si inserisce anche l'affresco della Trinità di Ghiffa, rappresentazione fra le più tarde, che si completa con il riferimento immediato alla crocefissione, che è rivelazione della Trinità.

FRA AGOSTINO COLLI, docente all'Istituto Teologico di Addis Abeba, ha fornito nuove indicazioni di ricerca sul tema: *Dall'Occidente all'Etiopia: spunti per una lettura teologico-iconografica* delineando l'evoluzione dell'iconografia della Trinità in Etiopia, paese convertito precocemente al cristianesimo, e ricostruendo le influenze dell'iconografia europea sulla tradizione locale, evidenti, dalla fine del XV secolo, nella rappresentazione della Trinità con tre persone uguali, e le commistioni e i passaggi da una cultura all'altra.

GIANCARLO ANDENNA, docente del Dipartimento di Studi Medievali, Umanistici e Rinascimentali, all'Università Cattolica di Milano, nel trattare di: *San Maurizio della Costa nel contesto della religiosità basso medioevale delle decanie della pieve di Intra* ha illustrato l'organizzazione delle decanie della pieve di Intra nel basso Medioevo evidenziando il ruolo del clero e l'offerta di servizi religiosi e spirituali. Ha rilevato quindi come le manifestazioni spontanee dei fedeli, espressione della devozione sviluppatasi prima del Concilio di Trento, siano state ordinate e controllate dai vescovi della controriforma, che ne favorirono uno sviluppo regolato. Ad entrambi questi aspetti della spiritualità locale, la forza laicale dei fedeli della pieve che si manifestava nel Medioevo nelle forme di religiosità spontanea e organizzata, e la potenza delle istituzioni ecclesiastiche post tridentine, si riallacciano le lontane origini del Sacro Monte di Ghiffa.

JESSICA GRITTI, dell'Università Cattolica di Milano, studiando: *L'antico oratorio della SS. Trinità di Ghiffa, le successive modifiche: analisi dal punto di vista architettonico*, ha ricostruito, sulla base delle relazioni degli scavi archeologici del 1993 e delle visite pastorali, la storia e l'evoluzione dell'antico luogo di culto a partire dal primitivo edificio basso medioevale, costituito da una piccola aula con un arco aperto corrispondente alla facciata, delimitato da una cancellata a cui un intervento successivo, ancora medioevale, aggiunse tre pareti per prolungarlo o per anteporvi un piccolo atrio.

Il vescovo Speciano nella visita pastorale (nono decennio del '500), aveva definito l'edificio *ecclesia incomposita*, apparendogli disordinato e complesso dopo gli interventi cinquecenteschi, e aveva citato due altari, senza indicarne la collocazione. La studiosa si chiede se l'altare della Trinità, descritto nella visita come ubicato sotto un arco, chiuso da un cancello serrato a chiave, con l'affresco protetto da un vetro inserito in un piccolo rincasso della parete con profilo superiore arcuato, non fosse inglobato completamente all'interno della chiesa, ma potesse invece avere le caratteristiche di una piccola edicola votiva.

La prima visita pastorale di Carlo Bascapè, nel 1599, descriveva una chiesa a navata unica absidata con l'altar maggiore nell'abside medioevale affrescata e, a sinistra dell'ingresso, una cappella protetta da una cancellata, con l'altare della Trinità. La descrizione lascia

il dubbio che la cappella fosse posta a ridosso della chiesa, ma esterna ad essa. Forse l'affresco, già esistente, e solo rinnovato nel XVI secolo, decorava una piccola edicola votiva posta sul lato di una struttura limitrofa alla chiesa, che, a seguito dell'incremento del culto trinitario, fu inglobata nell'edificio.

Molto più semplici, documentate e verificabili sull'edificio, sono le vicende della fabbrica dal XVII secolo in poi. Tra la fine del Cinquecento e il 1617, quando la descrive il cardinal Taverna, la chiesa viene globalmente ricostruita sostanzialmente nelle forme attuali.

MASSIMILIANO CALDERA, funzionario di zona per la provincia di Vercelli della Soprintendenza per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico del Piemonte, nella relazione intitolata: *L'affresco della SS. Trinità e della Crocefissione al Sacro Monte di Ghiffa* analizza l'affresco sotto il profilo storico artistico contestualizzandolo all'interno di un'unica fase decorativa che ha interessato l'intera parete, con le cornici in stucco bianco che la delimitano e le due scene, su registri sovrapposti, del *Calvario* e della *Trinità*. Riconosce, nella *Crocefissione*, la mano di un artista di tradizione laniniana che riprende modelli come l'analogo soggetto affrescato a sant'Antonio abate a Vercelli. Il pittore della *Trinità* pare ricollegarsi, invece, ad altre opere presenti tra il Cusio e il Verbanico nel terzo quarto del Cinquecento, attribuite sino a pochi anni fa a pittori di tradizione gaudenziana ed ora ricondotti ad artisti dalla cultura più complessa, espressione della seconda generazione del Manierismo.

MARINA DELL'OMO, funzionario di zona per il novarese della Soprintendenza per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico del Piemonte, con lo studio intitolato: *Camillo Procaccini a Ghiffa* ha illustrato sotto il profilo storico-artistico la tela di Camillo Procaccini che correda l'altare maggiore del Santuario di Ghiffa.

La pala, che raffigura *l'Incoronazione della Vergine con i santi Maurizio, Bernardino, Gaudenzio e Carlo Borromeo*, è citata nei documenti per la prima volta nel 1618, in occasione della visita pastorale del vescovo Ferdinando Taverna, ma non può essere stata dipinta – secondo la studiosa – prima del 1610, anno di canonizzazione di san Carlo, che vi è raffigurato con l'aureola. Conferma quest'ipotesi il confronto con altre opere dell'artista. La parte superiore con *l'Incoronazione* replica infatti l'affresco del presbiterio del duomo di Piacenza (1605-1609) e *l'Incoronazione* già nella parrocchiale di Cantù (1610). Riscontri puntuali si leggono in altre opere di questo periodo. Il dipinto è ascrivibile, quindi, alla fase matura di Procaccini, la meno indagata dalla critica.

Tramite della presenza del Procaccini a Ghiffa potrebbe essere stato il vescovo di Novara Carlo Bascapè che ne aveva apprezzato l'opera per S. Maria di Campagna a Pallanza e ne auspicava il coinvolgimento al Sacro Monte di Varallo. La ricerca si conclude con un confronto fra la cultura figurativa del Lago Maggiore, della Riviera d'Orta e della città di Novara tra lo scorcio del Cinquecento e i primi decenni del Seicento, di cui si colgono analogie e differenze.

FEDERICA BIANCHI, ha studiato: *La decorazione plastica nel Santuario di Ghiffa: la cappella della SS. Trinità e la macchina dell'altare maggiore. Plasticatori a confronto sulla sponda del Verbanico nel primo Seicento. Tracce per una ricerca* datando, su basi stilistiche e documentarie, la decorazione in stucco della cappella della Trinità al IV decennio del XVII secolo e accostandola alla produzione dei maestri caronesi e campionesi di primo Seicento, Alessandro Casella e Isidoro Bianchi, ampiamente documentati in Valtellina.

ANGELO TORRE dell'Università del Piemonte Orientale, Dipartimento POLIS, di Alessandria, ha studiato il legame fra l'iconografia triandrica della Trinità e un'associazione di laici nota come *Confraria dello Spirito Santo* che ospitava pratiche sociali e politiche che possono essere chiamate "produzione di località".

Lo studio capillare delle visite pastorali di circa 250 comunità del basso Piemonte per un arco di tempo di due secoli, a partire dall'età della Controriforma, ha fatto emergere la forte presenza delle confrarie dello Spirito Santo, associazioni di laici con forte enfasi rituale, che distribuivano cibo (soprattutto una minestra di ceci), il giorno della Pentecoste. Il rituale della distribuzione di cibo serve a fondare un territorio, a creare alleanze. La confraria non è però espressione del Comune, è espressione più ridotta coincidente con i termini di contrade, cantoni, ville, vicini (agglomerati minimi, più piccoli delle frazioni).

Fra Cinque e Seicento la dinastia sabauda ha cercato di riformare la carità affidandola all'ordine di San Maurizio e Lazzaro, confiscandone le terre. I funzionari sabaudi girarono sistematicamente a caccia dei "segni" delle confrarie riconoscendo particolare importanza all'iconografia che la rendeva immediatamente riconoscibile agli occhi della popolazione locale dalla fine del medioevo alla prima età moderna: la trinità triandrica. La chiesa, invece, ha cercato di trasformare le confrarie in associazioni assistenziali.

Un documento straordinario proveniente dalla Valsesia è la memoria difensiva, prodotta dall'avvocato Apostoli (1651), della confraria dello Spirito Santo di Borgosesia, scomunicata perché si rifiutava di rendere annualmente i conti dell'amministrazione dei beni al Prevosto. La difesa chiarisce il carattere di associazione laica della confraria e ne descrive le caratteristiche: la confraria non ha un oratorio, non ha un vescovo che la autorizzi, non ha un rituale eucaristico, non recita preghiere, e così via; è un corpo laico alimentato dalle relazioni personali che intercorrono fra i suoi membri, è la creazione di una comunanza di pane e di elemosina da distribuire (società della pratica, della distribuzione). È il radunarsi al fine di esercitare la carità che fonda un ambito sociale e territoriale: è la comunanza che la confraria intende istituire. In questo quadro la rappresentazione triandrica della Trinità legittima in un certo senso la sua istituzione e la sua azione di produzione di un luogo.

GELSOMINA SPIONE, dell'Università degli Studi di Torino, studiosa di cultura figurativa del Piemonte meridionale, ha trattato di: *Esempi di iconografia trinitaria nel Piemonte meridionale* analizzando i casi, finora noti, di Trinità triandrica e di Trono di grazia fra alessandrino e cuneese, dal XV al XVIII secolo. L'episodio più tardo, la Trinità triandrica di Bellino (1758) nel saluzzese, potrebbe leggersi, per la studiosa, come il riflesso delle implicazioni politiche e del tentativo della dinastia sabauda di riformare le confrarie dello Spirito Santo, nel quadro delineato da Angelo Torre.

FRANÇOIS BÉSPFLUG, teologo, docente dell'Università di Strasburgo, ha trattato il tema: *La Trinità all'altare. Genesi, designazione e significato di una famiglia di immagini* individuando innanzitutto l'origine teologica della tradizione iconografica della Trinità all'altare, che prende spunto dall'episodio dell'Ospitalità di Abramo. Ha delineato il definirsi di questo modello figurativo in cui ha contestualizzato la Trinità di Ghiffa, nei suoi elementi essenziali, fornendo un'articolata rassegna della sua diffusione, a partire dal XIII secolo, in Italia, sia in affresco che in miniatura e su tavola. Ha poi rilevato come la fortuna di questo motivo iconografico dopo il XVI si sia rarefatta, ad eccezione delle regioni del Piemonte, del Ticino e dei Grigioni.

MARIA LUISA GATTI PERER, compianto Direttore dell'Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda e professore di Storia dell'Arte Moderna all'Università Cattolica di Milano, ha tratto le conclusioni del convegno, vista la sua consolidata esperienza di studi su temi di arte sacra e iconografia religiosa, incluso l'argomento trinitario. Oltre a rilevare l'accurata e corretta preparazione dei lavori per il convegno, ha sottolineato gli apporti forniti agli studi e le nuove piste di ricerca aperte dalle relazioni presentate. Sul fronte teologico a suo parere si rende opportuna ora una rivisitazione dei testi di sant'Agostino sulla Trinità e un'estensione delle indagini iconografiche al mondo orientale e alla devozione popolare. Ha rilevato come il convegno abbia confermato la stretta relazione tra Trinità, Passione, Eucarestia, Compianto di Cristo e Incoronazione della Vergine, comprovata anche a Ghiffa dal legame tra la Incoronazione e le festività della Trinità, temi da approfondire. Sottolinea come il significato della SS. Trinità, divenuta nel XV secolo componente fondamentale nelle Storie della Vergine, ma anche l'importanza della Passione e del Compianto nelle chiese dedicate all'Assunzione, abbiano ricevuto stimoli importanti da questo convegno.

Esplorando l'autunno

Domenica 28 ottobre 2007 si è svolta sui sentieri della Riserva Naturale la prima escursione d'autunno, con il patrocinio delle sezioni CAI di Intra e Pallanza, un itinerario ad anello che ha permesso ai partecipanti di osservare i luoghi più caratteristici del territorio.

Dopo una breve visita guidata al Sacro Monte, il personale dell'Ente ha accompagnato il gruppo (una trentina di persone) lungo il sentiero 1 per raggiungere Caronio e da qui, utilizzando il percorso archeologico, la cappella di Monte. Alcune soste lungo il percorso hanno permesso alle guide di spiegare le caratteristiche, flora, fauna, storia ed evoluzione del bosco della Riserva.

Dopo il pranzo, allietato dai racconti di un profondo conoscitore della Riserva, il ritorno al Sacro Monte è avvenuto percorrendo il crinale del Monte Cargiagio, utilizzando i sentieri meno scoscesi del versante a lago e giungendo sul percorso vita, appena sopra l'area monumentale.

In concomitanza con l'escursione si è svolta anche la prima Festa del Miele organizzata dall'Associazione Apicoltori dell'Alto Verbano e della Valgrande. Presso il locale smielatura erano presenti *stand* con degustazione e vendita di vino e formaggi, esposizione, degustazione e vendita di miele da parte dei produttori locali e visite guidate al locale smielatura. Nel pomeriggio sono state distribuite castagne in abbondanza, che hanno allietato il rientro degli escursionisti.









Oropa

INIZIATIVE CULTURALI

Borsa dei Percorsi Devozionali e Culturali - giugno 2009 - III edizione

Citata nei documenti del XIII secolo come *domus et ecclesia*, Oropa ha da sempre rappresentato un importante punto di riferimento per i *viatores* (viaggiatori) che transitavano dalla Valle d'Aosta e per i numerosi pellegrini che nei secoli si sono rivolti in preghiera alla Madonna Nera qui custodita. Ancora oggi, dopo sette secoli di storia, Oropa varca la dimensione del tempo per accogliere i *viatores* contemporanei, che salgono qui per ritemperare lo spirito. Con circa 600 posti letto, più di 20 mila presenze l'anno e circa 350 gruppi che annualmente si muovono in pellegrinaggio verso Oropa, il Santuario e il Sacro Monte di Oropa si sono qualificati come un punto di riferimento importante per gli operatori nazionali e internazionali del turismo di settore.

L'importante riconoscimento del sito "Sacri Monti del Piemonte e della Lombardia" nella Lista del Patrimonio Mondiale dell'UNESCO, avvenuto nel 2003, ha sottolineato il valore universale eccezionale dal punto di vista storico, artistico e scientifico dei nove Sacri Monti piemontesi e lombardi. In questo ambito il Sacro Monte di Oropa, impegnato, come gli altri ad una gestione consapevole dei valori che ne garantiscono l'integrità e l'autenticità, ha avviato una riflessione su come rendere queste realtà devozionali luoghi di riferimento e di visita non solo per i fedeli, ma anche per tutti coloro che desiderano scoprire i luoghi della fede e della spiritualità.

Con queste premesse, la *Borsa dei Percorsi Devozionali e Culturali*, finanziata e organizzata dalla Regione Piemonte (Settore Pianificazione e Gestione delle Aree Naturali Protette e Settore Promozione turistica – Analisi della Domanda e del Mercato turistico) in collaborazione con l'ATL di Biella e il Santuario e Sacro Monte di Oropa, è nata nel 2005 proprio per favorire l'incontro tra l'offerta turistica-culturale riguardante i luoghi di devozione piemontesi e i *Tour Operator* provenienti da tutto il mondo che intendono inserire il nostro territorio all'interno dei loro "pacchetti".

Il Santuario e il Sacro Monte di Oropa si sono qualificati come un punto di riferimento biennale (con una prossima edizione 2011) per gli operatori del Turismo Religioso nazionali e internazionali, mettendo a disposizione un servizio di informazioni e approfondimenti sui percorsi devozionali e culturali i cui "pacchetti" – ovvero gli elementi per costruirli in una forma "personalizzata" da ciascun operatore – sono stati presentati e commercializzati "dal vivo" in occasione della manifestazione.

Giunta alla terza edizione, la manifestazione è cresciuta e si è consolidata nel panorama internazionale degli eventi di settore.

Nell'ultima edizione (18-21 giugno 2009) hanno partecipato al *Workshop 42 Buyers-Tour Operator* provenienti da 23 Paesi del mondo, che hanno incontrato circa 150 Enti e operatori dell'offerta provenienti da tutte le province del Piemonte e da numerose regioni e province italiane: nell'ultimo anno è spiccata la presenza di *buyers* giunti dalla Turchia, dalla Russia, dall'Australia, dalla Cina e da Taiwan.

La Fiera degli Espositori Istituzionali ha avuto luogo per tutta la durata della manifesta-



Cappella della *Dimora di Maria al tempio* (c. VII)

Nell'insero fotografico alle pp. 288-295: cappella della *Dimora di Maria al tempio* (c. VII), statue in terracotta di Pietro Giuseppe Auregio (inizio XVIII secolo), dipinti murali di Giovanni Galliani (1718)

zione, con 27 stand, 48 Enti espositori in rappresentanza di tutta la Regione Piemonte e di molte regioni, province e reti territoriali italiane.

Le suggestive atmosfere create dagli antichi chioschi del santuario e la straordinaria bellezza del Sacro Monte e della cornice paesaggistica montana in cui si trova incastonato l'intero complesso hanno contribuito a confermare il Piemonte quale proposta di eccellenza in un settore di ormai indubbia rilevanza quale è quello del turismo devozionale-culturale. Nei quattro giorni di intensa attività si sono efficacemente intrecciate presentazioni di progetti di valorizzazione territoriale e di iniziative editoriali, incontri di formazione per gli operatori dell'offerta, degustazioni tipiche, proiezioni di film e documentari, allestimenti espositivi e visite guidate, spettacoli in costume ed esibizioni concertistiche e corali.

Come per le precedenti edizioni, i *tour operator* internazionali hanno inoltre preso parte ad un *educational* che ha consentito di abbinare le visite al museo della Sindone di Torino, alla reggia e i giardini della Venaria Reale, al ricetta di Candelo con un sintetico *excursus* nell'enogastronomia piemontese.

«Il successo della terza edizione – ha commentato l'assessore regionale al Turismo, Giuliana Manica – conferma come quella intrapresa ormai cinque anni fa fosse davvero la strada giusta. L'intreccio di spiritualità, natura, cultura, paesaggio ed arte che connota il sistema Piemonte, adeguatamente valorizzato grazie a questa manifestazione, ha saputo conquistare e sedurre un numero crescente di turisti stranieri. Un risultato estremamente significativo raggiunto, per di più, in un momento di crisi internazionale. Un bel viatico, insomma, – conclude l'assessore – in vista dell'Ostensione della sacra Sindone prevista nel 2010».

Nell'ambito delle attività estive, la borsa ha inaugurato un programma ricco di iniziative che hanno animato i mesi di giugno, luglio, agosto e settembre.

Partecipazione dei Sacri Monti al JOSP FEST, Journeys of the Spirit Festival Fiera di Roma 15-18 gennaio 2009

Josp Fest (Journeys of the Spirit Festival) è stato il primo *festival* internazionale dedicato ai "viaggi" dello spirito. Ideato e organizzato dall'Opera Romana Pellegrinaggi, attività del vicariato di Roma, organo della Santa Sede, *Josp Fest* è un evento innovativo che mira a "celebrare" i pellegrini e a coinvolgere tutti coloro che desiderano "mettersi in cammino" con lo scopo di stimolarli e contribuire alla loro crescita spirituale.

I Sacri Monti piemontesi di Belmonte, Crea, Domodossola, Ghiffa, Oropa, Orta e Varallo unitamente a quelli lombardi di Ossuccio e Varese, hanno partecipato all'evento con un apposito spazio espositivo allestito con parte della mostra *Luoghi e vie di pellegrinaggio: I Sacri Monti del Piemonte e della Lombardia* e con i manifesti/poster tratti dalla mostra *Natività nei Sacri Monti del Piemonte e della Lombardia*; entrambe le composizioni sono state messe a disposizione dal Centro di Documentazione e Coordinamento di Crea che ha anche finanziato l'intera operazione.

Al *Josp Fest* hanno preso parte i principali luoghi di pellegrinaggio, agenzie di viaggio, enti di promozione turistica, strutture ricettive, complessi devozionali, associazioni di cammini religiosi e culturali (per esempio il *Camino di Santiago di Compostela* e la *Via Francigena*) italiani, europei e di molte parti del mondo, che oltre a proporre al pubblico le bellezze delle proprie strutture, hanno avuto occasione anche di scambiare tra

di loro idee, informazioni, strategie e di partecipare ad incontri e seminari. Per l'allestimento dello stand e per gestire lo spazio espositivo, i Sacri Monti del Piemonte e della Lombardia hanno messo a disposizione il personale di Belmonte, Oropa e Orta. La partecipazione al *Josp Fest* dei Sacri Monti piemontesi e lombardi, riconosciuti nella lista del Patrimonio Mondiale dell'UNESCO nel 2003, si colloca in un percorso di valorizzazione che, grazie al supporto del Centro di Documentazione e di Coordinamento di Crea, propone i Sacri Monti come luoghi di riferimento per i fedeli e per coloro che sono desiderosi di intraprendere un viaggio affascinante attraverso la spiritualità, l'arte, la cultura e il paesaggio.

Mostra itinerante della Sindone

In concomitanza con la Borsa dei Percorsi Devozionali e Culturali è stata allestita la *Mostra Itinerante della Sindone*, costituita da 22 pannelli che hanno consentito ai visitatori di compiere un percorso che affronta la storia della Sindone, la lettura delle impronte sul telo, le ricerche scientifiche principali, gli aspetti spirituali e pastorali. Parallelamente è stata esposta presso il Santuario di Oropa una copia della Sindone conforme all'originale, realizzata su tela a grandezza naturale a cura del Centro Internazionale di Sindonologia di Torino.

Nella Basilica Antica si è svolto lo spettacolo teatrale e musicale *Maria Gaetana Agnesi, scienziate di Dio*, che ha raccontato la vicenda di una grande donna vissuta a Milano nel Settecento. Il testo ha ottenuto il primo premio al concorso nazionale Città di Trieste nel 2008. Domenica 21 giugno, in occasione della Festa della Musica, uno degli appuntamenti annuali più importanti di cultura e spettacolo in Europa, patrocinato dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali, è stato presentato un appuntamento musicale itinerante per la valorizzazione degli strumenti musicali del Sacro Monte.

Il programma estivo è proseguito con un fitto calendario, arricchito ogni sabato da visite guidate gratuite che hanno portato i visitatori alla scoperta del complesso del Santuario, del Museo dei Tesori, del Cimitero Monumentale, della Cupola della Basilica Superiore e del Sacro Monte.

Nel mese di luglio è stata ospitata la Mostra *L'iconografia della SS. Trinità nel Sacro Monte di Ghiffa. Contesto e confronti*, nata con l'intenzione di porre a confronto la realtà di Ghiffa con la rappresentazione e il culto della SS. Trinità in altre località della diocesi di Novara e della vicina Svizzera. Il 18 luglio si è svolta la commemorazione del 20° anniversario della visita di papa Giovanni Paolo II a Oropa, con la partecipazione di mons. Caffarra, cardinale di Bologna, e di mons. Giustetti, vescovo emerito di Biella.

Grazie alla fondazione *Le vie della Parola. Incontri ad Oropa* sorta per «percorrere insieme alcune delle molteplici vie della Parola. Per cercare domande. Per celebrare la Parola, segno distintivo dell'umanità» sono stati inoltre organizzati all'interno della Basilica numerosi altri eventi: i primi tre appuntamenti hanno visto protagonisti nel 2008 *Fratel Enzo Bianchi* e mons. *Gianfranco Ravasi*, e nel maggio del 2009 Etsuro Sotoo, lo scultore giapponese impegnato nella continuazione della *Sagrada Familia* di Antoni Gaudí a Barcellona, quindi nel settembre 2009 Oropa ha ospitato il musicologo Paolo Terni che, introdotto da un breve concerto all'organo, ha tenuto una *Lectio Magistralis* su "La parola ineffabile della musica".



Mostra: Memorie della Madonna Pellegrina: immagini e ricordi a settanta anni dalla "Peregrinatio Mariae" del 1949

L'evento più significativo dell'estate oropense è stata la celebrazione del 60° anniversario della *Peregrinatio Mariae* del 1949 con la mostra commemorativa *Memorie della Madonna Pellegrina: immagini e ricordi a 60 anni dalla "Peregrinatio Mariae" del 1949* che ha utilizzato materiale documentario e iconografico d'epoca al fine di tramandare il ricordo di uno dei più importanti avvenimenti religiosi e sociali per il biellese del XX secolo. Il catalogo e la mostra, inaugurata il 25 luglio con il concerto d'organo eseguito da Erwin Messmer nell'ambito del 12° Festival Internazionale Storici Organi del Biellese e conclusasi a fine settembre con i *Giorni di Oropa*, hanno riscosso un grande successo tra il pubblico.

Il 6 marzo del 1949 la Madonna Nera lasciò per la prima volta nella sua storia il Santuario di Oropa per farsi pellegrina tra la gente biellese. La *Peregrinatio Mariae* fu un evento religioso e sociale di grande portata: prima di ritornare ad Oropa, il 24 luglio, la Vergine Bruna era stata ospite di tutte le comunità della diocesi, aveva visitato fabbriche e cortili, aveva sostato nelle cascine della Bassa e in ogni angolo della Città di Biella. A sessant'anni di distanza, il santuario di Oropa ha allestito nel mese di luglio una mostra con cui è stato ripercorso idealmente quel viaggio compiuto in un Biellese che ormai si allontana nel tempo. L'evento del 1949 fu eccezionale. Le tracce documentarie, le immagini, i filmati e le notizie tratte dai giornali dell'epoca costituiscono un importante strumento per conoscere il Biellese e i biellesi di allora: con l'appuntamento di sabato 26 settembre si sono chiuse idealmente le iniziative legate al 60° anniversario con la riproposizione degli scorci della visita della Madonna di Oropa paese per paese, attraverso i documenti conservati in archivio. Quanto è stato visto dagli occhi della Madonna Pellegrina è stato rivisto dagli occhi dei pellegrini di oggi: l'attesa, la speranza, la fiducia e la curiosità di giovani e anziani, la quotidianità, la povertà e le tribolazioni di un popolo appena uscito dalla guerra.

Le celebrazioni si sono concluse sabato 26 settembre con lo spettacolo *Con i Suoi occhi... Memorie della Madonna Pellegrina a 60 anni dalla "Peregrinatio Mariae" 1949-2009*, con il coro diretto dal maestro Giulio Monaco, le letture dei giornali d'epoca interpretate dagli attori Giorgio Bonino, Lorenzo Guglielmo, Eleni Molos, la ricerca storica di Danilo Craveia e la direzione artistica dell'Associazione culturale "Storie di Piazza".



Natale 2009. Oropa: Natività tra devozione ed arte, 5 dicembre-10 gennaio

Nel Biellese la più antica raffigurazione della Natività è rappresentata da quanto resta in un affresco eseguito su una parete interna del sacello della Madonna di Oropa, opera di un pittore, forse lombardo, detto il "Maestro di Oropa", attivo localmente nei primi decenni del sec. XIV. Il frammento di affresco, raffigurante la nascita di Gesù, con l'immagine di Maria ancora provata dal parto e distesa accanto al Bambino in fasce, desta

particolare attenzione per la dolcezza del soggetto inserito nell'affascinante sacralità del sacello. Altri artisti hanno lasciato ad Oropa, nei secoli passati e sino ai giorni nostri, raffigurazioni della Natività che meritano di essere apprezzate. La mostra compie un breve viaggio all'interno del Santuario, sulla natività tra devozione e arte, esponendo dipinti antichi e opere moderne, fra cui una collezione di presepi provenienti da tutto il mondo, per favorire la meditazione spirituale e creare una "composizione di luogo" in cui immaginare, anche nei minimi dettagli, la scena che viene rappresentata. Il percorso si sviluppa attraverso la Basilica Antica, con la natività del sacello, attraverso circa cinquanta presepi e il Sacro Monte, dove si trova la cappella della Natività di Gesù.

Fiera di San Bartolomeo, raduno zootecnico

Di carattere agreste è stata invece la manifestazione tenutasi il 12 e il 13 di settembre: la Fiera di san Bartolomeo, trentunesima edizione del raduno zootecnico di bovini della razza pezzata d'Oropa e di bestiame ovi-caprino accompagnata dalla fiera degli espositori. La pezzata Rossa di Oropa, biellese fin dal V secolo, quando scese le Alpi a seguito dei Burgundi che vennero dal Nord Europa, si è adattata perfettamente al territorio e da allora contribuisce a sostenere l'economia delle nostre valli. La fiera, unendo aspetti zootecnici, artigianali e naturalistici, si propone di valorizzare gli elementi tradizionali e culturali del nostro comprensorio alpino, riportando alla luce la memoria di antichi mestieri nel contesto della Valle di Oropa che per secoli ha mantenuto intatto un patrimonio culturale e naturale fatto non solo di arte e devozione, ma di alpeggi e di natura incontaminata.

Convegno di studi: "Nigra sum". Culti, santuari e immagini delle Madonne Nere d'Europa

Il 2010 si svolgerà all'insegna del convegno dedicato alle Madonne Nere, che ha avuto luogo il 20, 21 e 22 maggio in concomitanza con l'Ostensione della Sindone. Intitolato "Nigra sum". *Culti, santuari e immagini delle Madonne Nere d'Europa*, è volto ad approfondire un terreno di ricerca, di discussione e di confronto che vede talvolta schierati su opposti fronti studiosi, devoti, e autorità religiose. Le Madonne Nere di Oropa e Loreto in Italia, Montserrat in Spagna, Czestochowa in Polonia, Einsiedeln in Svizzera, Rocamadur in Francia non sono che i vertici di un diffuso e poco noto fenomeno di immagini mariane, copie od originali, caratterizzate dal colore decisamente bruno della Vergine. Nella devozione popolare delle Madonne Nere si celano questioni non solo di ordine religioso o artistico, ma di valore antropologico, sociale, storico, e anche politico. Non a caso molti dei santuari citati sono santuari nazionali, ma anche transnazionali, meta e oggetto di culto di pellegrini e devoti che "vengono da lontano".

Testi redatti a cura dell'Ente di gestione della Riserva Naturale Speciale del Sacro Monte di Oropa che ha fornito anche le foto che accompagnano i testi.











Orta

INIZIATIVE CULTURALI

Padre Angelo Manzini

Altri Sacri Monti. Atti del Convegno Sacro Monte di san Francesco d'Orta (30 novembre-1 dicembre 2001), Gravellona Toce 2008

Il convegno, finanziato dalla Regione, in linea con altre iniziative, precedenti e successive, ha avuto come scopo l'approfondimento del fenomeno generale dei Sacri Monti, l'analisi e lo studio dei meno conosciuti Sacri Monti "minori", nonché la conoscenza di santuari ed itinerari sacri. *Altri Sacri Monti* ha significato anche l'avvio e la pubblicazione di studi più ampi e articolati su molti dei luoghi sacri oggetto del dibattito. È il caso, ad esempio, del santuario dei Piloni di Montà d'Alba, del Sacro Monte della Beata Vergine del Soccorso di Ossuccio, del Santuario delle Sette Chiese di Monselice. Sono stati colti, nel corso dei lavori, gli elementi comuni che legano i percorsi devozionali europei ai "monti" della devozione cristiana in Terra Santa con riferimenti precisi al valore simbolico della montagna delle Sacre Scritture.



Scenografie del Monte. Un pittore e un fotografo al Sacro Monte di Orta

Raul Capra

Il soffice segno del pastello di Mauro Maulini e la forza espressiva della fotografia di Camilla Pasini hanno ritratto le statue del Sacro Monte d'Orta nei due estremi modi artistici, quello pittorico e quello tecnologico. La mostra, dopo essere stata inaugurata nel maggio 2009 nello spazio espositivo di San Gaudenzio a Novara, è stata ospitata nell'autunno presso la cappella *Nuova* del Sacro Monte d'Orta.



«Quell'arte novarese tra manierismo e barocco, oggetto, nel 1962, dell'*Elogio* di Giovanni Testori, ci ha tramandato nei Sacri Monti di Varallo e di Orta la sua espressione più spettacolare. In essa maggiormente si esplicita, e viene resa programmatica, quella valenza 'teatrale' individuata come suo carattere specifico.

Un 'gran teatro', secondo la definizione di Filippo Bagliotti, nell'introdurre, a quel tempo, le sue delizie serafiche, è appunto l'apparato devozionale del Sacro Monte di Orta: un 'gran teatro' borromeo-valsesiano in venti realistiche e coloratissime scene, racchiuse nelle cappelle disseminate nel parco.



Cappella del Crocifisso che parla a san Francesco nella chiesa di San Damiano (c. II)
Nell'insero fotografico alle pp. 300-309: cappella del Crocifisso che parla a san Francesco nella chiesa di San Damiano (c. II),
statue in terracotta di Cristoforo Prestinari (1607),
affreschi di Giovanni Mauro e Giovanni Battista della Rovere (1608)

Delle statue che in esse si affollano, le fotografie di Camilla Pasini ci offrono, per frammenti scenici o per dettagli figurati, una lettura che ne accentua, col netto contrasto di luce del bianco e nero, il realismo espressivo, dando alle raffigurazioni, private della suggestione del colore, un senso di più concentrata e drammatica umanità.

Per contro i pastelli e le tecniche miste di Mauro Maulini affidano al cromatismo, alle sue valenze primarie, la funzione di denotare la schematica trama grafica con cui sono riprese, in un accendersi di verde, giallo e rosso, le statue di Dionigi Bussola o di Carlo Beretta.

In modi che si pongono tra l'estremo di un'adesione quasi filologica al contesto, come per lo smorto Innocenzo III e l'altero cardinale, nella cappella della *Regola*, e quello di un'estraniamento astratteggiante, come per gli angeli dipinti dai Fiammenghini e dal Morazzone, la realtà delle immagini figurate viene qui costantemente trascesa, riportandole a una essenziale mimesi della loro dimensione scenica. È un ritrovare, al di là del dramma, la commedia dell'arte; al di là degli strazi della Controriforma, quella grazia francescana che è l'anima stessa del sito.

A far tritico coi disegni già un tempo da Maulini dedicati all'architettura delle cappelle e all'illustrazione dei Fioretti.

Le opposte visioni del "gran teatro" del Sacro Monte d'Orta che ci presentano le fotografie di Camilla Pasini e i pastelli di Mauro Maulini rispecchiano dunque la sua duplice verità. Che è poi quanto dire i caratteri fervidamente antinomici della nostra storia devozionale».

Antiche guide del Sacro Monte di Orta

Ritrovate nell'Archivio dei frati minori del convento di San Nicolao al Sacro Monte d'Orta, queste due antiche guide hanno rivisto la luce grazie allo studio di Pier Giorgio Longo che le ha analizzate e contestualizzate storicamente e all'opera paziente di trascrizione e trasferimento nel linguaggio dei nostri giorni, affinché divenissero fruibili ai "non addetti ai lavori", di Alberto Sempio.

Questo studio propone all'attenzione dei fruitori nuovi dettagli artistici e particolarità devozionali sino ad oggi rimasti in ombra e porta nuova luce su come venivano "vissuti" i Sacri Monti in passato.

Le due antiche guide, edite nel XVII e XVIII secolo ci svelano il progetto architettonico che ha portato alla realizzazione del Sacro Monte di Orta e divengono per noi importante spia della mentalità che ha voluto edificare, in questo luogo di meditazione, un percorso di scavo interiore, alla luce del quale il pellegrino, anche il più umile, possa ritrovare in se stesso l'immagine di Gesù nella vita, nelle opere, nelle sofferenze e nella fede adamantina del Poverello di Assisi.

Questo perché i compilatori delle guide, nel condurre l'attenzione del "Divoto Lettore" alla comprensione delle scene rappresentate nelle cappelle, trasmettono il proprio entusiasmo e trasfondono la propria fede sincera, arricchendo le parole della suggestione di una passione profonda, che contagia anche noi, lettori di oggi.

Perciò il Sacro Monte di Orta, rivisitato alla luce di un entusiasmo genuino e incontaminato, che riaffiora dal passato, attraverso le voci degli autori di queste antiche guide, sa parlarci con voce sempre rinnovata, e riesce, in maniera sempre nuova, a catturare la nostra curiosità e a sedurci con il suo forte messaggio di pace e di amore.

Storie di san Francesco. Mostra del pittore Sergio Bertinotti

La mostra di Bertinotti, inaugurata alcuni anni fa ad Assisi, dopo essere stata esposta in sedi prestigiose in tutt'Italia, è giunta nel giugno 2008 al Sacro Monte di Orta dove è rimasta esposta nei mesi estivi. In essa gli episodi della vita di san Francesco sono presentati attraverso un racconto pittorico fedele alle fonti letterarie e ispirato, nelle forme e nei colori, all'universo simbolico francescano. Ne scaturisce un percorso per immagini, caratterizzato da un'originale limpidezza delle figure e inserito in un'atmosfera intima e gioiosa: un percorso che, nell'intreccio di quadri e testi, accompagna l'osservatore a scoprire il valore universale e tuttora attuale della vita di san Francesco. I visitatori hanno così potuto ammirare la vita del poverello di Assisi sia nella rappresentazione della chiesa borromasca come appare nelle venti cappelle del Sacro Monte, sia in quella lineare e figurativa offerta dall'artista moderno che così illustra la genesi della sua mostra:

«Generalmente, per ispirarmi, inizio a tracciare su di un foglio alcuni piccoli rettangoli, dentro ai quali lascio correre liberamente la mano e la matita. Cerco poi di individuare, dagli schizzi eseguiti, un filo conduttore, da cui trarre spunto per sviluppare la tematica di un quadro.

Così operando, un giorno mi è sembrato di scorgere, tra questi abbozzi, la sagoma di un lupo, davanti alla figura stilizzata di un frate, a braccia aperte: ho subito pensato a san Francesco che incontra il lupo. Ho quindi sviluppato un disegno riassuntivo della scena e poi un bozzetto, da cui è scaturita la prima opera. Trovandola gradevole, ho pensato di dipingere anche san Francesco che parla agli uccelli.

Nel giugno del 2003, ho mostrato al critico Giuseppe Possa, durante una sua visita nel mio studio, alcune tele, nelle quali erano rappresentati tre nuovi filoni di pittura che intendevo sviluppare.

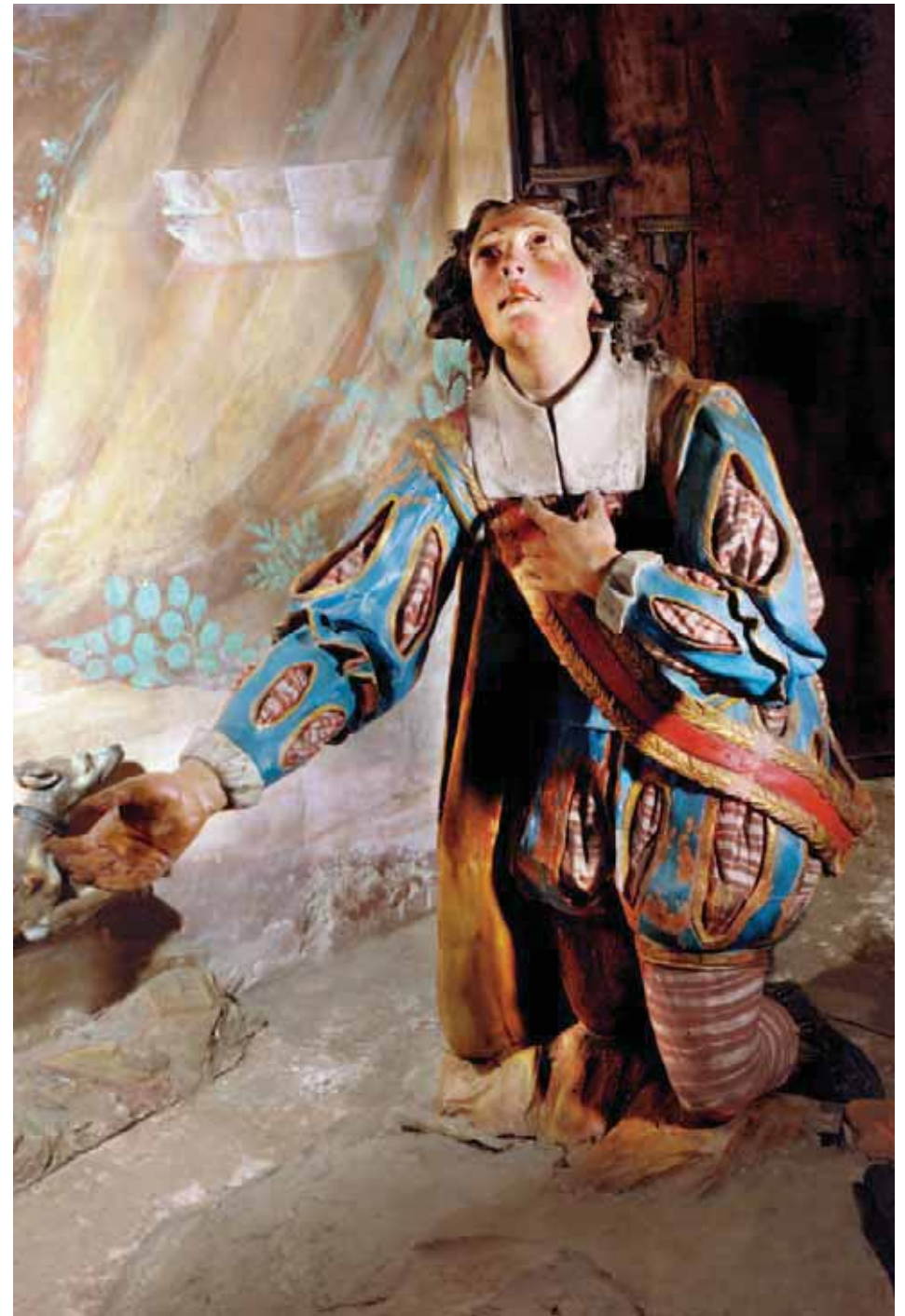
Possa mi incoraggiò a proseguire la mia ricerca, che riteneva interessante, ma si dichiarò principalmente colpito proprio dalle due opere su san Francesco e ricordo ancora con quale insistenza mi suggerì di sviluppare altri episodi della vita del Santo. Sul momento, la sua, mi era sembrata una proposta assai impegnativa e anche lontana dai miei interessi, ma nei giorni successivi, riflettendoci meglio, essa mi parve fattibile e cominciai ad entusiasarmi.

San Francesco, infatti, è sempre stato il mio Santo prediletto e Giotto, che magistralmente ne illustrò la vita e le opere, è il pittore che fin da bambino – vedendolo raffigurato sulle scatole dei pastelli mentre, ancora pastorello, ritraeva su una pietra una pecora – ho sempre sognato come grande artista da imitare».











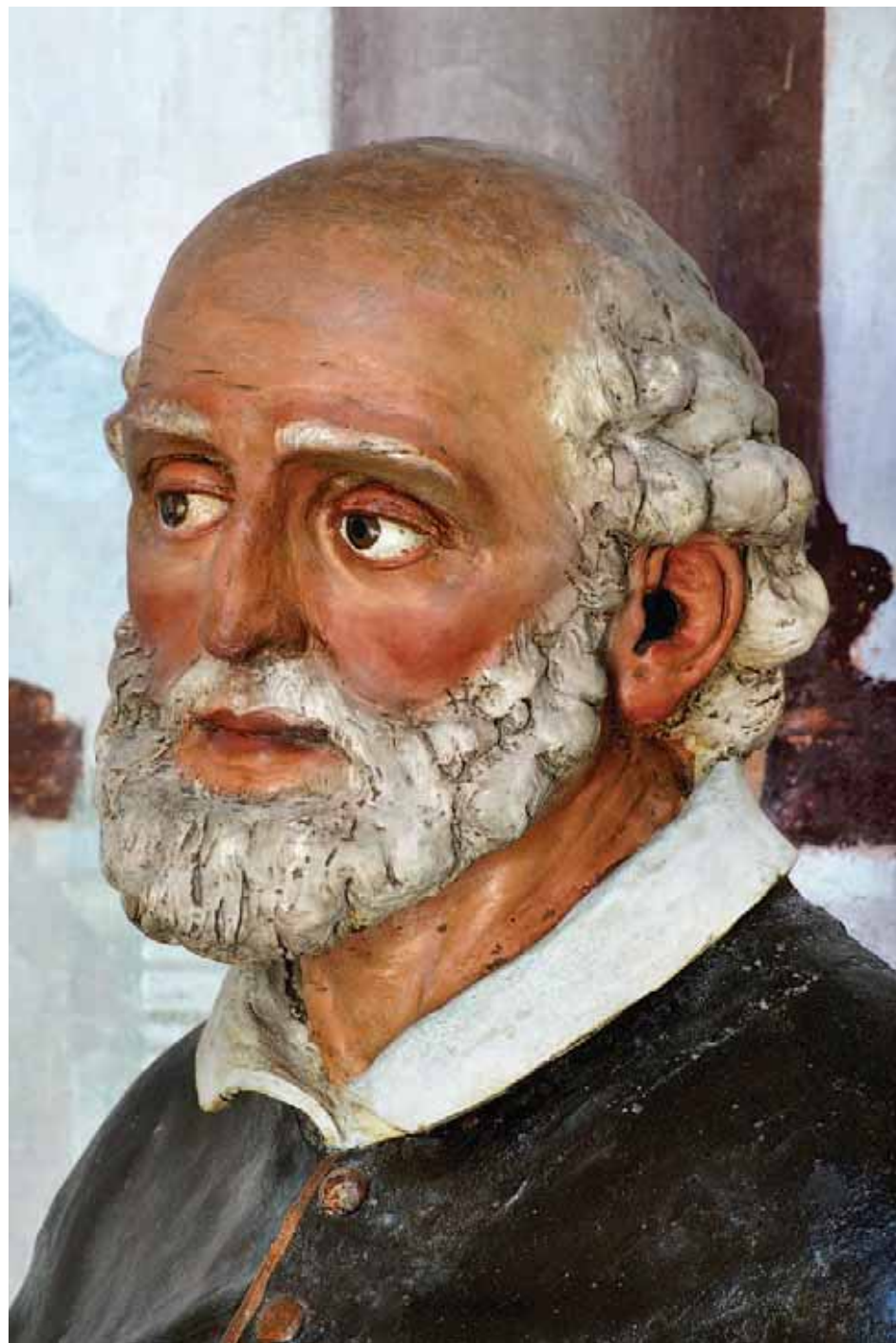
Ossuccio

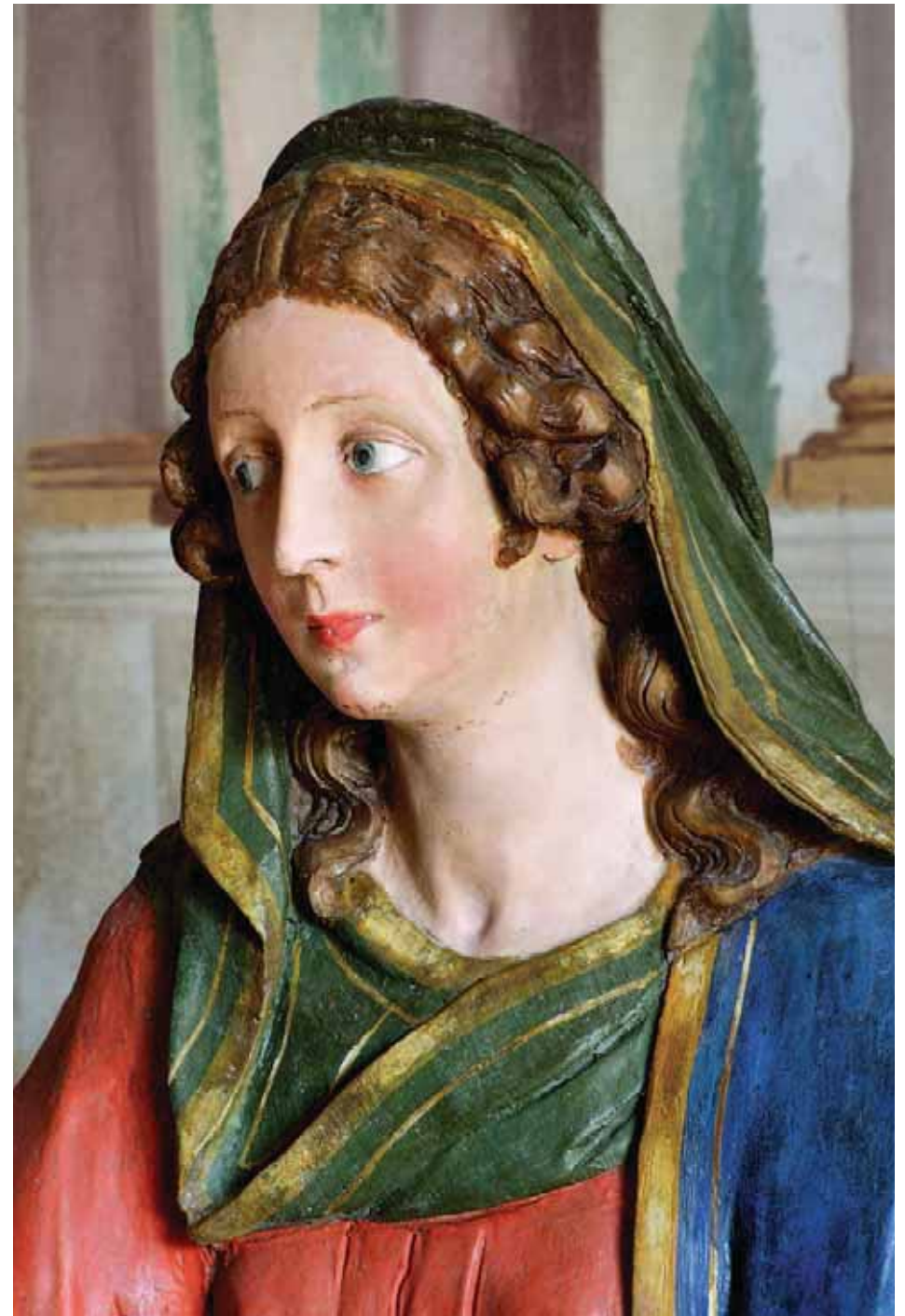


Cappella della *Visitazione* (c. II)
Nell'insero fotografico alle pp. 311-319: cappella della *Visitazione* (c. II),
statue in terracotta: équipe dei Silva (sesto decennio del XVII secolo),
affreschi di autore ignoto (XVII secolo)











Cappella dell'Ecce Homo (c. 33)

Nell'insero fotografico alle pp. 351-361: cappella dell'Ecce Homo (c. 33), statue in terracotta di Giovanni d'Enrico e collaboratori (1608-1610 ca.), affreschi di Pierfrancesco Mazzucchelli detto "il Morazzone" (1609-1616)

Varallo

INTERVENTI AL SACRO MONTE
(AGOSTO 2007 - DICEMBRE 2009)

Elena Bellazzi

Manutenzione straordinaria e realizzazione di nuove infrastrutture

- Accessibilità dei disabili al Sacro Monte (terzo lotto)

L'intervento è il terzo lotto di un più ampio progetto per l'accessibilità dei disabili al Sacro Monte messo a punto sin dal 1998 per far fronte all'esigenza di rendere accessibile ai disabili la visita 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 terzo lotto, finanziato nel 2006, ha visto realizzato nel 2007 il secondo tratto dell'itinerario che su di un nastro di pietra, con affacci di visuale sulla città di Varallo, conduce dall'uscita dell'elevatore, in piazza dei Tribunali, alla chiesa e all'Albergo del Pellegrino.

Da ultimo, nella primavera 2008, si è intervenuti per il rinnovo degli scivoli per disabili in legno, ormai degradati e rotti. Ne sono stati realizzati alcuni in sostituzione e altri in aggiunta, in ferro, riprendendo il motivo decorativo dello zerbino di primo Novecento posto sotto le rampe di accesso alla chiesa.

Il disegno del tratto che interessa le due piazze, il più delicato per il contesto storico in cui si inserisce, è stato realizzato con lastre di pietra con la superficie non levigata, in analogia con la pavimentazione degli atri delle cappelle. Si è così temperata l'esigenza di funzionalità con i criteri estetici e di rispetto del patrimonio artistico e ambientale più importante del Piemonte. Lungo il tragitto che scorre lateralmente alla piazza dei Tribunali è stato costruito un affaccio per fruire della visuale sul paesaggio sottostante anche dal punto di vista ribassato della carrozzina, smussando l'ultimo corso di pietre del muretto che delimita la piazza. I lavori si sono svolti in un frequente confronto con il CAI Varallo e con alcune persone diversamente abili indicate dal CAI che hanno fornito suggerimenti e supporto prezioso per la migliore e funzionale realizzazione del percorso.

Finanziamento: Regione Piemonte Assessorato Parchi.

Spesa: III lotto: euro 46.366,34 (in aggiunta ai precedenti lavori del I e II lotto di complessivi euro 334 513,53).

Periodo: III lotto: 2007; scivoli: 2008.





• Rivestimento in materiale lapideo del muro di contenimento del terrapieno a lato della carrozzabile in prossimità dell'accesso del Sacro Monte

L'intervento ha previsto la foderatura in pietra del muro in calcestruzzo degli anni Settanta posto all'ingresso del Sacro Monte. Il rivestimento, eseguito con le tecniche tradizionali di lavorazione e posa del materiale lapideo, è costituito da conci in pietra a vista dello spessore medio di cm 25 con sottostante rete elettrosaldata per un migliore ancoraggio dei materiali alla muratura esistente. Si è avuta cura di inserire il legante cementizio verso l'interno del muro, al fine di ottenere a opera finita l'effetto di una muratura in pietrame a secco, imitando per pezzatura e tessitura dei conci, altri manufatti presenti in loco. Sono stati mantenuti gli scarichi delle acque e l'intervento è stato completato con la posa di una copertina in beola alla sommità del muro.

Finanziamento: Regione Piemonte Assessorato Parchi.
Spesa: euro 51.787,03.
Periodo: anni 2008-2009.



• Posa Segnaletica di percorso e di servizio

Si tratta di un progetto coordinato di segnaletica interna ai Sacri Monti piemontesi istituiti in area protetta, predisposto dalla Regione Piemonte – Settore Pianificazione Aree Protette – per favorirne un'immagine grafica unificata. Tale progetto ha previsto la posa, all'interno delle aree, di elementi informativi direzionali (elementi verticali in alluminio e sovrastanti pannelli direzionali con frecce indicanti il percorso, i servizi, gli uffici, la chiesa, ecc.), di bacheche (portali in alluminio singoli, doppi o tripli) contenenti informazioni generali, poste all'ingresso del Sacro Monte o nelle piazze interne, per fornire notizie storiche più estese e di alcuni legghi contenenti notizie sui singoli complessi da posizionarsi nelle immediate vicinanze degli stessi.

Durante le operazioni di posa sono state valutate attentamente le posizioni dei singoli impianti al fine di contenere il più possibile le interferenze della segnaletica con il contesto ambientale e architettonico esistente. Tutti i ripristini della pavimentazione e del terreno sono stati eseguiti senza recare danni al patrimonio arboreo e alle infrastrutture della Riserva.

Finanziamento: Regione Piemonte Assessorato Cultura.
Spesa: euro 47.268,68.
Periodo: anni 2005-2009.

• Manutenzione straordinaria della vegetazione del parco del Sacro Monte

È stato affidato all'IPLA (Istituto regionale piante da legna) il moni-

toraggio e la cartellinatura del patrimonio arboreo della Riserva. Con questi dati è stato possibile conoscere le condizioni delle piante del parco e programmare durante l'anno gli interventi di potatura o abbattimento di alberi malati o che raggiungono altezze troppo elevate da costituire pericolo. Sono stati inoltre programmati interventi di diradamento del patrimonio arboreo e pulizia dei pendii in corrispondenza di strade e sentieri.

Finanziamento: Regione Piemonte Assessorato Parchi.
Spesa: euro 34.469,14.
Periodo: anno 2009.

• Manutenzione ordinaria delle infrastrutture (mancorrenti, acciottolati, muretti, manufatti)

Ogni anno la Riserva provvede, limitatamente ai fondi disponibili in bilancio, alla manutenzione ordinaria dei percorsi in acciottolato, dei mancorrenti in legno e alla loro sostituzione ove necessario, al consolidamento e manutenzione dei muretti a secco e dei piccoli manufatti (quali pozzetti, griglie, verniciatura di cestini e mancorrenti in ferro). I lavori vengono affidati a ditte artigiane ognuna specializzata secondo le proprie competenze.

Finanziamento: Regione Piemonte Assessorato Parchi.
Spesa: euro 18.390,65.
Periodo: anno 2009.

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

• Cappella del *Sepolcro della Madonna* (c. 45), ultimo decennio del '400: restauro della scala in pietra e del terrazzino circostante

L'intervento è nato dalla necessità di consolidare la scala in pietra che conduce alla cappella del *Sepolcro della Madonna*, oggetto, negli ultimi anni, di un progressivo scivolamento verso il basso con conseguente distacco dal muro in pietra che delimita il piazzale della funivia.

La cappella è stata costruita alla fine del XV secolo a imitazione del sacello di Gerusalemme dedicato allo stesso tema ed è oggi esterna rispetto al percorso processionale, da cui è separata dal muro costruito ai tempi della realizzazione del nuovo impianto funiviario (1930 ca.).

La stretta scala che permette la discesa alla cappella, chiusa fra due spallette in muratura in pietrame a vista, ha subito nel tempo un grave dissesto con un accentuato scivolamento verso valle e il distacco delle murature delle spallette dalla parete di sostegno della strada soprastante. Il muretto perimetrale del terrazzo roccioso, di fronte alla facciata della cappella, è stato completamente demolito in occasio-



ne della chiodatura per la posa delle reti di protezione dopo la frana del 1994 e il sito era assediato dalla vegetazione infestante che erodeva ulteriormente, dall'intorno, le porzioni di muratura in graduale disfacimento.

Una perizia geologica preliminare ha verificato la stabilità dell'ammasso roccioso sul quale sorgono la cappella e la scala. Il Comune di Varallo, d'intesa con la Riserva, ha realizzato idonei interventi di consolidamento profondo con chiodatura della roccia, posizionando dei tiranti che hanno ridato stabilità alla compagine rocciosa e reso possibile il restauro della scala.

La scala è stata sottofondata e ricostruita con gli elementi originali, fotografati e numerati uno per uno in vista del successivo riposizionamento. Non è stato ricostruito il muretto nella zona antistante la facciata della cappella, sostituito da una ringhiera in ferro ispirata nel disegno alle inferriate antiche esistenti nel loggiato soprastante che collega Casa Valgrana con il Palazzo di Pilato.

Con l'occasione è stato ripulito e consolidato il muro in pietra alle spalle della cappella.

Finanziamento: Regione Piemonte Assessorato Parchi.

Spesa: euro 30.394,18

Periodo: anni 2005-2008.



• Complesso del *Calvario*, inizio XVI secolo-inizio XX secolo: completamento del restauro dell'intonaco esterno

L'intervento è consistito nel restauro dell'intonaco esterno del complesso e nel completamento del restauro dell'intonaco del loggiato che corre davanti alle tre cappelle, oggetto, per due terzi, di un cantiere dell'Istituto Centrale per il Restauro in occasione del restauro della cappella della *Crocifissione*.

I lavori, iniziati nel 2004, avevano interessato l'intero edificio, che include tre cappelle.

La persistente presenza di sali nitrati, fortemente igroscopici, sulla parete sud, di fronte all'albergo "Casa del pellegrino" ha richiesto un intervento più complesso, i cui tempi si sono procrastinati sino alla primavera 2008: la demolizione dell'intonaco (di metà Novecento) per circa un metro e mezzo di altezza, l'asportazione ripetuta dei sali con impacchi di sepiolite, la stesura, in più riprese, di un intonaco temporaneo per assorbire i sali residui presenti nella muratura, quindi la realizzazione dell'intonaco definitivo in malta di calce.

È stato poi completato il restauro dell'intonaco sulla scalinata che affaccia sulla piazza, ripristinato nuovamente del 2009 per la persistente azione disgregatrice dei sali nitrati che infestano la muratura.

Finanziamento: Regione Piemonte Assessorato Parchi.

Spesa: euro 79.604,07 (che si aggiunge ai precedenti interventi, che ammontano a euro 179.092,70).

Periodo: anni 2007-2009.

• Cappella della *Presentazione al Tempio* (c. 8), prima metà del XVI secolo: intervento di rinforzo strutturale e restauro pareti affrescate. L'intervento costituisce un lotto dei lavori programmati per il restauro dell'intero complesso di *Betlemme*. La cappella presentava una lesione statica passante che interessava l'absidiola, per questo motivo si è reso necessario intervenire, preliminarmente al restauro degli apparati decorativi, con operazioni di consolidamento strutturale della lesione. L'intervento è consistito nel riallineamento della porzione della volta tramite spinta con un martinetto idraulico e nella sigillatura in profondità della crepa. Inoltre, durante l'intervento, si è reso necessario il distacco di due porzioni di affresco interessate dalla lesione, che sono state restaurate a parte e successivamente ricollocate.

Il lavoro è proseguito con il restauro delle pareti dipinte: gli affreschi si presentavano illeggibili e sporchi a causa di solfatazioni biancastre e annerimenti, condense, alterazioni provocate dall'umidità e dallo strato di olio e cera applicato a fine Ottocento.

È stata realizzata la pulitura, il consolidamento delle porzioni di intonaco staccate, il risarcimento delle crepe e lacune, e su alcune porzioni di affresco la riconversione delle biacche annerite. L'intervento si è concluso con l'integrazione pittorica e la ricucitura sulle piccole lacune finalizzate alla restituzione estetica finale.

Finanziamento: Regione Piemonte, Assessorato alla Cultura nell'ambito dell'Accordo di Programma Quadro Stato-Regione in materia di Beni Culturali.

Spesa: euro 45.927,76.

Periodo: anno 2007-2009.

• Cappella della *Presentazione al Tempio* (c. 8), XVI-XIX secolo: restauro degli apparati decorativi del portico esterno

Anche questo intervento è un lotto del progetto di restauro dell'intero complesso di *Betlemme*. Il portico della cappella 8, di collegamento con l'atrio della cappella 9, che si presume sia stato edificato alla fine del Cinquecento e successivamente riedificato verso la fine dell'Ottocento, presentava decorazioni a finto bugnato sulle pareti e una volta di colore chiaro.

Il restauro ha previsto la pulitura delle superfici del portico, la rimozione degli strati superficiali di intonaco delle pareti interne recuperando la decorazione a bugnato grigio e la tinta bianca della volta. Si è poi proceduto alla rimozione degli scialbi e delle stucature delle superfici dei cornicioni, fino alla più antica, procedendo poi alla stuccatura e reintegrazione.

Sono stati ricostruiti i capitelli delle colonne, restaurati i portali in pietra di accesso alle cappelle 8 e 9 e l'inferriata esterna della finestra della cappella 7. L'intervento è stato completato con la pulitura e il fissaggio dei ciottoli instabili della pavimentazione in acciottolato.



Finanziamento: Regione Piemonte, Assessorato alla Cultura nell'ambito dell'Accordo di Programma Quadro Stato-Regione in materia di Beni Culturali.
Spesa: euro 25.631,07.
Periodo: anni 2008-2009.



- Cappella della *Crocifissione* (c. 38), XVI-XIX secolo: realizzazione di due nuove bussole d'ingresso

La cappella, decorata con statue in terracotta e affreschi tra il 1515 e il 1520 da Gaudenzio Ferrari, il massimo artista del rinascimento piemontese, è stata oggetto di un restauro dei dipinti e delle sculture ad opera dell'Istituto Centrale per il Restauro (1994-2002) che in tale occasione ha disposto la chiusura delle due porte ottocentesche della cappella (con serramenti in ferro e pannelli vetrati, opportunamente regolati, per consentire un'aerazione controllata e idonea nei diversi periodi dell'anno) ponendo un limite all'accesso dei visitatori alla cappella.

Dopo qualche anno la Riserva, intenzionata a rendere maggiormente visibili le opere d'arte contenute all'interno, ha sperimentato la messa in opera di due grandi bussole in vetro trasparente, parallelepipedi di foggia lineare e pulita, perfettamente reversibili, che consentono al visitatore di entrare nella cappella per una profondità di 180 centimetri, restando isolato dall'ambiente interno. In analogia con gli altri sacelli del Sacro Monte, sul fronte di affaccio sono stati posti due ingocchiati in legno, recuperati dalla grata degli anni cinquanta del Novecento che corredeva il vano prima del restauro. I pannelli vitrei delle bussole, opportunamente montati nelle diverse stagioni, consentono di rispettare le prescrizioni di scambio termico indicate dall'Istituto per il Restauro. A completamento dei lavori le bussole sono state dotate di tende che consentono la visione della scena sacra anche in caso di forte illuminazione proveniente dall'esterno.

Finanziamento: Regione Piemonte, Assessorato Parchi.
Spesa: euro 42.488,83.
Periodo: anno 2007-2009.



- Restauro delle statue in rame raffiguranti Gaudenzio Ferrari e Bernardino Caimi, settimo decennio dell'Ottocento

Verificato che la struttura portante della statua del padre Caimi, in legno e ferro, era, nella parte metallica, totalmente corrosa alla base, si è proceduto nel 2001 alle prime indagini conoscitive necessarie alla messa a punto del progetto di restauro. Le statue sono composte da numerose lastre laminate in lega di rame, molto probabilmente modellate singolarmente in precedenza su stampo e successivamente unite tra loro da rivetti, anch'essi in lega di rame, ribattuti a mano. Sono inoltre supportate da elementi lignei interni formati da travetti orizzontali e da un montante, fissato originariamente ad un tavolo orizzontale, poggiato sulle basi in pietra e ad esse ancorato da per-

ni in ferro. Indagini endoscopiche hanno rivelato che i problemi della parte lignea e metallica interessavano solo la base delle statue, per alcune decine di centimetri. Acquisiti i finanziamenti si è proceduto alla messa a punto del progetto. L'intervento è consistito nell'asportazione, previo smontaggio solo di alcuni fogli di rame nelle parti basse, dei resti di legno degradato del basamento, delle staffe metalliche corrose e della parte terminale della colonna portante. Si è quindi consolidata la base delle statue con resina epossidica provvedendo a ricreare in resina, alla statua di Caimi, il tavolato orizzontale originario ligneo ricoperto da lamina metallica, su cui era fissato l'elemento verticale, poggiato sulle basi in pietra, e ancorato ad esse con perni inossidabili.

È stata consolidata la base lapidea delle due figure, ove risultava scheggiata.

Il restauro ha interessato anche la lamina metallica che costituisce il modellato delle statue: si sono rimosse le colature di ruggine e tutti i depositi di materiali estranei costituiti da particolato atmosferico, guano, residui vegetali; sono stati sostituiti con elementi inossidabili tutti i chiodi e le viti di ferro ossidati posati in occasione di interventi di manutenzione passati. Si è poi steso un protettivo finale acrilico sulla superficie delle statue e un successivo strato di cera microcristallina che, oltre a proteggerle, conferisce loro un aspetto più uniforme e pulito.

Finanziamento: Regione Piemonte Assessorato Parchi e Assessorato Cultura.
Spesa: euro 56.232,12.
Periodo: anni 2005-2007.

- Cappella del *Secondo sogno di Giuseppe* (c. 9), seconda metà del XVII secolo: restauro statue e affreschi

Il restauro ha interessato il vano-statue della cappella, un vano persistente corredato da dipinti e sculture nell'ottavo decennio del Cinquecento, già restaurato nel 1975 su finanziamento della famiglia Ilorini e della Soprintendenza alle Gallerie del Piemonte, sul quale si è reso necessario un nuovo limitato intervento a causa delle successive infiltrazioni di umidità.

L'angelo, san Giuseppe e la bellissima Madonna con il bambino, quest'ultima più antica, di Gaudenzio Ferrari, avevano recuperato, nel bel precedente restauro, il colore originale. Ci si è limitati quindi, come per le pitture delle pareti e della volta, ad una revisione del passato intervento e a contenute operazioni conservative ed estetiche. Gli affreschi, tradizionalmente attribuiti a Giulio Cesare Luini, sono espressione del perdurare della tradizione valesiana in valle da parte di artisti non lontani dai modi dei Cavallazzi.

L'atrio della cappella è in parte dipinto dalla medesima bottega. Il restauro ha rivelato parti decorative nascoste sotto uno strato di scialbo giallino, che sono state riportate alla luce.



L'intervento è proseguito con il pavimento della cappella e la grata lignea, che, ripulita e accuratamente trattata, ha rivelato un gioco decorativo a due colori che ne sottolinea l'importanza architettonica e un disegno monumentale insospettato.

Si è infine restaurata anche la facciata esterna.

Preliminarmente sono stati eseguiti limitati lavori di sigillatura dei serramenti, di revisione dei punti di incastro delle travature nella muratura, di allontanamento delle acque meteoriche dal perimetro della cappella, di ripristino del selciato antistante il portico per ridare la corretta pendenza al terreno, opere poco vistose, ma fondamentali per garantire la durata del restauro nel tempo.

Finanziamento: Fondazione Banca Popolare di Novara per il Territorio.

Spesa: euro 75.000,00.

Periodo: anni 2007-2008.



• Cappella della *Natività* (c. 6), secondo decennio del XVI secolo: restauro delle statue e della grata

Le statue oggetto del restauro corredano la cappella della *Natività*, inserita nel complesso di *Betlemme*.

Il vano centrale di questo nucleo architettonico imita in modo fedele la basilica inferiore di Betlemme in Terra Santa, secondo la volontà del fondatore del Sacro Monte, padre Bernardino Caimi.

Le tre statuette sono collocate in una grotta sopra un altare in tutto simile all'altare di Betlemme che reca sulla mensa la stella di Davide. Le figure della Madonna e di san Giuseppe sono opera di Gaudenzio Ferrari, il bambino originale è stato trafugato e sostituito con una statuetta tardo ottocentesca. La stretta analogia fra la Vergine e la figura corrispondente dello scomparto centrale del polittico di Arona (1511), autografo dell'artista, fa ipotizzare una datazione intorno al 1515.

L'intervento di restauro delle due statue gaudenziane, oltre alla risoluzione delle numerose problematiche conservative, ha consentito il recupero di buona parte delle originarie cromie cinquecentesche, coperte da numerosi strati di colore risalenti a successivi interventi di ridecorazione. Dove la pellicola pittorica originale risultava essere troppo esigua o fragile si sono rimosse solo le ridipinture più recenti, lasciando alla vista la stesura presumibilmente seicentesca, caratterizzata da una cromia e matericità che ben si armonizza agli strati pittorici originali. Poiché la fruizione delle statue consente un'osservazione molto ravvicinata si è scelto di integrare il più possibile le lacune di pellicola pittorica con la tecnica del puntinato, in modo da rispettare le esigenze di riconoscibilità delle parti non originali.

È stata inoltre restaurata anche la grata lignea che chiude la cappella.

Finanziamento: Compagnia di San Paolo, nell'ambito dell'Accordo di Programma Quadro Stato-Regione in materia di Beni Culturali.

Spesa: euro 8.028,92.

Periodo: anno 2007.

• Cappella della *Pietà* (c. 40), inizio XVI secolo: restauro degli affreschi

È una delle prime cappelle del Sacro Monte, già edificata e decorata internamente nel 1514 quando illustrava la scena di *Cristo spogliato dalle vesti e condotto al Calvario* ed era corredata dagli affreschi di Gaudenzio Ferrari, che vi vediamo ancora oggi, fra i primi dipinti attribuiti interamente a Gaudenzio al Sacro Monte, di eccellente qualità, e da due sculture lignee anch'esse ascritte al Ferrari, raffiguranti Cristo legato con una corda e un manigoldo che lo conduce al supplizio, trasportate nel XVII secolo nella cappella di *Cristo condotto a Pretorio* (c. 32).

Il restauro è consistito nella pulitura, consolidamento delle zone di intonaco che sfarinavano e consolidamento e fissaggio del colore e restituzione estetica finale.

È stata rimossa la pavimentazione (seicentesca) a ridosso della parete di fondo ed è così riemersa una fascia di intonaco decorato. La pulitura ha previsto l'eliminazione del colore ottocentesco sordo della volta a vele; sulla preparazione grigio scura con tracce di lapislazzuli si sono sovrapposte velature trasparenti con tinte blu simili all'originale.

Finanziamento: Fondazione Cassa di Risparmio di Vercelli.

Spesa: euro 46.050,98.

Periodo: anni 2007-2008.

• Cappella del *Primo Sogno di Giuseppe* (c. 4), secondo decennio del '600: restauro delle superfici interne, degli apparati decorativi e parziale risanamento del vano contiguo

Il primo lotto di intervento è consistito nel restauro degli intonaci affrescati cinque e seicenteschi della cappella, in buona parte rifatti nel 1927 e ridipinti con tecnica a calce a secco (pigmenti naturali legati con grassello di calce su intonaco asciutto). Lo stato di conservazione della decorazione novecentesca era molto compromesso, la superficie era ricoperta da depositi di polvere, ragnatele, efflorescenze saline, sfarinamenti di intonaco e caduta di pellicola cromatica. L'intervento di restauro ha permesso il recupero delle decorazioni a motivo geometrico e floreale della volta e delle pareti, che riproducono una tappezzeria illusionistica inserita in una cornice architettonica. A completamento dell'intervento di restauro, al fine di salvaguardare i dipinti della cappella appena restaurati, è stato eseguito il restauro della vetrata esterna ovale con tessere di vetro legate a piombo, integrando e sigillando ove necessario le tessere danneggiate e sostituendo la relativa rete di protezione. Inoltre, per garantire una migliore visibilità della cappella nel caso di riprese fotografiche e filmati, si è provveduto alla modifica della grata in ferro rendendola apribile verso l'esterno.

Inoltre, per evitare un futuro degrado delle pareti della cappella, si è risanato parzialmente il vano contiguo denominato "vano dell'An-



nunciato" (per anni adibito a deposito-cantina del vicino albergo) e si sono consolidati gli affreschi dipinti sulla volta del vano stesso. Questo locale appariva in pessimo stato di conservazione: le volte e le pareti di primo Cinquecento, ricoperte di scialbo, erano fortemente annerite a causa di un diffuso e massiccio attacco biologico. A seguito dell'intervento conservativo, che ha previsto il descialbo e la pulitura e trattamento biocida di tutta la superficie, sono state recuperate e consolidate le decorazioni sulla volta.

È in previsione un secondo lotto di intervento per il restauro delle tre sculture seicentesche della cappella del *Primo sogno di Giuseppe*, opera di Giovanni D'Enrico.

Finanziamento: Fondazione Banca Popolare di Novara per il Territorio.

Spesa: euro 39.969,68.

Periodo: anno 2009.



• Cappella della *Presentazione al Tempio* (c. 8), prima metà del XVI secolo: restauro degli apparati decorativi dell'atrio

Si tratta anche in questo caso di uno degli interventi del progetto di restauro dell'intero complesso di *Betlemme*.

La scala ellittica e il portale strombato presenti nell'atrio collegano la cappella 8 al livello inferiore dove si trova la grotta della *Natività*, nucleo centrale del complesso di *Betlemme*. Questi ambienti, da ricondursi alla primissima fase di realizzazione del complesso, sono stati realizzati fedelmente su modello dell'architettura presente nella chiesa della *Natività* di Betlemme in Terrasanta.

Gli affreschi della cappellina sono attribuiti a Gaudenzio Ferrari o a suoi collaboratori. Durante il restauro sulle pareti a fianco della bussola, al di sotto dello strato di intonaco ottocentesco, si è riscontrata la presenza di superfici dipinte presumibilmente coeve alla fase gaudenziana. Gli affreschi riscoperti, che raffigurano due personaggi maschili, sono stati riportati alla luce durante le recenti operazioni di restauro. Si ricollegano per tipologia decorativa alla scena interna della cappella e alla sovrastante lunetta.

Le altre pareti dell'atrio sono state interessate durante gli anni da diversi interventi di ridipintura. L'ultima era una tinta giallina, molto lacunosa e alterata dai batteri, che ricopriva tutte le pareti. Dopo le ordinarie operazioni di pulitura e consolidamento, si è scelto di recuperare lo strato costituito da una decorazione in finto bugnato grigio con zoccolo scuro, tardo ottocentesco, che ritroviamo anche negli altri anditi delle cappelle del complesso di *Betlemme* (atrio cappella 9, atrio cappella 5, portico cappella 8).

L'intervento di restauro è proseguito con il recupero della cromia della volta, delle lunette e del cornicione.

È stato infine eseguito il restauro degli elementi lapidei del portale interno e della scala ellittica, entrambi in marmo bianco, dei portali di ingresso, delle panche e della pavimentazione.



Finanziamento: Regione Piemonte, Assessorato alla Cultura nell'ambito dell'Accordo di Programma Quadro Stato-Regione in materia di Beni Culturali.

Spesa: euro 43.919,36.

Periodo: anni 2008-2009.

• Cappella della *Pietà* (c. 40), 1628-30 ca.: restauro delle sculture

Questa cappella, che oggi ospita la scena della *Pietà*, anticamente illustrava la scena della *Spogliazione delle vesti*, con al centro due sculture lignee riconducibili a Gaudenzio Ferrari e raffiguranti Cristo legato con una corda e un manigoldo che lo conduce al supplizio. Queste opere furono trasportate nel XVII secolo nella cappella di *Cristo condotto al Pretorio*, mentre il vano della cappella 40 fu corredato entro il 1640 dalla scena della *Pietà*, composta da sculture in terracotta di Giovanni D'Enrico.

Le statue prima del restauro si presentavano degradate e con diverse ridipinture sulle vesti e sugli incarnati. Inoltre erano interessate da un elevato degrado causato dall'umidità di risalita nei punti a contatto con la pavimentazione. Per questo motivo si è intervenuti con un taglio alla base delle stesse per permettere la fuoriuscita dell'umidità trattenuta dalla malta cementizia, isolandole successivamente con posa di idoneo strato isolante. Si è poi proceduto con le operazioni di restauro delle superfici delle sculture, previa esecuzione di tasselli per la ricerca delle tinte originali. Il restauro è consistito nel consolidamento, pulitura e recupero della cromia antica, risarcimento delle lacune e integrazione pittorica delle superfici.

A completamento dell'intervento è stato eseguito il restauro delle parrucche e delle barbe in crine, ricollocate nelle loro sedi dopo accurata pulitura e disinfestazione. Si è resa necessaria la sostituzione delle parrucche delle sculture raffiguranti la Maddalena e una Pia Donna, con nuove chiome realizzate con capelli naturali donati da privati alla Riserva. Le capigliature originali, in capelli naturali, erano in pessime condizioni e più volte integrate con ciocche in crine e capelli di colori diversi.

Sono stati eseguiti inoltre alcuni interventi di completamento, quali la modifica della grata in ferro, del telaio in ferro della porta di accesso e la posa dei cavi elettrici necessari per l'alimentazione degli apparecchi dell'illuminazione che verranno successivamente posati all'interno della cappella.

Finanziamento: Fondazione Cassa di Risparmio di Vercelli.

Spesa: euro 34.903,11.

Periodo: anni 2008-2009.

• Restauro della scultura lignea policroma del *Cristo Morto*, fine XV, inizio XVI secolo, climatizzazione della teca espositiva e restauro cuscini. La statua di Cristo, una delle più antiche del Sacro Monte, risalente all'inizio del XVI secolo, è stata oggetto nel 2003 di una manutenzio-





ne urgente per bloccare il lavoro dei tarli che corrodevano il legno con conseguenti diffuse cadute di colore.

Prima del recente intervento la figura di Cristo era corredata da una capigliatura con capelli simili ai capelli veri, in crine vegetale, che copriva l'originaria chioma scura e lunga, scolpita nel legno. L'ultima stesura di colore, dovuta al restauro degli anni 1948-49, che copriva l'intero modellato, le conferiva un aspetto di accentuata drammaticità.

Durante il restauro, in accordo con il Rettore del santuario, si è deciso di riportare la figura alla sua versione originale rimuovendo i capelli aggiunti, recuperando sull'intera superficie della statua lo strato di colore più antico non bruciato e rimuovendo dal viso le stucature che in più punti avevano modificato il modellato originario. Così l'immagine di Cristo ha assunto oggi un aspetto più arcaico che la avvicina alle prime sculture lignee del Sacro Monte.

Il restauro è consistito nella pulitura con recupero della cromia di rifacimento cinquecentesca, la più estesa e completa presente. Il modellato della scultura è stato stuccato nelle parti lacunose e il colore ritoccato "a rigatino" con acquarello in tono, così da evitare lacune che potessero creare disturbo visivo.

Per garantire l'ottimale conservazione della statua, la teca che la contiene è stata "climatizzata", isolandola dall'esterno. Al suo interno trovano posto, sotto la figura di Cristo, dei panetti di sali igroscopici che garantiscono il mantenimento di un microclima controllato, che evita i picchi di umidità. La teca è stata dotata di un'illuminazione rispettosa delle esigenze conservative della statua.

Gli antichi cuscini (scalati fra il XVI e l'inizio del XVII secolo) che sostengono la figura, sono stati anch'essi restaurati.

Finanziamento: Regione Piemonte Assessorato Parchi; l'Amministrazione religiosa del Sacro Monte di Varallo ha provveduto al restauro dei cuscini e ha dato un contributo per la climatizzazione della teca.

Spesa: euro 11.137,71 (in aggiunta ai precedenti lavori di euro 12.934,52) incluso il costo del restauro dei cuscini (pari a euro 2.680,00).

Periodo: anni 2005-2008.



• Restauro delle vetrate delle cappelle, seconda metà del XVI-XVIII secolo, con tessere di vetro legate a piombo

Le vetrate storiche delle cappelle, rimosse per motivi di sicurezza in previsione dell'esecuzione dei lavori di illuminazione del Sacro Monte, per consentire un migliore accesso agli operatori del cantiere, sono state restaurate in laboratorio e reinserite a lotti nelle cappelle di provenienza.

Finanziamento per interventi alle cappelle 1, 9, 10, 11, 12, 14, 23, 24, 28, 29: Regione Piemonte, Assessorato Parchi.

Spesa: euro 3.032,00.

Periodo: anno 2009.

• Sostituzione delle reti metalliche poste a protezione delle vetrate delle cappelle

L'intervento è finalizzato alla protezione delle vetrate storiche delle cappelle. Le reti metalliche esistenti, con maglie spesse e arrugginite, generalmente risalenti al pieno Novecento, oltre ad essere esteticamente brutte, non permettevano una visione decorosa della cappella e delle vetrate appena restaurate. Per risolvere questo problema è stata individuata una tipologia storica delle reti metalliche presenti al Sacro Monte (presumibilmente settecentesca), e ispirandosi ad essa si è riproposto un tipo di rete in rame che ne imita la tessitura, con maglia più fine.

Finanziamento per interventi alle cappelle 1, 9, 10, 11, 12, 14, 23, 24, 28, 29: Regione Piemonte, Assessorato Parchi.

Spesa: euro 13.032,00.

Finanziamento per interventi alle cappelle 5, 7: Compagnia di San Paolo per l'Arte.

Spesa: euro 3.204,00.

Finanziamento per interventi alle cappelle 3, 14, 16: Quota otto per mille IRPEF.

Spesa: euro 2.952,00.

Periodo: anni 2008-2009.

• Esecuzione di drenaggi per risanamento dall'umidità della cappella delle *Tentazioni di Cristo nel Deserto* e della cappella della *Samaritana al pozzo* (c. 13 e 14), XVI e XVII secolo

Questi interventi sono stati previsti nello "studio mirato alla conoscenza delle problematiche di degrado del patrimonio del Sacro Monte causate dall'umidità" esteso a numerose cappelle, completo di indagini dirette, misurazioni idrometriche, test sulla presenza di nitrati e proposte di intervento. In questo lotto di lavori la Riserva ha deciso di procedere alla realizzazione delle opere riguardanti le cappelle 13 e 14 la cui posizione permette l'applicazione concreta dei metodi di intervento proposti.

La sistemazione ambientale della cappella n. 13, lungo la salita interna al recinto sacro, sulla pendice particolarmente erta e parzialmente rocciosa, determina un forte afflusso delle acque piovane superficiali che si raccoglievano in avvallamenti adiacenti alle murature dell'edificio; inoltre, una carente raccolta e smaltimento delle acque piovane ha determinato ristagni in corrispondenza delle murature che ne subivano gli effetti di penetrazione e risalita, con rischio di danno alle decorazioni interne delle pareti e alle statue.

La cappella n. 14, posta in una conca della pendice ovest del Monte e affacciata sulla strada acciottolata che sale alla piazza dei *Tribunali* è interessata da un notevole afflusso delle acque superficiali che scorrono verso la base delle pareti sud e ovest. Per proteggere le murature negli anni Ottanta è stato realizzato un sistema di isolamento perimetrale mediante la posa di una guaina il cui risvolto verticale, essendo poco emergente dal piano di campagna e non protetto con in-



tonaco, appariva ormai staccato in molti tratti convogliando l'acqua meteorica.

Inoltre, la pavimentazione in scapoli di pietra del percorso adiacente alle porte laterali presentava pendenze e dissesti che favorivano la penetrazione delle acque in adiacenza al fabbricato, con possibilità di danni alle decorazioni interne delle pareti e delle statue.

Gli interventi eseguiti sono consistiti nella realizzazione di una intercapedine aerata coperta con lastre in beola intorno alle fondazioni della cappella 13, nel rifacimento, per entrambe le cappelle, della rete di raccolta e smaltimento delle acque (pozzetti, condotte, ecc), nella revisione delle pendenze delle pavimentazioni esterne in scapoli di pietra e delle pavimentazioni dei pronai.

Finanziamento: Regione Piemonte Assessorato Parchi.

Spesa: cappella 13: euro 13.698,32.

Spesa: cappella 14: euro 12.330,76.

Periodo: anni 2008-2009.



- Esecuzione di drenaggi per risanamento dall'umidità della cappella della *Pietà* (c. 40), XVI-XX secolo

Proseguendo l'attuazione delle previsioni d'intervento raccolte nello "studio mirato alla conoscenza delle problematiche di degrado del patrimonio del Sacro Monte causate dall'umidità", è stato eseguito anche il drenaggio perimetrale della cappella 40, con lo scopo di preservare gli apparati decorativi appena restaurati (affreschi e sculture) dall'umidità del terreno e dallo scolo delle acque provenienti dalla scala di accesso al *Calvario*.

È stata realizzata una intercapedine aerata con relativi pozzetti in pietra lungo il perimetro dell'edificio, verso la piazza della *Basilica*. L'intercapedine è stata coperta con lastre in pietra riposizionando il ghiaietto come sul resto della piazza. Si è inoltre eseguita la rimozione delle pietre del pavimento del portichetto di accesso ai servizi igienici e degli ultimi tre gradini della scalinata contigua, riposizionandoli con pendenze adeguate ad allontanare l'acqua dalla muratura dell'edificio e sigillando idoneamente i giunti tra le pietre e tra i gradini dello scalone.

Finanziamento: Fondazione Cassa di Risparmio di Vercelli.

Spesa: euro 18.273,36.

Periodo: anno 2009.



- Limitati interventi esterni alle cappelle mirati ad ovviare alle problematiche di degrado causate dall'umidità

Si tratta di interventi anch'essi previsti nello "studio mirato alla conoscenza delle problematiche di degrado del patrimonio del Sacro Monte causate dall'umidità", di entità minore rispetto ai drenaggi, che riguardano l'ispezione e il rifacimento di condotte fognarie adiacenti alle cappelle, ripristini di pozzetti di scarico e caditoie e modi-

fica delle pendenze delle pavimentazioni in selciato, il tutto finalizzato all'allontanamento delle acque dalle murature delle cappelle. Non potendo quantificarli preliminarmente, i lavori sono stati eseguiti in economia riconoscendo alla ditta l'impiego di mano d'opera e materiali.

Le opere hanno interessato le adiacenze delle cappelle 2 e 3 e del complesso dell'*Annunciazione*, della cappella 9 e del complesso di *Betlemme*.

Finanziamento per lavori alle cappelle 2-3 e al complesso dell'*Annunciazione*: Regione Piemonte Assessorato Parchi.

Spesa: euro 5.437,35.

Periodo: anni 2007-2008.

Finanziamento per lavori alla cappella 9 e al complesso di *Betlemme*: Fondazione Banca Popolare di Novara per il Territorio.

Spesa: euro 3.187,87.

Periodo: anni 2007-2008.

- Esecuzione di opere mirate al risanamento dall'umidità delle cappelle, rappezzi di intonaci e dei pavimenti delle cappelle

Nel rispetto delle indicazioni contenute nello studio diagnostico per la difesa dall'umidità dei manufatti artistici del Sacro Monte, la Riserva esegue annualmente piccoli lotti di lavori consistenti nel risarcimento delle lacune degli intonaci esterni delle cappelle, al fine di garantire la protezione degli affreschi interni. Questi interventi vengono progettati e realizzati dal restauratore incaricato della manutenzione ordinaria delle cappelle, che si occupa di eseguire anche opere di manutenzione interna dell'apparato decorativo, quali consolidamenti localizzati delle pavimentazioni e delle pareti dipinte.

Si elencano di seguito gli interventi eseguiti.

– Restauro conservativo degli intonaci esterni del *Palazzo di Pilato*: è stato eseguito il risarcimento delle ampie lacune di intonaco del fronte del *Palazzo di Pilato*, in corrispondenza della parete dalla quale sono state recentemente rimosse piante e rampicanti, al fine di evitare infiltrazioni d'acqua e per proteggere gli affreschi interni delle cappelle adiacenti.

Finanziamento: Regione Piemonte, Assessorato Parchi.

Spesa: euro 5.276,40.

Periodo: anno 2009.

– Restauro conservativo dell'intonaco esterno del campanile della cappella della *Presentazione al Tempio* (c. 8): è stato eseguito il consolidamento, la sigillatura di fessure e la reintegrazione delle porzioni di intonaco ammalorate del campanile, al fine di eliminare le infiltrazioni d'acqua nei vani sottostanti del complesso di *Betlemme*, attualmente in corso di restauro.

Finanziamento: Regione Piemonte, Assessorato alla Cultura nell'ambito dell'Accordo di Programma Quadro Stato-Regione in materia di Beni Culturali.

Spesa: euro 4.729,80.

Periodo: anno 2009.



– Manutenzione straordinaria delle superfici degli intonaci esterni (a quota inferiore a due metri) delle cappelle 4, 10, 11, 13, 14, 15, 25, 26, 28, 29, 30.

Finanziamento: Regione Piemonte, Assessorato Parchi.
Spesa: euro 5.443,74.
Periodo: anno 2009.

– Lavori di pronto intervento sulle superfici dei pavimenti interni delle cappelle 10, 11, 12, 13, 15, 18, 23, 28, 33, 34, 37.

Finanziamento: Regione Piemonte, Assessorato Parchi.
Spesa: euro 1.707,47.
Periodo: anno 2009.



– Pronto intervento di consolidamento e sigillatura delle fratture dei due architravi in materiale lapideo della serliana del portico della cappella di *Gesù al Tribunale di Pilato* (c. 27): questo intervento si è reso urgente e necessario in attesa di ottenere l'autorizzazione della competente Soprintendenza e i fondi per il restauro dell'intero portale.

Finanziamento: Regione Piemonte, Assessorato Parchi.
Spesa: euro 540,00.
Periodo: anno 2009.



– Lavori di pulitura e stuccatura dell'intonaco esterno del lanternino del complesso di *Betlemme*.

Finanziamento: Compagnia di San Paolo per l'Arte, nell'ambito dell'Accordo di Programma Quadro Stato-Regione in materia di Beni Culturali.
Spesa: euro 2.136,48.
Periodo: anno 2009.

INIZIATIVE CULTURALI

Stefano Aietti

Le mostre

• Mostra dei modellini del Sacro Monte

L'evento, ideato e organizzato dalla Riserva in collaborazione con i docenti e gli studenti della II facoltà di architettura del Politecnico di Milano, ha visto esposti il 24 maggio 2008, sotto i portici di piazza della Basilica, i modellini in scala degli edifici del complesso monumentale del Sacro Monte di Varallo dopo una presentazione dei docenti del Politecnico di Milano.

• *Imago Fidei, Il Sacro Monte di Varallo tra XV e XVII secolo*, a cura di Pier Giorgio Longo e Piera Mazzone

La Riserva ha partecipato alla mostra dal titolo *Imago Fidei. Il Sacro Monte di Varallo tra XV e XVII secolo* tenutasi tra il mese di giugno e il mese di agosto 2008 a Varallo presso la Biblioteca Civica Farinone Centa in connessione con il festival di arte e fede *Imago Veritatis* che ha esposto anche opere conservate al museo del Sacro Monte. La mostra era incentrata sulla storia del Sacro Monte illustrata attraverso documenti e immagini sul tema del pellegrinaggio religioso nella storia, a partire dai santuari italici e romani ai santuari della cristianità.

• *La Basilica dell'Assunta attraverso le immagini conservate al Museo del Sacro Monte* a cura di Elena De Filippis

Il museo del Sacro Monte, chiuso da diversi decenni e in fase di messa a norma per una prossima riapertura, conserva numerose opere legate alla storia del santuario. In attesa del riallestimento si è presentata una selezione delle opere conservate incentrata sulla storia della basilica del Sacro Monte (agosto ottobre 2008).

• *Il Mistero e il Luogo*

Congiuntamente alla presentazione dell'omonimo volume, è stata ospitata dalla Riserva (novembre-dicembre 2008), in vista delle festività natalizie, una mostra fotografica e itinerante sui nove Sacri Monti piemontesi e lombardi che costituiscono il sito Unesco dei Sacri Monti istituito nel 2003.

Il volume e le fotografie esposte in mostra (scatti di Claudio Argentiero e Umberto Armiraglio e introduzione di Santino Langé) rappresentano un inedito viaggio fotografico attraverso i nove complessi architettonici.





- *Inganni ad arte. Meraviglie del trompe l'œil dall'antichità al contemporaneo* a cura di Anna Maria Giusti, Firenze 2009

Nove pezzi della tavola imbandita della cappella dell'Ultima Cena del Sacro Monte (c. 20) sono stati esposti alla mostra aperta a Palazzo Strozzi dal 16 ottobre 2009 al 24 gennaio 2010 volta a mostrare come l'arte, nelle varie tecniche e materiali, imiti a tal punto la natura da ingannare l'occhio di chi guarda. In questo contesto le vivande dell'Ultima Cena del Sacro Monte, scalate fra l'inizio del Cinquecento e la fine del Settecento (le forme di pane, i piatti con la frutta di Giovanni d'Enrico, il gambero e le trote) testimoniano la volontà degli artisti attivi al Sacro Monte di raffigurare cibi il più possibile veri e credibili fissati, quasi in un'istantanea di vita vera, sulla mensa nel momento in cui Gesù sta rivelando agli apostoli il tradimento imminente da parte di uno di loro. Il catalogo della mostra illustra, in due schede curate da Elena De Filippis, i pezzi esposti provenienti dal Sacro Monte.

Convegni e corsi

- Corso Internazionale ICCROM: *Sharing conservation decision 2008*

Nel 2008 la Riserva ha collaborato con l'ICCROM (Centro Internazionale per la Conservazione e il Restauro dei Beni Culturali: istituto intergovernativo che opera per mandato di 126 paesi del mondo) per l'organizzazione del corso *Sharing Conservation Decisions* che ha avuto come "tema di studio" il Sacro Monte di Varallo. Tra il 16 e il 19 novembre il Sacro Monte ha ospitato i docenti e i 22 tecnici iscritti al corso, professionisti con ruolo direttivo di musei e istituzioni governative di 21 paesi del mondo.

- Salone dell'Arte del Restauro e della Conservazione dei Beni Culturali e Ambientali

Il 25 marzo 2009 la Riserva ha presentato al Salone del Restauro di Ferrara, in una conferenza, il lavoro di conservazione e restauro del Sacro Monte.

- *Magi indagati*: Riflessioni in corso d'opera sul restauro delle cappelle dell'Arrivo dei Magi (c. 5) e dell'Adorazione dei Pastori (c. 7)

Il convegno, a cui hanno partecipato, il 19 e il 20 giugno 2009, esponenti del mondo del restauro, delle soprintendenze, e del mondo universitario, ha avuto come oggetto l'indagine e il confronto sulle scelte di restauro in corso al complesso di Betlemme (il convegno è stato organizzato grazie al finanziamento della Compagnia di San Paolo).



- 2007 *Lo Stato dell'arte*. Congresso Nazionale IGIIC (Gruppo Italiano International Institute for Conservation), 11-13 ottobre 2007, Palazzo Cittanova Cremona.

La Riserva del Sacro Monte ha presentato al convegno dell'IGIIC una relazione sul protocollo di manutenzione programmata che da anni si attua al Sacro Monte e che prevede due giri annuali di revisione dei tetti e dei canali di convogliamento e allontanamento delle acque dalle coperture delle cappelle, due analoghi giri di controllo e manutenzione delle opere d'arte contenute nelle cappelle stesse, il controllo e monitoraggio delle lesioni statiche presenti sugli edifici storici del Sacro Monte, lo studio diagnostico delle cause di degrado connesse all'azione dell'umidità e la conseguente programmazione degli interventi di conservazione e restauro.

Gli atti del convegno sono stati pubblicati nel volume *Lo Stato dell'arte. Congresso Nazionale IGIIC (Gruppo Italiano International Institute for Conservation)*, 11-13 ottobre 2007, Palazzo Cittanova Cremona, Pisa 2007.

Si rimanda al contributo sul Sacro Monte di Varallo: E. DE FILIPPIS, *Il silenzio della manutenzione. Conservazione preventiva e monitoraggio al Sacro Monte di Varallo*, pp. 351-362.

- 2008 *Lo Stato dell'arte*. Congresso Nazionale IGIIC (Gruppo Italiano International Institute for Conservation), Spoleto Rocca Albornoziana 2-4 ottobre 2008.

La Riserva del Sacro Monte ha presentato al convegno dell'IGIIC una relazione sul recente restauro delle statue gaudenziane della cappella della Natività del Sacro Monte che ha consentito di riportare alla luce la cromia originaria delle sculture e ha confermato analogie stilistiche (e tecniche) con la pala di Arona firmata e datata da Gaudenzio (1511).

Gli atti del convegno sono stati pubblicati nel volume: *Lo Stato dell'arte. Congresso Nazionale IGIIC (Gruppo Italiano International Institute for Conservation)* Spoleto Rocca Albornoziana 2-4 ottobre 2008, Grugliasco (To) 2008.

Si rimanda al contributo sul Sacro Monte di Varallo: E. DE FILIPPIS, M. CALDERA, A. CASTELLANO, M. SANTELLA, *Il restauro delle statue della cappella della Natività al Sacro Monte di Varallo*, pp. 247-252.

- 2008 *Il mutamento di dominio della Valle di Sesia. 1707-2007. L'immagine e i volti della Valsesia nel Settecento*, Varallo 29 marzo 2008, Società Valsesiana di Cultura

La Riserva del Sacro Monte ha esposto una relazione sul tema: "Il Settecento al Sacro Monte. L'ultimo grande cantiere". È stata deli-



neata da Elena De Filippis la storia della costruzione e dell'allestimento interno della cappella di *Cristo al Tribunale di Anna* (c. 24) edificata e decorata nel XVIII secolo grazie al munifico finanziamento della comunità dei valesiani emigrati a Torino, toccando aspetti nuovi di committenza, selezione degli artisti e verifiche di qualità che vanno ad ampliare le conoscenze attuali sulla storia artistica e religiosa del Sacro Monte.

È prevista la pubblicazione degli atti del convegno.



- 2008 *La scultura lignea fra Sei e Settecento nelle valli alpine e prealpine tra Piemonte e Lombardia*, Miasino 18 e 19 aprile 2008, Associazione Cusius

La Riserva del Sacro Monte ha presentato al convegno una relazione sul tema: "Epigoni di scultura lignea al Sacro Monte di Varallo" che ha illustrato l'evoluzione della scultura lignea al Sacro Monte dalle origini sino al XVII secolo, evidenziando come la produzione scultorea di questo periodo veda l'assoluto predominio della statuaria in terracotta che però trae alcuni suoi modelli dalla scultura lignea precedente, in specie gaudenziana.

Gli atti del convegno sono stati pubblicati nel volume: *La scultura lignea tra Sei e Settecento nelle valli alpine e prealpine tra Piemonte e Lombardia*, Miasino 18-19 aprile 2008 a cura di Marina Dell'Omo e Fiorella Mattioli Carcano, Miasino 2008.



- 2009 *Lo Stato dell'arte*. Congresso Nazionale IGIIC (Gruppo Italiano International Institute for Conservation), Napoli, Castel dell'Ovo 9-10 ottobre 2009

La Riserva del Sacro Monte ha presentato al convegno dell'IGIIC, il Centro internazionale per la conservazione, uno dei ultimi lavori conclusi al Sacro Monte: l'installazione delle due "bussole" di vetro della cappella della *Crocifissione*. L'intervento ha illustrato l'importanza dello studio di soluzioni architettoniche adeguate e non invasive che consentono al visitatore di fruire della visione di opere d'arte altrimenti inaccessibili a motivo delle esigenze conservative emerse dal restauro.

Gli atti del convegno sono stati pubblicati nel volume *Lo Stato dell'arte*. Congresso Nazionale IGIIC (Gruppo Italiano International Institute for Conservation) Castel dell'Ovo, Napoli, 9-10 ottobre 2009, Napoli 2009.

Si rimanda al contributo sul Sacro Monte di Varallo: E. DE FILIPPIS, STÉPHANE GARNERO, GIORGIO ROLANDO PERINO, *Conservazione prevenzione e accessibilità della cappella della Crocifissione del Sacro Monte di Varallo*, in *Lo Stato dell'arte*. Congresso Nazionale IGIIC (Gruppo Italiano International Institute for Conservation), Napoli, Castel dell'Ovo 9-10 ottobre 2009, pp. 197-204.

Pubblicazioni

- E. DE FILIPPIS, M. CALDERA, M. SANTELLA, A. CASTELLANO, *Il restauro delle statue della cappella di 'Cristo condotto per la prima volta davanti a Pilato'*, in "Kermes. La rivista del restauro", gennaio-marzo 2007, pp. 74-79.

Lo studio illustra le novità conseguite con il restauro del gruppo plastico di Giovanni d'Enrico della cappella ove *Cristo è condotto per la prima volta davanti a Pilato* che, oltre a risolvere i problemi conservativi delle statue, ne ha riportato alla luce il colore originario rivelando la presenza di una cromia accuratamente coordinata fra pittura e scultura, frutto dell'attività congiunta dei fratelli Antonio d'Enrico (Tanzio da Varallo) e Giovanni d'Enrico.

- E. DE FILIPPIS, *La fontana della piazza di ingresso al Sacro Monte di Varallo*, in "de Valle Sicida", a. XVIII, n.1/2007, pp. 485-494.

La ricerca ricostruisce le vicende costruttive e conservative della fontana del *Pescatorello* donata da Giovanni Albertoni al Sacro Monte di Varallo nel 1881, parzialmente rimossa in più occasioni e poi definitivamente nel 1945, ricostruita e ricollocata dalla Riserva al suo posto nel 2005 a conclusione dell'intervento di riqualificazione della piazza di ingresso del Sacro Monte, recentemente intitolata a Giovanni Testori.

- E. DE FILIPPIS, *Le tre cappelle di Tanzio al Sacro Monte*, in *Guida alle cappelle del Ferrari e del Tanzio del Sacro Monte di Varallo*, Varallo 2008, pp. 42-49.

Viene illustrata l'attività di Tanzio, il suo percorso formativo e poi l'opera da lui prestata al Sacro Monte, dopo il ritorno dall'Italia centrale, rispettivamente nelle cappelle di *Cristo condotto per la prima volta davanti a Pilato*, di *Pilato che si lava le mani* e di *Cristo al tribunale di Erode*.

- E. DE FILIPPIS, *Il museo del Sacro Monte. Il sogno dell'ultimo pittore-restauratore*, in *Imago Fidei. Il Sacro Monte di Varallo tra XV e XVII secolo*, catalogo della mostra, Varallo-Palazzo Racchetti Biblioteca Civica Farinone-Centa, 13 giugno-3 agosto 2008, Borgosesia 2008, pp. 161-172.

La ricerca ricostruisce la storia della formazione e dell'allestimento del museo del Sacro Monte, ad opera di Emilio Contini direttore-conservatore del Sacro Monte e insieme anche conservatore della pinacoteca di Varallo e restauratore, a partire dal 1944. Il museo fu allestito dapprima in *Casa Valgrana* al Sacro Monte, poi trasferito nel 1950 in *Casa Parella* nella piazza centrale del complesso. La vicenda è letta al-



l'interno della storia artistica, culturale e religiosa del Sacro Monte dal secondo dopoguerra sino ai primi anni Sessanta delineando gli interventi di restauro, 'abbellimento' e arredo del complesso religioso effettuati in quegli anni, la sua fortuna turistica e la sua fruizione.



• "Sacri Monti. Rivista di arte, conservazione, paesaggio e spiritualità dei Sacri Monti piemontesi e lombardi", n. 1/2007 a cura di Elena De Filippis

La Riserva del Sacro Monte di Varallo ha pubblicato, in collaborazione con gli altri Sacri Monti, nell'autunno 2007, il primo numero di una nuova rivista dedicata ai nove Sacri Monti che costituiscono il sito Unesco dei Sacri Monti piemontesi e lombardi.

La rivista ospita una sezione dedicata alla realtà istituzionale di questi complessi storico-religiosi e altre centrate sulla conservazione e il restauro dei siti, riflessioni sull'affluenza turistica ai Sacri Monti, spunti letterari, studi e ricerche, documenti e una ultima che illustra le attività degli enti di gestione con un ampio album fotografico su ciascun sito.



• *La passione del racconto. Sei autori per il Sacro Monte di Varallo*, Torino 2008

Il volume raccoglie otto racconti di scrittori contemporanei sul Sacro Monte di Varallo ed è il frutto della felice collaborazione tra la Regione Piemonte, Assessorato alla Cultura, la società Holden Art che vanta una pluriennale esperienza nell'educazione alla "narrazione", e la Riserva del Sacro Monte di Varallo. Nel 2007 un progetto regionale ha consentito di svolgere nel complesso artistico valesiano un corso sulle tecniche di narrazione applicato al racconto in figure del Sacro Monte. Calendarizzati nei week end estivi, si sono tenuti alcuni concerti e "incontri con l'autore" che hanno visto sei scrittori italiani raccontare ai visitatori il Sacro Monte visto attraverso i loro occhi e rielaborato con la loro fantasia, dopo avervi vissuto per una settimana, quasi come eremiti. Il volume è il frutto di questa felice esperienza e pubblica, riorganizzati in forma compiuta, quei racconti.



• E. DE FILIPPIS, *La Crocifissione secondo Gaudenzio. Nuove proposte sulla "Crocifissione" del Sacro Monte di Varallo*, in "Prospettiva", n. 129, pp. 41-56.

Il saggio analizza la storia della cappella più famosa del Sacro Monte attraverso un dettagliato confronto di fonti documentarie e iconografiche e la inquadra all'interno del percorso artistico di Gaudenzio individuando connessioni fra la produzione pittorica, grafica e plastica dell'artista, proponendo per la datazione dell'allestimento il lustrato tra il 1515 e il 1520.

• E. DE FILIPPIS, *Guida del Sacro Monte*, Borgosesia 2009

Dopo molti anni dalla pubblicazione della precedente guida del Sacro Monte (1995) a cura di Stefania Stefani Perrone, la Riserva ha deciso di pubblicare una nuova guida, a cura di Elena De Filippis, corredata di un aggiornato e ampio corredo fotografico, da saggi di approfondimento sui temi della devozione, delle analogie del Sacro Monte con i luoghi della terra santa e dello stato degli studi storico artistici. In appendice è riportato l'elenco dei lavori realizzati dalla Riserva regionale per la conservazione e valorizzazione del complesso.

• E. DE FILIPPIS, *Un Cristo morto "alto e divino"*, in *Per Giovanni Romano. Scritti di amici*, a cura di Giovanni Agosti, Giuseppe Dardanello, Giovanna Galante Garrone, Ada Quazza, Savigliano (CN), 2009, pp. 64-65

La scheda rivela le particolarità della statua, messe in luce dal recente restauro e un singolare momento della storia della devozione, collocato alle origini del Sacro Monte. Predisposta per svolgere un ruolo in momenti della liturgia della settimana santa, la scultura poteva fungere, a seconda delle occasioni, da Cristo crocifisso e da Cristo morto nel sepolcro.



Collaborazioni con università, musei e istituti di ricerca

Nel 2007 la Riserva ha avviato una collaborazione con la seconda facoltà di architettura del Politecnico di Milano che ha avuto come risultato la riproduzione, in modellini plastici, di tutte le quarantacinque cappelle del Sacro Monte di Varallo. L'iniziativa è culminata in una mostra che ha esposto il 24 maggio 2008 i modellini sotto i portici della piazza della Basilica al Sacro Monte. L'esposizione è stata organizzata insieme dalla Riserva e dal Politecnico, e preceduta da una presentazione del lavoro svolto dagli studenti da parte del prof. Maurizio Meriggi.



• Conferenza sulla cappella della *Crocifissione* tenuta al Museo diocesano di Bergamo

Nel febbraio 2008 la Riserva ha partecipato al ciclo di conferenze organizzato dal Museo Bernareggi di Bergamo, avente per tema: "Come leggere un'opera d'arte".

Il ciclo di incontri, che vanta una storia ormai pluriennale, ha visto il direttore della Riserva illustrare, accompagnandosi con immagini: "Gaudenzio Ferrari, la cappella della *Crocifissione* al Sacro Monte di Varallo".

- Politecnico di Milano - Facoltà di Architettura Civile del Politecnico di Milano

Proff. Maurizio Meriggi e Mario Fosso

Workshop internazionale: "The Green City - Strategies for future transformations of the urbanized landscape"

Nell'ambito della collaborazione con le università, la Riserva ha ospitato il programma di studio intensivo che ha visto la partecipazione del Politecnico di Milano, dell'Università di Spittal in Austria, della facoltà di architettura dell'università di Bucarest e dell'Università slovena di Lubiana (19-31 luglio 2009).

Il seminario, che ha ricevuto il sostegno della Comunità Montana Valsesia, ha esteso lo studio sul paesaggio coinvolgendo sia il Comune di Varallo che il Comune di Alagna, elaborando proposte di sviluppo per aree urbane caratterizzate da un alto valore paesaggistico.

- Ricerca sul turismo religioso. Università del Piemonte Orientale "Matteo Avogadro" di Vercelli e Università degli Studi di Genova

La Riserva ha collaborato con ricercatori delle due sedi universitarie del Nord Italia con lo scopo di formulare, distribuire e raccogliere un questionario sul turismo religioso nei Sacri Monti. L'elaborato della raccolta dati è stato portato al convegno tenutosi a Lecce il 28.10.2009, organizzato dall'Università del Salento, di Bologna, di Haifa (Israele), e Monaco (Germania).

- Università del Piemonte Orientale Amedeo Avogadro, Dipartimento di Scienze Umanistiche, corso di Storia dell'Arte Moderna, Prof. Patrizia Zambrano

Un seminario di studio del corso di storia dell'arte moderna dell'Università piemontese è stato ospitato per tre giorni dalla Riserva (il 5, 6 e 7 giugno 2009) presso la sala attrezzata della Casina d'Adda al Sacro Monte.

Gli studenti del dipartimento di discipline artistiche dell'Università di Vercelli hanno potuto così assistere alle lezioni volte ad illustrare la Pinacoteca, il Sacro Monte e Varallo con le sue chiese, e la Val Sermenza.

Le lezioni sono state tenute dagli storici dell'arte che lavorano in Valsesia nelle diverse istituzioni: Carla Falcone, direttrice della Pinacoteca di Varallo, Elena De Filippis, direttore del Sacro Monte, Donata Minonzio, docente di storia dell'arte al Liceo classico d'Adda. Massimiliano Caldera, funzionario di zona della Soprintendenza, ha cooperato con i tre studiosi e ha illustrato le chiese di Varallo.

Week end d'arte a Varallo

Serie di conferenze artistiche sul Sacro Monte e l'arte in Valsesia

- Week end d'arte a Varallo 2007

L'iniziativa si è svolta nel corso della manifestazione "Narrare il Sacro Monte di Varallo" con due appuntamenti:

4 agosto - Ore 17,00

Varallo, Sacro Monte, sala cappella dell'Albergo Casa del Pellegrino
Samuel Butler e le antiche fotografie del Sacro Monte di Varallo da Gaudenzio Ferrari a Morazzone a Tanzio

Relatore: SIMONE BERTELLI, Università di Milano

8 settembre - Ore 17,20

Varallo, Sacro Monte, sala cappella dell'Albergo Casa del Pellegrino
Le prime sculture del Sacro Monte di Varallo, dalla Pietra dell'Unzione alla crocifissione di Gaudenzio Ferrari

Relatore: PAOLO VENTUROLI, storico dell'Arte

- Week end d'arte a Varallo 2008

Sabato 30 agosto - Ore 18

Varallo, chiesa della Madonna delle Grazie
Statue dipinte

Prof. GIOVANNI ROMANO, docente di storia dell'arte moderna, Università degli Studi di Torino, già Soprintendente per i Beni Artistici e Storici del Piemonte

Sabato 6 settembre - Ore 17

Varallo, Sacro Monte, sala cappella dell'Albergo Casa del Pellegrino
Gaudenzio Ferrari in Valsesia e in Valtellina

ERICA BERNARDI, Università Statale di Milano

Domenica 7 settembre - Ore 11

Pinacoteca

Visita guidata agli affreschi quattrocenteschi provenienti della chiesa di San Marco a Varallo

a cura di PAOLA ANGELERI, Università Statale di Milano

Sabato 27 settembre - Ore 17 e 30

Varallo, Sacro Monte, Casina d'Adda

Novità sul politico gaudenziano di san Giovanni al Monte a Quarona

ALESSANDRO UCCELLI e ALESSANDRO FRANGI,
Università Statale di Milano



Sabato 27 settembre - Ore 18 e 45
 Varallo, Sacro Monte, Casina d'Adda
 Visita guidata alla mostra sulla Basilica del Sacro Monte
 a cura di ELENA DE FILIPPIS, Direttore dell'Ente regionale di gestione del Sacro Monte di Varallo

- Week end d'arte a Varallo 2009

Sabato 25 luglio - Ore 18
 Varallo, chiesa della Madonna delle Grazie
1605: un pittore dell'Italia centrale visita i Sacri Monti di Varallo e di Crea: luoghi di meravigliosi artifici, e Torino, città animata da balli, feste di corte e corse in slitta.
 Dott. ALESSANDRA RUFFINO, critica letteraria e filologa, Torino
 Dott. DAVIDE PAPOTTI, docente di geografia, Università degli studi di Parma



Sabato 1 agosto - Ore 20 e 45
 Varallo, Sacro Monte, piazza della Basilica
La Crocifissione secondo Gaudenzio. Nuove proposte sulla cappella della Crocifissione del Sacro Monte di Varallo
 Dott. ELENA DE FILIPPIS, storico dell'arte, direttore del Sacro Monte di Varallo

Sabato 5 settembre - Ore 17
 Varallo, Sacro Monte, sala cappella dell'Albergo Casa del Pellegrino
Per Gaudenzio scultore a Varallo. Panorama della scultura in terracotta nel Rinascimento lombardo.
 Dott. MARIA TERESA BINAGHI OLIVARI, storico dell'arte, già funzionario presso la Soprintendenza per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico delle Province di Milano, Bergamo, Como, Lecco, Lodi, Pavia, Sondrio e Varese

Domenica 6 settembre - Ore 10
 Borgosesia, Parrocchiale dei Ss. Pietro e Paolo
Presentazione della pala restaurata di Bernardino Lanino
 Dott. MASSIMILIANO CALDERA, storico dell'arte, funzionario di zona presso la Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici del Piemonte

Manifestazioni

- Madonnari al Sacro Monte di Varallo

Il Sacro Monte ha ospitato, il 20 maggio e il 15 luglio 2007, un gruppo di madonnari bergamaschi che hanno riprodotto, sui pavimenti dei pronai, alcune immagini e scene raffigurate all'interno delle cappelle. L'occasione ha previsto anche il coinvolgimento operativo dei bambini presenti.

- IX, X e XI edizione della *Peregrinatio*

Si è continuata la tradizione promossa dall'Ente di gestione del Sacro Monte di Orta, di riproporre, di norma il primo sabato di giugno tra il 2007 e il 2009, il tradizionale pellegrinaggio a piedi dal Sacro Monte d'Orta al Sacro Monte di Varallo.

- *Narrare il Sacro Monte di Varallo*

Su iniziativa della Regione Piemonte la Riserva, in collaborazione con la scuola HoldenArt di Torino, ha ospitato nell'estate 2007 una serie di visite guidate incentrate sul tema della narrazione. Le guidenarratori che accompagnavano i visitatori avevano frequentato un corso formativo per narratori, organizzato dalla Riserva con la docenza di attori, scrittori e studiosi incaricati dalla Scuola HoldenArt. La manifestazione è stata arricchita da momenti di lettura e di musica.



- *Ars et Labor*

Tradizione e Devozione in Valsesia

Nell'ambito del festival "Imago Veritatis - L'arte come via spirituale", la Riserva ha partecipato alla mostra tenutasi a Palazzo d'Adda a Varallo dal 13 giugno al 3 agosto 2008.

In quella sede è stata esposta una raccolta di medaglie-souvenir della Madonna Assunta del Sacro Monte.



- *Scolpire la fede*

In occasione del festival *Imago Veritatis* (13, 14 e 15 giugno 2008) la Riserva ha collaborato con il Circolo Filatelico di Varallo che ha allestito una mostra filatelica con rassegna di cartoline d'epoca sul Sacro Monte.

- Giornate Europee del Patrimonio 2008 (27 e 28 settembre 2008)

La Riserva ha collaborato con il FAI per la realizzazione e la buona riuscita dell'evento.



- Nuovo sito internet della Riserva

Il sito si offre come strumento di promozione e conoscenza del Sacro Monte sia per i turisti che per chi desideri un'informazione più attenta e documentata. Contiene utili notizie sulla visita, i servizi disponibili, l'accoglienza turistica, notizie istituzionali sulla Riserva, notizie storiche sul Sacro Monte e offre tre itinerari di lettura del complesso (artistico, ambientale e storico-religioso). Ogni cappella viene descritta e documentata con un ampio apparato fotografico. Sono elencati anche i lavori di restauro realizzati dalla Riserva e le iniziative culturali (pubblicazioni, manifestazioni etc.). È tradotto in inglese, tedesco e spagnolo.



- Presentazione e inaugurazione del restauro della cappella del *Secondo sogno di Giuseppe* (9 ottobre 2008)

Evento organizzato dalla Riserva in collaborazione con la Fondazione Banca Popolare di Novara per il Territorio, sponsor del restauro.

- “Al Sacro Monte in Comodità”

Inaugurazione del percorso per l'accessibilità ai disabili (8 novembre 2008)

L'evento ha evidenziato come sia possibile, anche in contesti complessi e articolati, realizzare, almeno in parte, il superamento delle barriere architettoniche pur nel rispetto del patrimonio storico e artistico.



- Presentazione degli ultimi restauri realizzati al Sacro Monte di Varallo e del volume che descrive gli interventi della Riserva dal 1980 ad oggi (18 novembre 2008)

L'evento riguardava la presentazione dei recenti restauri realizzati al Sacro Monte:

- Intonaco esterno del complesso del *Calvario*.
- Statua del *Cristo morto*.
- Statue rappresentanti *Bernardino Caimi* e *Gaudenzio Ferrari*.
- Scalinata della cappella del *Sepolcro della Madonna*.

- Settimana della Cultura (18-26 aprile 2009)

In occasione della Settimana della Cultura, evento promosso dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali, la Riserva, in collaborazione con la società Girovagarte, che ha supportato gratuitamente l'accompagnamento dei visitatori, ha programmato una serie di visite al patrimonio storico e artistico del Sacro Monte di Varallo, a “grate aperte”.

- “Scopri la statua”. Gioco a premi (maggio-ottobre 2009)

Al fine di avvicinare i valesiani alla storia e al patrimonio culturale



del Sacro Monte di Varallo, la Riserva ha promosso, tra maggio e settembre 2009, un gioco a premi mediante la pubblicazione su una testata locale, una volta alla settimana, del particolare del volto di una statua, da riconoscere.

Inaugurazione delle nuove Bussole della cappella della *Crocifissione* (5 luglio 2009)

Dopo il restauro completo della cappella più prestigiosa del Sacro Monte, attribuita a Gaudenzio Ferrari, la rigorosa regolamentazione dell'accesso interno prescritta, per fini conservativi, dall'Istituto Centrale per il Restauro, ha motivato la realizzazione di due vani in cristallo introflessi all'interno della cappella. Le due “bussole” consentono una visione completa e suggestiva dell'interno dello spazio decorato da Gaudenzio salvaguardando, al contempo, il rispetto dei criteri di tutela e conservazione fissati dall'Istituto.

L'inaugurazione è avvenuta al termine di una serata culturale, curata in collaborazione con l'Associazione Giovanni Testori.

“A tu per tu con Gaudenzio” era il titolo della performance dell'attore Valter Malosti che leggeva brani di Giovanni Testori.



Filmati

La Gerusalemme valesiana sotto i riflettori

Monica Vescia

Nell'autunno del 2008 il Sacro Monte è stato protagonista di una puntata di Bell'Italia, la fortunata trasmissione di Rai Tre che di volta in volta illustra al pubblico gli angoli più affascinanti del nostro paese. Marco Hagge ha illustrato con competenza e chiarezza la storia e le caratteristiche del complesso.

A novembre 2008 è poi stata la volta della BBC, la tv di stato inglese che ha girato alcuni filmati per la trasmissione *The private life of a masterpiece - la vita privata di un capolavoro*, un programma culturale seguito in Inghilterra da circa due milioni di telespettatori.

Anche Rai Cinema ha scelto il Sacro Monte come sfondo per un documentario sulla vita di Papa Giovanni Paolo II.

Il Sacro Monte è stato l'oggetto di un cortometraggio, firmato dalla regista Elisabetta Sgarbi. *Non chiederci la parola. Il gran teatro montano del Sacro Monte di Varallo*, un film d'autore presentato al 61° festival internazionale del film di Locarno. A fine 2009 il filmato è stato messo in commercio su DVD in un elegante cofanetto che racchiude anche un volume sul Sacro Monte di Varallo curato dalla Sgarbi e dal prof. Giovanni Reale.

Sono poi stati realizzati numerosi altri programmi televisivi:



Anno	Riprese effettuate da	Finalità delle riprese
2007	Telecupole	Riprese da mettere in onda nei TG quotidiani dell'emittente
2007	RAI	Riprese per spettacolo di e con Lucilla Giagnoni "Vergine Madre"
2007	Centro Sperimentale di Cinematografia	Programma "Artezip" in onda su canale sat. Planet (Sky)
2008	Tecnomovie	Filmato culturale sulla Regione Piemonte per la messa in onda su Rete 4 e in più di 50 nazioni sui canali di Discovery Chanel. Realizzazione DVD, allegato al Corriere della Sera, per 20 settimane, una per regione
2008	AC Multimedia Cinematografia	Videoclip per Internet (You Tube) e DVD del cantante africano Daddy Showkey impegnato sul tema dei bambini del terzo mondo
2008	Edizioni San Paolo Multimedia	DVD su <i>Via Crucis</i> di Papa Giovanni Paolo II
2008	Cosmic Egg srl/Deagostini	Realizzazione DVD riguardante la Bibbia (video numero zero che verrà sottoposto ad alcuni test di mercato)
2008	E-com	DVD su Varallo e Sacro Monte
2008	RAI Parlamento	Servizio sulla manifestazione organizzata da Holden Art intitolata "Attorno ai Sacri Monti" e intervista al direttore della Riserva
2009	RAI 2	Riprese televisive finalizzate alla realizzazione di un servizio sul Natale da inserire nel TG
2009	TV della Svizzera tedesca "SF Spezial SF Schweizer Fernsehen"	Trasmissione di <i>reportage</i> sull'arco alpino
2009	ARD, 1° Rete Nazionale televisione tedesca (e successivamente per tutti e tre i canali dell'emittente)	Documentario "Sacri Monti. Il cinema del Medioevo"
2009	Visual-studio TV di Torino	Riprese da utilizzare in diverse occasioni (manifestazioni, congressi, emittenti televisive etc.)
2009	Associazione Culturale Diocesana La Nuova Regaldi	Video trasmessi su 50 televisioni private e satellitari aventi come tema "SAUL 2000. Ripartire da Damasco" (storia di San Paolo)
2009	SAT 2000	Documentario su Giovanni Testori
2009	RAI	Trasmissione televisiva dedicata alla promozione turistica e culturale del Piemonte che andrà in onda su di un nuovo canale satellitare dedicato al made in Italy di Newco RAI International "Yes Italia"

Stampa nazionale e internazionale

Tante testate giornalistiche hanno parlato diffusamente del Sacro Monte di Varallo. Servizi e reportage sono apparsi su molte riviste e *magazine* (ad es. sui francesi *Ulysse* e *Le Monde* e lo svizzero *Du, zeitschrift fur Kultur*). Famiglia Cristiana ha pubblicato un servizio di tre pagine molto fitte, intitolate *Gli occhi del mondo sul Sacro Monte: a Varallo Sesta un campo scuola per un'equipe internazionale di curatori d'arte* trattando della presenza a Varallo del seminario dell'ICCROM, l'organismo intergovernativo che dal 1956 si occupa a livello mondiale di conservazione del patrimonio culturale e che ha scelto il Sacro Monte di Varallo come "caso di studio". Articoli lusinghieri sono apparsi sul "Giornale dell'Arte" in tre occasioni nel corso del 2009. Vi è stato sottolineato l'impegno della Riserva per la conservazione programmata delle opere d'arte.

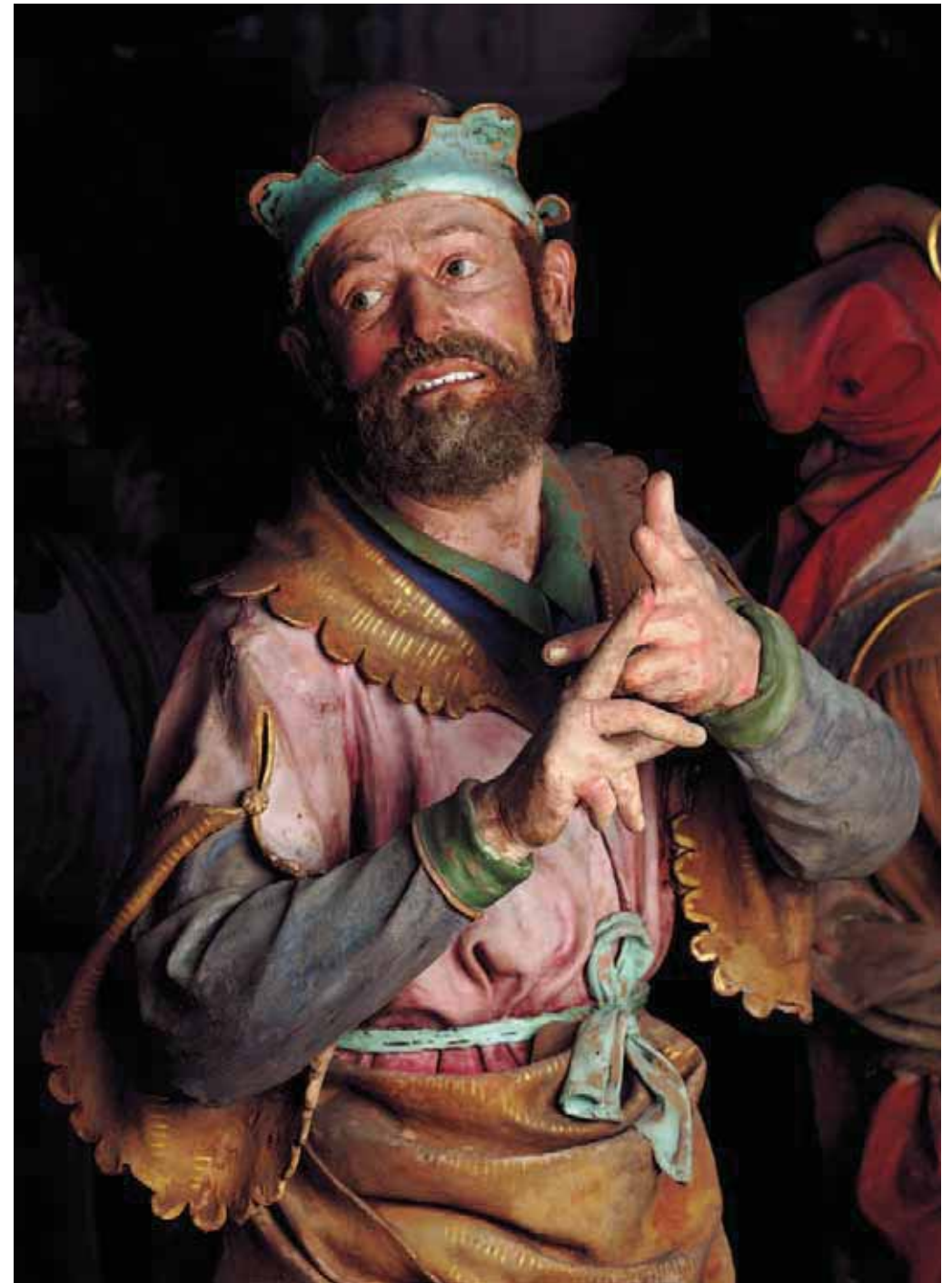
Testi redatti a cura dell'Ente di gestione della Riserva Naturale Speciale del Sacro Monte di Varallo.













Varese

INIZIATIVE CULTURALI

Paolo Zanzi

Il Racconto del Silenzio: lo stupore dell'umano nelle scene misteriche del Gran Teatro dei Sacri Monti prealpini

Si è inteso con questa mostra, a cura di Paolo Zanzi, con la realizzazione di un percorso suggestivo in un ritmo di spazi opportunamente dimensionati onde suscitare un dialogo partecipato e coinvolgente con le immagini e i testi proposti, sintetizzare una sorta di paradigma dei Sacri Monti prealpini. Al visitatore veniva "imposto" un mantello e un "quaderno del pellegrino" che l'avrebbero accompagnato nell'itinerario in cui il silenzio racconta, del suono lo spazio, dell'immagine la parola, dell'uomo lo stupore. Con i testi e le poesie di Garcia Lorca, Rilke, di Saba, di Cardarelli, Rebora e altri si è inteso attualizzare la lettura delle scene misteriche per un approccio sia laico che profondamente religioso alla bellezza nell'arte dei nove Sacri Monti patrimonio dell'umanità. Oltre settemila visitatori e concrete testimonianze hanno firmato il successo di questa mostra.



Accade al di là del fiume

Il quattrocentenario dell'inizio dei lavori per la costruzione della Via Sacra, promossa da Padre Aguggiari e ideata e progettata dall'architetto Bernascone detto il Mancino per i pellegrinaggi al Santuario della Vergine a Santa Maria del Monte di Varese, è stato occasione per la realizzazione di una serie di manifestazioni che, in programmazione triennale, condivisa e supportata da vari enti con la regia della Fondazione Paolo VI per il Sacro Monte di Varese e del Comune di Varese, hanno raggiunto una larga e solida base "di tradizione all'ascolto" delle eccellenze del Sacro Monte sopra Varese capace di costituire una virtuosa occasione di identità territoriale. Così facendo si è inteso contribuire alla promozione dei valori culturali e spirituali contenuti nei beni artistici e paesaggistici del Sacro Monte e del territorio varesino.

A consuntivo possiamo affermare che l'obiettivo è stato raggiunto e che oggi possiamo progettare oltre e finalmente ipotizzare nel sistema dei Sacri Monti prealpini un'azione di interesse europeo. In stringata sintesi evidenziamo i sette momenti teatrali: 4200 presenze sulla via sacra, in piazzetta canonica e nei paesi del territorio; 4 convegni di studio e confronto sui temi storici delle realtà sacromontane.



Cappella della *Visitazione* (c. II)

Nell'insero fotografico alle pp. 365-379: cappella della *Visitazione* (c. II), statue in terracotta di Francesco Silva (terzo decennio del XVII secolo, post 1622), affreschi di Giovanni Paolo Ghianda (1624)

In questo contesto è stato editato il volume sull'architetto Bernascone detto "il Mancino" quale sommatoria degli atti del convegno stesso. La musica barocca ha trionfato con il tema: "il colore dell'infinito nell'architettura del cielo al Sacro Monte sopra Varese" in 32 concerti con 7500 presenze. Altri eventi culturali di contorno-intrattenimento come conferenze a tema e visite guidate sul territorio, sono state seguite da 4250 persone in diverse sedi. Esempio per il successo, la partecipazione e la concretezza operativa è stata l'azione intrapresa per il recupero di Villa Baragiola quale sede culturale e di promozione turistica a Masnago sul colle a fianco del Castello di Masnago già sede del Museo d'Arte Contemporanea. Le finalità del quattrocentenario e il ruolo egemone del Sacro Monte sopra Varese hanno virtuosamente guidato l'impresa del recupero di un bene culturale a diventare strategico polo museale. L'inaugurazione di questa sede è stata battezzata con la mostra "il racconto del silenzio" dedicato al gran teatro dei Sacri Monti prealpini.



Il Racconto dell'Angelo: momenti di arte e spiritualità nel territorio prealpino

Con oltre ventimila calendari di grande formato, tremila libri e oltre 20 postazioni di gigantografie nel centro storico e nei chiostri di Varese nel mese di dicembre-gennaio 2008-2009, si è inteso promuovere l'arte e la cultura del Sacro Monte sopra Varese e dei beni culturali con esso implicati. Con l'immagine dell'Angelo variamente effigiato sia nella pittura che nella scultura si è costruito, con il progetto a cura di Paolo Zanzi per conto degli Enti patrocinatori del quattrocentenario nonché con il supporto di un'importante azienda di servizi, un itinerario che snodandosi nei suggestivi portici del centro e nel chiostro di Sant'Antonino ha evidenziato la pregnante qualità che, in vari rimandi e nei più diversi stili ed invenzioni, testimonia i notevoli valori artistici della cultura lombarda in specie quella tra Gaudenzio Ferrari e il Morazzone.



















Conservazione tra
arte e architettura:
metodi e problemi

Mantenere e conservare i Sacri Monti, luoghi di arte e devozione, giardini e piccole città storiche: una sfida impossibile, con pochi soldi?

Elena De Filippis



Veduta aerea del Sacro Monte di Varallo

Conservare il patrimonio artistico è un'operazione costosa, costosissima. È il problema italiano: siamo ricchi ereditieri di tesori di grandissima qualità ed estesi capillarmente sul territorio, a cui si guarda come possibili fonti di ricaduta economica, grazie al turismo, ma i cui costi di gestione e conservazione sono proibitivi, quasi come quelli della sanità.

Il dibattito è aperto: privatizzare, vendere una parte dei beni o darli in gestione a privati? Ma questo garantirà la corretta conservazione? Creare fondazioni pubblico-privato per favorire flussi di fondi continui e un'attività libera da balzelli burocratici e più celere? È un tema di attualità per i grandi musei.

I Sacri Monti sono realtà territoriali, lontane dai centri maggiori, esempi eclatanti di patrimonio diffuso e difficile da conservare, perché inserito in quell'ambiente naturale avvolgente che è parte del loro DNA, ma che porta umidità e facile degrado.

Proprio i Sacri Monti, che sono realtà di serie chi con quattordici, chi con venti, chi con quarantacinque cappelle, possono indicare la strada più semplice per conservare in tempi parsimoniosi, evitando il ciclo continuo di restauro, quotidiana disattenzione, e poi ancora restauro. Li hanno gestiti in Piemonte, a partire dal 1980, degli enti strumentali della Regione, creati *ad hoc*. Questi enti si sono industrializzati in questi anni, prima Crea, poi Orta, Varallo e adesso anche Domodossola, a costruire dei sistemi di lavoro che consentissero quel controllo capillare sullo stato di conservazione del patrimonio che è fondamentale per gestire l'intera serie delle cap-

pelle, evitando che, concentrando l'attenzione su di una, si perdano di vista le altre. Abbiamo capito che con pochi fondi e con l'obbligo di un lavoro e di una responsabilità non episodici, ma costanti, è meglio giocare di anticipo e destinare le limitate risorse alle vigili cure quotidiane; prevenire per evitare di dover ricorrere poi a cure costose per curare, proprio come da anni si predica in medicina. O, detto in altri termini, essere scrupolosi e regolari nel sottoporre le opere ai tagliandi periodici di manutenzione, come fa un bravo automobilista con la sua vettura, per evitare disagi fastidiosi e più costosi.

Così si è costruito un modello pratico di manutenzione programmata. I tetti, nei Sacri Monti maggiori, vengono controllati più volte l'anno, insieme al sistema di convogliamento delle acque piovane. Lo stato di conservazione dell'apparato decorativo delle cappelle è stato schedato da restauratori competenti e periodicamente si procede alle necessarie verifiche. Con l'occasione si rimuovono polvere, ragnatele, sporizia e foglie dagli interni delle cappelle.

Il Sacro Monte di Varallo ha richiesto delle regole più serrate di altri, legate all'entità del complesso (quarantacinque cappelle) e allo stato di conservazione, compromesso da cinque secoli di storia, dall'elevata umidità ambientale e dalle molte manomissioni subite nel tempo. La manutenzione è diventata qui anche l'occasione per conoscere approfonditamente lo stato di salute dei manufatti. Si controllano i manti in pietra dei tetti e periodicamente si verificano le condizioni delle loro varie parti (lastre lapidee, piccola e grossa ordi-

tura, colmi, sigillature contro parete etc), classificandole a seconda del loro stato. Questo lavoro costituisce il punto di partenza per un piano di interventi straordinari e di restauro delle coperture, costruito sulla base di ragionate priorità.

Lo stesso modello è stato poi applicato all'intero complesso, in tutte le sue parti, edifici e apparato decorativo, costruendo un archivio computerizzato di controllo e schedatura che correla i vari aspetti (tetti, problematiche statiche, intonaci, zoccoli dipinti degradati, statue, pitture etc.) e suggerisce anche i tempi e l'ordine di successione dei programmi di manutenzione straordinaria. Se i dipinti dello zoccolo murario sono degradati, ove si appuri che la causa sta nella risalita di umidità e che si rende necessario un risanamento perimetrale, lo si realizzerà, quindi se ne monitorerà l'effetto nel tempo e, solo dopo, quando la parete apparirà "asciutta", si programmerà il restauro degli affreschi. Solo così il risultato potrà tenere negli anni.

Il quadro conoscitivo con il tempo si è arricchito e ampliato con la schedatura di tutte le lesioni statiche delle cappelle, ordinate secondo la gravità, e con uno studio capillare e diagnostico sull'azione dell'umi-

dità con le proposte di intervento. Sono operazioni talora più complesse, ma spesso di semplice buon senso, come la costruzione di cunette in pietra o in terra intorno agli edifici, o la modifica della pendenza del terreno per convogliare correttamente le acque, allontanandole dalle pareti, o la realizzazione di intercapedini perimetrali o di rappezzamenti di intonaci ove la muratura (dipinta all'interno) è rimasta scoperta ed esposta alle intemperie. Così dalla manutenzione si è passati ad un vero e organico progetto di conservazione programmata.

Oggi i restauratori che effettuano il giro di controllo, pulizia e manutenzione dell'interno delle cappelle, oltre a segnalare eventuali nuove problematiche e a controllare le vecchie e ad aggiornare il *database* conoscitivo, effettuano le misurazioni dell'umidità, delle lesioni statiche, verificano la presenza di sali, reincollano i frammenti di terracotta staccati, e con loro si costruisce il piano di lavoro per la bella stagione, realizzando un po' alla volta i previsti piccoli lavori per il risanamento dall'umidità e programmando i restauri necessari. È l'unico modo per dare un ordine a realtà ampie e complesse e non sprecare tempo e il poco denaro disponibile.

La statuarìa al Sacro Monte di Domodossola. Tecnica, materiali e manutenzioni attraverso i secoli

Tiziana Carbonati, Chiara Bovio

Questo studio prende in considerazione la statuarìa delle cappelle del Sacro Monte di Domodossola, relativamente a materiali, tecniche e manutenzioni, perché esiste già una più ampia documentazione e letteratura sui dipinti murali.

La statuarìa è l'attore protagonista delle scene della *Via Crucis* del Sacro Monte, come negli altri analoghi complessi che si ergono in Italia tra il Piemonte e la Lombardia.

Il materiale impiegato per la realizzazione delle sculture si diversifica secondo l'epoca di costruzione e l'autore e, nel contesto del Sacro Monte di Domodossola, si possono considerare al riguardo due importanti momenti: quello legato alla terracotta, databile dal 1660 al 1782, con gli scultori Bussola, Salterio, Rusnati e Raineri, e quello legato al gesso e legno, riconducibile alla prima metà del XX secolo, dal 1906 al 1957, con gli artisti Mosca, Demetz, Belluta e gli Artigianelli di Milano.

Il Novecento è caratterizzato in genere dall'utilizzo di materiale povero e di semplice lavorazione, anche di carattere seriale (foto 1-2). Il gesso era impiegato dallo scultore Pietro Mosca tra il 1906 e il 1909 nella prima stazione¹ (foto 3). Si tratta di solfato di calcio biidrato e può essere utilizzato principalmente in due versioni: impastato rapidamente all'uopo con acqua e in seguito impiegato nella versione classica degli

stampi o, come nel caso specifico, il gruppo concatenato di personaggi è stato realizzato e costruito a semicerchio su di una orditura lignea, sulla quale è stata adagiata e modellata con rapidità una tela di juta precedentemente immersa nel gesso liquido. Tale operazione era compiuta più volte e per le varie porzioni della statua. Ottenuta la bozza plastica, successivamente con uno strato sottile di gesso morbido e modellato a "getto", mediante rapide applicazioni manuali in cui le dita diventavano strumenti da plastificatore o con ausilio di spatole, si conferiva la forma finale della figura. Probabilmente il Mosca nelle parti più anatomiche, come braccia, mani e volti, aggiungeva in superficie un ulteriore strato di gesso più consistente destinato ad essere successivamente asportato, con scalpelli, prima che la materia facesse presa. In questo modo, utilizzando questa tecnica, poteva modellare e definire meglio i particolari del gruppo statuario.

Queste statue, considerate da sempre di scarso valore, non hanno subito particolari attenzioni ad eccezione della sgargiante coloritura in visione che ha interessato tutta la statuarìa del Sacro Monte nel 1956².

Il legno utilizzato per l'esecuzione delle statue ubicate nelle cappelle III, V, VI e VII è della stessa essenza: legno di cirmolo³ (foto 4), come documentato anche nel 1939, quando viene controfirmato un documento

¹ Archivio Storico Padri Rosminiani Domodossola (da ora in avanti ASPRD), Serie Rossa, Faldone 1, Cartella A - E.

² La tradizione orale tramanda che in quel periodo Achille Camplani, amministratore del Sacro Monte, fosse intervenuto sulla cromia dei personaggi.

³ Legno di cembro, dolce e di fibra tenera, adatto alle contorsioni e usato per i lavori di ebanisteria e intaglio.



1

1. Cappella I. Particolari delle statue in gesso

per accettazione dallo scultore Belluta⁴. Si tratta di un incarico per cinque figure per la terza stazione «da eseguirsi in legno di cirmo»⁵. Da notare che tali statue, rappresentanti la *Prima caduta di Cristo*, non vengono collocate nella terza cappella nel 1939, in quanto non ultimata, ma vi si installano quelle eseguite successivamente nel 1945 dal gruppo degli Artigianelli di Milano⁶ (foto 5). Si può ipotizzare che durante la lavorazione di queste sculture, in contemporanea con l'ultimazione strutturale della terza cappella⁷, l'edificio non fos-

se ancora pronto ad accogliere le statue, quindi è facile pensare che alla consegna il gruppo statuario, che raffigurava la *Caduta di Cristo durante la salita al Calvario*, venisse collocato nella settima stazione, in quel tempo già terminata e pronta per ricevere la scena⁸.

Nell'anno 1957 furono commissionate diciotto statue allo scultore Vincenzo Demetz di Ortisei in Valgardena, da eseguirsi anch'esse in legno «di cinnolo e colorate ad olio»⁹ per la quinta e sesta stazione. L'esecuzione delle sculture è di tipo seriale ed è pa-

⁴ Maestro in opera presso l'Istituto Artigianelli di Milano.

⁵ ASPRD, Armadio, Serie Blu, Faldone 21, cartella G.

⁶ ASPRD, Serie Rossa, Faldone 1, cartella B, Incarico per l'esecuzione di n° 5 statue per la terza cappella.

⁷ ASPRD, *Libro della casa* dal 1944-1971. I lavori alla cappella si concludono il 13 agosto del 1946 con la decorazione esterna della facciata.

⁸ Risulta dai documenti che nel 1938 vengono montati i ponti per i lavori alla cappella e che con ogni probabilità a conclusione del gruppo statuario del Belluta l'edificio era pronto per la collocazione delle statue. (ASPRD, *Libro della casa* dal 1944 al 1971).

⁹ ASPRD, Serie Rossa, Faldone 1, cartella D.



2

2. Cappella I. Particolari delle statue in gesso



3

3. Cappella I. Particolare della firma di Pietro Mosca

lese come i soggetti di coronamento delle scene non siano stati appositamente studiati per una specifica rappresentazione, ma pensati per essere collocati a supporto di qualsiasi scena principale. I personaggi sono stati realizzati ed eseguiti con l'utilizzo di più masselli uniti con colla animale da falegname e fissati su di un basamento di legno a sua volta inserito nella pavimentazione in lastre di pietra. La policromia, realizzata con tecnica ad olio, è stata applicata su un sottile strato preparatorio a gesso con pennellate fluide che a tratti lasciano emergere la venatura o il nodo del supporto ligneo. Sulle superfici è evidente la presenza di una vernice in spessore che conferisce un aspetto traslucido. Non risulta né dall'analisi visiva né dai documenti un intervento di tipo manutentivo, forse a causa della loro recente esecuzione, prossima al periodo (gli anni Cinquanta) in cui si sono registrati gli ultimi consistenti interventi manutentivi sulle statue.

La terracotta rappresenta invece il materiale più utilizzato per la realizzazione dei restanti gruppi statuari per opera di vari autori e in periodi storici diversi.

Le fasi principali per ottenere un supporto statuario fittile erano le seguenti: la preparazione dell'impasto in creta, la foggatura, l'essiccamento e la cottura. La creta si ricava con l'impasto di acqua e argilla di tipo illitico e cloritico con inserzioni di minerali, quali il quarzo, il ferro e l'ossido di calcio le cui percentuali determinavano la colorazione rossa, aranciata o gialla del supporto dopo la cottura.

La lavorazione delle argille fini era piuttosto lunga; l'impasto, sovente mescolato, veniva decantato con quattro passaggi in diverse vasche, per poi essere impastato manualmente e battuto su un piano per eliminare le bolle d'aria e l'eccesso di acqua.

La lavorazione delle statue in terracotta avveniva con la modellazione manuale del-



4. Cappella VII. Particolare della statua in legno di cirmolo

l'artista plasticatore, ed essendo opere uniche, la creazione avveniva singolarmente e le statue, per lo più di grandi dimensioni, non erano, se non in casi eccezionali, ottenute in un unico blocco. L'opera veniva lavorata e creata intera e poi suddivisa in masselli con precisi tagli effettuati con fili di rame e svuotata internamente; l'artista riduceva a pochi centimetri lo spessore della struttura, poiché durante la fase lenta di essiccazione, cioè di rilascio graduale dell'acqua dall'impasto, la materia si ritirava senza eccessive crepe.

A essiccazione ultimata i masselli venivano

cotti, in apposite fornaci, tra i 900 e i 1000° C. In alcuni casi le temperature risultavano anche inferiori compromettendo la fase di cottura che, ultimata, risultava parziale causando la sua fragilità; inoltre il tempo di cottura era generalmente lungo, circa un'intera giornata.

Le statue venivano poi assemblate con malta di calce e a volte ulteriormente legate, soprattutto nelle parti in aggetto, tramite zanche di ferro e con ausilio di resina naturale, denominata "pece greca", solitamente a base di colofonia. Infine le superfici venivano trattate con un olio con funzione di "turapori", atto a formare una superficie idonea a ricevere la coloritura a freddo, definita così perché non necessitava di un'ulteriore cottura, tipica delle opere in ceramica con risoluzione invetriata.

In questo ambito lo statuario di maggior spicco è sicuramente Dionigi Bussola, che mise in produzione la statuaria delle prime cappelle (foto 6). Proprio il Bussola iniziò al Sacro Monte l'approvvigionamento della materia prima: la creta, e la costruzione del forno di cottura per poter realizzare le opere in loco. Nel 1661¹⁰ si costruì la fornace, probabilmente per creare la calcina, che derivava dalla cottura di pietre calcaree più o meno pure ad una temperatura di 900°/1100° C, per ottenere l'ossido di calce o "calce viva" che veniva spenta in acqua all'interno di fosse scavate nel terreno. A questo punto si otteneva la calce idrata, a cui si poteva aggiungere sabbia, pozzolana, marmo tritato o altri inerti¹¹. Nel 1662 e nel 1663¹², oltre ai pagamenti per la conduzione di pietre per la fornace¹³ e pietre

¹⁰ ASPRD, Serie Blu, Faldone 10, Libro delle spese.

¹¹ M. MARABELLI, M. TABASSO LAURENZI, *Materiali della pittura murale*, Roma 1977.

¹² ASPRD, Miscellanea.

¹³ ASPRD, Serie Blu, Faldone 10, cartella 2.



5. Cappella III. Particolare della firma degli scultori

6. Cappella XIII. Particolare della Maddalena opera di Dionigi Bussola

cotte, furono condotte da Suna sul Lago Maggiore casse di statue, presumibilmente quelle messe in opera dal Bussola nel suo laboratorio a Milano e destinate alle cappelle XII e XIV, pietre e «due barche di pietra smagrata cioè marmo di Laveno»¹⁴. Inoltre, sempre da Suna, fu pagata la creta che arrivava dalla cava per l'esecuzione delle statue che il Bussola avrebbe messo in opera in loco soprattutto per la quarta stazione e per i profeti della chiesa del santuario¹⁵. Successivamente, nel 1664, le statue furono cotte come testimonia il resoconto dei lavori, laddove il Bussola, il Volpini e alcuni operai, furono pagati per la costruzione della fornace¹⁶. Si ipotizza che le fornaci fossero due: la prima del 1661 per la calce, la seconda, costruita nel 1664, per la cottura delle statue, considerando che l'esigenza di due

forni nasceva dal diverso metodo di cottura dei materiali. Infatti nella fase di produzione della calcina, all'interno del forno, rimanevano dei residui di pulviscolo che creavano un ambiente incompatibile con la cottura della creta. Nell'eventualità che fosse utilizzato lo stesso forno, il particellato di ossido di calce avrebbe potuto fissarsi sulla superficie rendendola non sufficientemente porosa per ricevere la coloritura a freddo classica delle statue policrome dei Sacri Monti.

Il trasporto dei materiali avveniva per via fluviale, dal Lago Maggiore sul Toce fino a Villa, probabilmente Villadossola, dove esisteva un porto e poi con carri e a dorso di mulo fino al Monte¹⁷. Sulla qualità dei primi materiali si trova traccia nella lettera del 1661, indirizzata forse al Capis dal pittore vigezzino Carlo Mellerio, dove ri-

¹⁴ ASPRD, Miscellanea.

¹⁵ ASPRD, 1663, Serie Blu, Faldone 10, Libro delle spese.

¹⁶ ASPRD, Miscellanea.

¹⁷ ASPRD, 1663, Serie Blu, Faldone 10, Libro delle spese.



7-8. Cappelle XI e IV. Particolare delle date di restauro (1862) ad opera di Carlo Caffoni

feriva che la creta utilizzata non era delle migliori e aveva un'elevata percentuale di sabbia¹⁸. Inoltre il Mellerio raccomandava che le statue fossero poste in luogo alto perché potevano deteriorarsi: «che le statue non siano apogiate sopra la terra ma sia luogo alto [...] altrimenti si perderanno le statue della pittura come anche patiranno le pitture che si faranno sopra li muri se non saranno ben fuori di terra». Purtroppo non era solo la materia prima delle statue del Bussola a creare problemi, ma anche nel secolo successivo, sia nel 1775¹⁹ che nel 1781, fu utilizzata creta proveniente da Vallesone, probabilmente non adeguata e cotta in loco, impiegata per i gruppi statuari delle cappelle XI e VIII²⁰. Inoltre l'esecuzione delle statue del Busso-

la presso il suo laboratorio milanese comportava il trasporto delle opere e soprattutto la collocazione provvisoria delle stesse; infatti nel 1677 il Bussola richiedeva, oltre al pagamento del trasporto, una stanza adeguata al momentaneo deposito per le statue della cappella I, l'attuale seconda stazione, e per le due opere che successivamente furono collocate nella Santa Casa a raffigurare l'Annunciazione²¹. Probabilmente già a questo punto la precarietà dei luoghi di deposito, che con ogni probabilità si ubicavano in una località definita Piaderia di Mattarella, non facilitavano lo stato conservativo delle opere²². In conseguenza di ciò nel 1683²³ giunse al Sacro Monte il figlio secondogenito del Bussola, Cesare, per "aggiustare"

¹⁸ ASPRD, Serie Blu, Faldone 10, cartella 2.

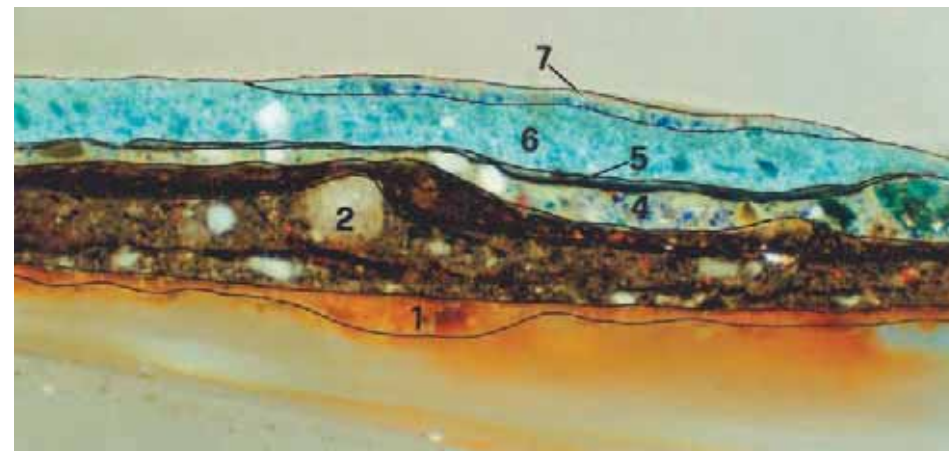
¹⁹ ASPRD, Serie Blu, Faldone 15, cartella 7, Nota di pagamento per la cottura delle statue pagata a Giovanni Antonio Pioda per le 83 giornate a cavare la creta per forgere le statue con n° 109 carichi da Vallesone.

²⁰ ASPRD, Serie Blu, Faldone 15, cartella 9.

²¹ ASPRD, 1677, Serie Blu, Faldone 10, cartella 1, Documenti epistolari Capis-Bussola.

²² ASPRD, 1679, Serie Blu, Faldone 10, cartella 2. Il documento cita i nove viaggi pagati per il trasporto da tale zona, adibita a deposito, fino al Sacro Monte.

²³ ASPRD, Miscellanea e Serie Blu, Faldone 10, Libro delle spese.



9. Cappella IV. Analisi all'EDS (analisi alla microsonda per il riconoscimento dei pigmenti, leganti ed eventuali strati sovrapposti). 1-2-3-4: strati di preparazione e colorazione originale; 5-6-7: ridipinture

le statue che in parte erano guaste, localizzabili soprattutto nell'attuale cappella IV, che già nel 1669 presentava umidità nei muri perimetrali²⁴.

Il problema dell'umidità, dovuto alla localizzazione delle cappelle del Sacro Monte in una fitta area boschiva, con la concomitanza del microclima e bioclima, e con le escursioni termiche, diurne e stagionali, era già riscontrato alla fine del XVII secolo, alla conclusione dei lavori di alcuni edifici appartenenti al percorso sacro. Infatti nel 1688, da un resoconto dei lavori, si evidenziava l'importanza dell'inizio della fabbrica della strada vicino alla Santa Casa: «levar le bestie che passavano avanti la porta di detto Oratorio con incidenza grande et per diversi almeno in parte la grande umidità che guastava l'altare et muro attorno al

choro di detto Oratorio et nella piccola sacrestia del medesimo»²⁵.

Nell'inventario della Visita Pastorale del vescovo Giovanni Maria Visconti, redatto nel 1694 da Vincenzo Bianchi, durante la descrizione dell'attuale cappella IV si sottolineava che le statue erano di grandi dimensioni e che la cappella era posta in un luogo umido, un *malsito*, e che ciò era un danno difficile da rimediare²⁶. Altro luogo umido era la seconda stazione dove erano commissionati al Mastro Giacomo Campeglio, nel 1697, i lavori alla struttura muraria attorno alla cappella «per levar l'umidità dalle statue guaste»²⁷.

Dalla corrispondenza dell'artista scultore Giuseppe Rusnati con il Rettore del Sacro Monte, nel 1703²⁸, si evince che il plastificatore fosse preoccupato per il degrado

²⁴ Idem.

²⁵ ASPRD, Miscellanea.

²⁶ ASPRD, Serie Blu, Faldone 18, cartella 9.

²⁷ ASPRD, Serie Rossa, Faldone 4, cartella D, Registro dei Beni del S. M. Calvario Can. Triponetti 1694-1717.

²⁸ ASPRD, Serie Blu, Faldone 14, cartella 2.

conservativo delle cappelle e consigliasse di chiuderle per ripararle dall'umidità finché il piano di calpestio, in terra pieno, non fosse asciugato; ovviamente tale soluzione non era la più adeguata, infatti il cattivo ricambio di aria tra interno ed esterno sicuramente peggiorava un già precario stato conservativo.

Così a partire dal XVIII secolo all'interno delle fabbriche del Sacro Monte si continuò a lavorare, sia per edificare le stazioni mancanti che per riparare le esistenti. Principalmente gli interventi di manutenzione venivano focalizzati sulle statue, infatti a partire dal 1727 fu compiuto un primo intervento generale su tutta la statuaria ad opera dello stuccatore Antonio Tamiotti che portava la sua esperienza dal Sacro Monte di Varallo come cita la lettera di presentazione al Rettore²⁹.

Alcuni interventi venivano poi non solo eseguiti da artigiani chiamati appositamente per la manutenzione, ma affidati agli artisti presenti nelle fabbriche in costruzione, come pittori o scultori, a cui veniva chiesto di intervenire sulle problematiche delle cappelle già presenti. Infatti nel 1782 lo scultore Stefano Salterio di Laglio fu pagato per «riattare le vecchie cappelle»³⁰; l'artista era già presente nel Sacro Monte perché nel 1781 gli furono commissionate venti statue e due cavalli per l'ottava stazione, lavori che sarebbero continuati fino all'anno successivo³¹.

Purtroppo non solo la statuaria presentava particolari problemi conservativi, ma anche la struttura muraria con i dipinti aveva subito particolari danni tanto che

tra il 1783 e il 1790 si rese necessario intervenire, ad opera di Pietro Maria Perini Mastro, sui manti di copertura delle cappelle e della chiesa, e nella cappella IV che presentava già un pregresso stato conservativo precario³². Dall'analisi documentaria si può pensare che il XVIII secolo non sia stato un periodo di grandi manutenzioni, ma soprattutto l'attenzione dei Rettori del Sacro Monte fu focalizzata alla costruzione delle cappelle non ancora in opera. Sicuramente periodo più fervido di interventi di manutenzione fu il XIX secolo. Nel 1828 l'abate roveretano Antonio Rosmini scelse il Sacro Monte Calvario di Domodossola come luogo di fondazione dell'Istituto di Carità e nel 1833 fu redatto l'inventario dei beni dal quale è possibile trarre informazioni conservative sui gruppi statuari³³. Nella chiesa del Santuario le statue erano in un cattivo stato conservativo: le otto figure dei profeti erano descritte come scolorite e nere, quelle presenti nelle cappelle laterali risultavano guaste, come la Vergine e il San Giovanni dell'altare maggiore, mentre la figura della Maddalena era «non troppo decente e guasta in un braccio».

L'umidità era ben presente nelle cappelle in modo particolare la cappella del *Santo Sepolcro* risultava «in pessimo stato, estremamente umida» con varie fessure; ma anche in generale «il fabbricato delle cappelle mediante riparazioni è ancora in sufficiente stato. Ma le statue per lo più di cattivo gusto sono in deperimento, guaste molte, varie spezzate, eccettuate alcune dell'ultima cappella che sono ancora qua-

²⁹ ASPRD, Miscellanea.

³⁰ ASPRD, Serie Blu, Faldone 14, cartella 2.

³¹ Idem. Convenzione per la commissione delle statue. Come citato precedentemente la creta utilizzata era quella proveniente da Vallesone (ASPRD, Serie Blu, Faldone 15, cartella 9).

³² ASPRD, Miscellanea. Serie Blu, Faldone 15, cartella 9 e Serie Rossa, Faldone 1, cartella E.

³³ ASPRD, Serie Blu, Faldone 18, cartella 1, Inventario dei mobili e stabili del Sacro Monte Calvario di Domodossola.

Data	Maestranza	Lavoro
1834	Raineri pittore	Restauro cap. XIV
1837	Angelo Masone Mastro	Tetto e portico cap. X e tetto cap. XI
1858	Capo Mastro De Antonis	Lavori cap. VII
1861	Flli Piazza Pittori	Lavori di pittura cap. XIV
1862	Carlo Castelli mastro	Interventi muratura cap. II - VIII
1862	Carlo De Pedrini indoratore	Tinte cap. II - IV - VIII - X - XI - XV
1862	Carlo Caffoni indoratore	Statue cap. XI
1863	Carlo Castelli mastro	Levar l'acqua dal tetto cap. IV
1865	Carlo Castelli mastro	Un operaio al seguito dell'indoratore a tutte le cappelle e lavori cappelle
1867	Piazza Gerolamo pittore	Lavori alla chiesa e «rinfrescato tutte le cappelle»
1877	Parietti Pittore	Tinte cap. XIV
1878	Carlo Caffoni indoratore	Statue cap. XIV e il Cristo spostato, statue chiesa
1879/1881	Carlo Caffoni e Carlo De Pedrini indoratori	Lavori sulle statue
1890	Fratelli Moretti imbiancatori	Rappezzamenti e verniciature statue cap II - IV
1890	Francesco Castelli Mastro	Lavori cap. X
1890	Moretti Lorenzo	Pulizia statue cap. X - XIV
1893	Moretti Giovanni	Rappezzate e data vernice statue chiesa

si tutte in buon stato»³⁴. Tale situazione è giustificabile dal fatto che il sacello è eretto in posizione elevata, priva di vegetazione invasiva addossata alla muratura e al manto di copertura, inoltre esso poggia su di una cripta, utilizzata fino alla metà del XX secolo come luogo di sepoltura, che allontana dal terreno l'umidità di risalita, causa principale dei degradi riscontrati sui dipinti e sulla statuaria delle altre cappelle.

Così già a partire dal 1834 iniziarono i lavori di recupero degli edifici e delle opere al loro interno, a cui si avvicendarono una serie di maestranze come pittori, stuccatori, indoratori, e capimastri.

Dall'analisi si ricava l'elenco di una serie di maestranze che collaborarono alle manutenzioni delle cappelle e della chiesa. In particolare tra gli anni Trenta e Cinquanta del secolo si susseguirono manovalanze diverse, forse sia per l'aspetto economico che per i rapporti che gli amministratori del Sacro Monte instaurarono con il territorio, mentre dagli anni Sessanta in poi i nomi presenti a lavorare al Sacro Monte sono gli stessi, che si passano addirittura il lavoro da padre in figlio.

I lavori strettamente edili sono stati compiuti dal mastro Carlo Castelli di Domodossola che nel 1863 fu costretto a togliere l'acqua dal tetto della cappella IV per poi

³⁴ L'ultima cappella è considerata la cappella XV, detta anche del *Paradiso*.



10



11

10-11. Cappella IV. Particolare delle date scritte sulle statue relative al restauro del 1930

aggiustarlo³⁵: da notare che a partire dal 1890 il lavoro della cappella X fu assegnato al figlio Francesco, forse a causa della morte del padre³⁶.

Per i lavori di manutenzione dei dipinti emergono in modo particolare per gli anni Sessanta i fratelli Piazza Pittori che nel 1867 avevano «rinfrescato tutte le cappelle»³⁷ che si alternavano con Carlo De Pedrini indoratore che nel 1862 ridava le tinte alle cappelle passando poi alle statue³⁸; il pittore Parietti ridipingeva i muri della cappella del Santo Sepolcro nel 1877: «dato colore azzurro alla nicchia, fatto stelle sullo stesso ritoccate a fint'oro. Dipinto in chiaro-scuro due archi sopra la mensa. Imprimito e fatto a finto marmo con sagome in chiaro-scuro le pareti della Cappella»³⁹ (foto 7-8).

A partire dal 1878 la maggior parte dei lavori di manutenzione si concentrarono sulle statue e due sono gli artigiani che vi la-

vorarono, all'inizio troviamo Carlo Caffoni indoratore che si dedicò alle statue della cappella XIV, spostando anche il Cristo, e alle statue della chiesa⁴⁰. Da notare che i lavori alla cappella del *Sepolcro* furono compiuti in più fasi, perché il luogo era sito di ricorrenze religiose e quindi, rispetto alle altre cappelle, più frequentato durante l'anno liturgico, infatti da un rendiconto del *Libro della Casa* nel 1859 il Rettore in carica evidenziava: «siccome per aggiustare come si usa il Sepolcro si guastava quasi sempre le statue contro statue come accade anche quest'anno perciò parebbe da pensare ad aggiustarle diversamente»⁴¹. Successivamente nel 1879 fu fatta una perizia di mano del Caffoni insieme ad un altro indoratore Carlo De Pedrini, dove furono evidenziati interventi manutentivi e *ex novo* sulle statue e in modo particolare focalizzate sulle cappelle II, IV, X, IX e XI⁴².

³⁵ ASPRD, Armadio, Serie Blu, Faldone 20, cartella E.

³⁶ ASPRD, Serie Rossa, Faldone 3c, registro dei conti dal 1833 al 1902.

³⁷ ASPRD, Armadio, Serie Blu, Faldone 20, cartella F.

³⁸ ASPRD, Serie Rossa, Faldone 1, cartella F.

³⁹ ASPRD, Serie Rossa, Faldone 3c, Registro dei conti dal 1833 al 1902, Armadio, Serie Blu, Faldone 20.

⁴⁰ ASPRD, Serie Rossa, Faldone 1, cartella F.

⁴¹ ASPRD, *Libro della Casa* dal 1836 al 1887.

⁴² ASPRD, Serie Rossa, Faldone 3c, Registro dei conti dal 1833 al 1902.

Nel 1884 furono acquistati otto chili di «cemento francese» per le cappelle⁴³, forse «gesso di Parigi», con proprietà di presa rapida ed elevato grado di durezza, impiegato per riassembleare i masselli delle statue con inserzione di paglia con funzione di armatura, intervento che è stato riscontrato durante i lavori di restauro effettuato da chi scrive sulle cappelle XI, XII, XIII e XIV. Il legno e la creta cruda sono stati impiegati per il ripristino delle mani mancanti nella XI cappella, mentre con un particolare stucco sono state rifatte le falangi delle dita della Vergine e del Cristo della IV stazione. Un riscontro di tipo diagnostico su questa cappella è stato eseguito sulla veste di una Pia Donna, effettuato in sezione trasversale, con osservazione in luce polarizzata e/o UV, e indagini all'EDS (con spettrometro a dispersione di energia); si osserva chiaramente che fino alla prima metà del XVIII secolo non vi sono stati interventi manutentivi, dato riscontrato per via dei principali pigmenti utilizzati, quali il Blu di Prussia, in uso dalla seconda metà del XVIII secolo fino alla prima metà del XX secolo, il Blu Oltremare, utilizzato dalla prima metà del XIX secolo, così come il Verde Smeraldo. Mentre la vernice oleoresinosa riscontrata sia a contatto della terracotta, miscelata con il Nero Carbone con funzione di imprimitura della superficie, sia negli strati intermedi, è a base di olio di lino e resina naturale (foto 9).

Mediante l'analisi, si è convalidata l'ipotesi, accreditata anche dai documenti, che i maggiori interventi manutentivi si possano riscontrare dalla seconda metà del XVIII secolo.

⁴³ ASPRD, Armadio, Serie Blu, Faldone 20, cartella L.

⁴⁴ ASPRD, Serie Rossa, Faldone 1, cartella F.

⁴⁵ ASPRD, Armadio, Serie Blu, Faldone 21, cartella C.

⁴⁶ ASPRD, *Libro della Casa* 1887 al 1943. Il pittore risulta sordo muto.



12

12. Cappella XII. Particolare della data e iniziali di Achille Camplani

Infine tra il 1890 e il 1893 un'altra maestranza, i Fratelli Moretti Imbiancatori di Domodossola, eseguì dei rappazzamenti e verniciature sulle statue delle cappelle II e IV, una pulizia sui personaggi della X e XIV stazione e su quelli della chiesa⁴⁴.

Il XX secolo è stato per il Sacro Monte un periodo di manutenzioni, ma anche di edificazione e conclusione, con pitture e statue delle cappelle. Oltre ai primi interventi eseguiti tra il 1912 e il 1915 a opera rispettivamente di Francesco Zani Angelo Imbiancatore⁴⁵ che preparava i muri per il pittore Zamboni⁴⁶, Enrico Volonterio di Milano e il pittore Bellegotti lavorarono al-

l'interno delle superfici murali della chiesa del Santuario, dove nel 1919 si arrivò ad indorare le superfici in stucco a opera di Giuseppe Ceppo Morelli decoratore, dello Studio Artistico De Giorgi⁴⁷. Unici lavori documentati nel 1915 sono quelli dedicati alla cappella XIV ad opera del plasticatore Pietro Mosca⁴⁸.

Intorno agli anni Trenta, e precisamente nel 1930, non vi sono interventi suffragati da documenti archivistici, ma sulle statue della cappella IV si procede con un restauro, comprovato da due scritte: una collocata sul retro della croce che cita «R 1930» e l'altra dipinta sulla pancia del cavallo: «Pironi Pietro Pittore 1930» (foto 10-11).

Dopo la pausa obbligatoria dovuta alla Seconda Guerra Mondiale, per penuria di soldi e mano d'opera, a partire dal 1954 furono chiamati due operai degli Artigianelli per «riparare le statue delle Cappelle della Via Crucis»⁴⁹, intervento di pochi giorni compiuto sulle statue, giustificabile solo con una veloce manutenzione di colore. A partire dal 1956, secondo la tradizione orale, le statue delle cappelle avevano inoltre subito un intervento di cromia ad opera dell'Amministratore del Sacro Monte

Achille Camplani; con molta probabilità in queste occasioni si utilizzarono colori a smalto come testimoniato dalle fatture di pagamento e nel 1961 si acquistarono 3 Kg di vernice da barca⁵⁰ (foto 12).

Tale materiale è riscontrato uniformemente su tutte le superfici della statuaria che a tratti era stata precedentemente ridipinta con colori sgargianti, per lo più nei toni del rosso, verde, giallo e blu; era questa l'ultima impropria e invasiva manutenzione.

Il concatenarsi degli interventi, susseguiti nei secoli, e i materiali utilizzati, diversi per tipologia, hanno interagito tra loro con una significativa variante conservativa, tra le opere conservate in ambienti ottimali, come la chiesa del Santuario, e luoghi problematici, come il *Sepolcro* o come le cappelle del percorso devozionale. Queste ultime per loro natura sono collocate in esterno e in un'area boschiva, con un microclima e bioclima ad elevate escursioni termo-igrometriche che influiscono e determinano i degradi pregressi e futuri.

A partire dalla seconda metà del XX secolo si è resa necessaria la manutenzione e il restauro delle cappelle e dei luoghi del Sacro Monte ad opera di restauratori qualificati, ma questa è storia dei nostri giorni⁵¹.

La Cappella di Abramo al Sacro Monte di Ghiffa: il mistero di un tirante che non c'era *

Angelo Marzi

Nell'inverno del 1990 la Riserva del Sacro Monte di Ghiffa cominciò ad affrontare il problema di consolidare la cappella di Abramo, la *cappella in modum crucis* citata per la prima volta negli atti di visita del 1703, con pianta a croce greca, tre absidi poligonali e un portico in facciata.

Anche questo edificio (come altri monumenti) presentava un quadro statico compromesso, con fenomeni fessurativi diffusi. L'abside settentrionale aveva subito un cedimento dovuto alla spinta della orditura del tetto, in presenza di infiltrazioni nel manto di copertura, che aveva provocato una profonda lesione verticale e alcune fessurazioni presso la volta interna; quest'ultima tendeva ad aprirsi in quattro spicchi.

Il dissesto si era già manifestato in età imprecisata, perché le spinte apparivano contrastate da alcuni tiranti in ferro disposti sui lati del corpo di fabbrica centrale. Essi infatti non erano coevi alla edificazione, come sembra confermato dalla circostanza che la finestra posta sulla fronte principale viene "tagliata" a metà da uno di essi.

Si constatò inoltre con meraviglia che i tiranti in opera erano soltanto tre: mancava il tirante dell'abside settentrionale, cioè proprio quello che avrebbe dovuto impedire il dissesto maggiore.

La ragione per cui non fu posto in opera è misteriosa; forse c'era, ma fu tolto dallo statuario, infastidito della sua presenza che, secondo lui, pregiudicava la percezione del suo fondale *naif*, con le stravaganti volute

di piante e cespugli che conosciamo. In tal caso si può anche supporre che la ragione del dissesto sia dovuta proprio alla eliminazione di quel tirante, o quantomeno che il quadro statico sia peggiorato in seguito a quella stravagante decisione. Pertanto si corse ai ripari, collocando in opera una catena di acciaio del diametro di 30 millimetri, che garantisse la sicurezza del cantiere che stava per essere aperto con l'obiettivo di ripristinare la copertura in pietra beola. Dai contatti con la Soprintendenza ai Beni Ambientali e Architettonici fu prescritto di ricostruire il tetto mediante una struttura lignea, anche se ciò significava affrontare i problemi statici derivanti dal maggiore peso che veniva imposto.

La struttura tardobarocca e le sue meraviglie

Il manto di copertura in ardesia applicato negli anni Sessanta aveva snaturato la tipologia e l'architettura della cappella di Abramo. Anche qui l'abbassamento delle falde aveva scoperto il piede della lanterna ottagonale, che era traforata con colonnine e pinnacoli secondo la moda derivata dal Sacro Monte di Varese. Al sottotetto si accedeva mediante una stretta apertura posta a dieci metri di altezza, al di sotto del cornicione. Con sollievo si poté constatare che la grossa orditura non era stata demolita completamente, ma soltanto surrogata da una nuova orditura che gravava in modo

⁴⁷ ASPRD, Serie Rossa, Faldone 3a, cartella B.

⁴⁸ ASPRD, Miscellanea, *Libro della Casa* dal 1887 al 1943.

⁴⁹ ASPRD, *Libro della Casa* dal 1944 al 1971.

⁵⁰ ASPRD, Registro Amministrazione.

⁵¹ Ringrazio i funzionari della Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici che si sono succeduti nella tutela del territorio ossolano in questi anni per l'esperienza e il costruttivo percorso svoltosi durante i restauri: Roberto Contini, Fulvio Cervini, Rossana Vitiello, Marina Dell'Omo; i Padri Rosminiani e la Riserva Speciale Naturale del Sacro Monte Calvario di Domodossola nella figura della direttrice, Simonetta Minissale e di Gianvittorio Moro. Inoltre un ringraziamento speciale a Marina Dell'Omo per i consigli e l'instancabile supporto.

* Questo studio è stato pubblicato in A. MARZI, *Vent'anni di restauri. La scoperta della cappella romanica della Trinità*, in *Sacro Monte di Ghiffa. Arte e storia nella Riserva Naturale della SS. Trinità*, Verbania 2000, pp. 89-98.

Cappella di *Abramo*

scorretto in chiave agli archi e sugli estradossi. Fu necessario spostarsi al buio con le pile, calpestando le macerie delle piode che generazioni di *ticiat* avevano evitato di trasportare alla discarica. Ma lo stupore e la meraviglia compensavano ampiamente il disagio: la lanterna infatti appariva indipendente dal sistema delle volte, essendo sostenuta da due grandi archi in muratura, disposti diagonalmente, che scaricavano il peso proprio e della lanterna sui vertici del corpo centrale al di sopra delle volte. Negli arconi erano infatti incastrate due robuste travi di castagno tra loro incrociate, con la funzione di tiranti, che dovevano contrastare le spinte medesime riconducendole a carichi verticali in corrispondenza dei quattro appoggi.

Niente di simile è presente nei sottotetti di Varallo, Crea, Belmonte. Le cappelle VIII e XIII di Orta, la cui edificazione precede quella di *Abramo* di un secolo, si rifanno alla stessa ardita concezione degli archi diagonali; questi ultimi tuttavia non sono dotati di tiranti, perché la quota di imposta delle volte sottostanti non lo consente.

Demolito il manto in ardesia e rimosse le macerie, fu possibile eseguire un rilievo grafico di quanto restava della grossa orditura e indagare nei dettagli la concezione strutturale originaria. Le sorprese non erano finite. Sui lati del corpo centrale erano infatti conservate quattro travi orizzontali che formavano i tiranti di quattro capriate, i cui puntoni erano stati demoliti negli anni Settanta, come provavano le tracce degli incastri. Dunque il carico delle falde e delle travi di colmo era sostenuto dalle capriate e i colmi si incrociavano al centro della cappella in corrispondenza della cavità della lanterna, la cui muratura era forata per consentire la loro intersezione.

Pertanto la struttura del tetto era del tutto indipendente dal sistema degli arconi e lavorava per conto suo; il peso delle beole si scaricava sui vertici del corpo centrale,

contribuendo in tal modo a contenere ancora una volta le spinte degli arconi e delle volte sottostanti e riconducendo le risultanti dei carichi fino a terra secondo flussi verticali. Una incredibile macchina illuminista dunque, concepita secondo un progetto statico ineccepibile da un artefice che operava a cavallo tra Seicento e Settecento e non ignorava certamente la scienza delle costruzioni.

Peraltro qualche esitazione ci fu, ancora in fase di costruzione e prima di posare le beole, dal momento che, per maggior sicurezza, i maestri d'ascia aggiunsero una quinta capriata, disposta parallelamente alla fronte, con la funzione di aiutare gli arconi a sostenere il peso della lanterna. Questa capriata inutile si appoggiava scaricando le forze a metà delle catene delle capriate prima descritte; e tale soluzione era certo meno elegante. Ma la prudenza non era mai troppa, come si è visto.

Il consolidamento delle volte è avvenuto per mezzo di cordoli armati continui. Dopo aver demolito i sostegni impropri degli anni Settanta è stata messa in opera una struttura vicaria funzionante secondo gli stessi criteri impiegati all'atto della costruzione, conservando al tempo stesso quanto restava delle capriate originali come una preziosa testimonianza storica. I colmi rispettano la geometria originaria delle falde, ma sono collegati tra loro mediante un anello di acciaio e pertanto non interferiscono con la lanterna baricentrica. Il merito di avere realizzato la nuova orditura, risolvendo gli incastri e ricavando gli appoggi necessari accanto ai resti dell'antica, deve essere attribuito interamente alla ditta Maulini e ai suoi operai.

Gli intonaci e le gronde

L'iconografia storica e le immagini fotografiche della fine dell'Ottocento e degli inizi del Novecento dimostrano che la cappella

di *Abramo* era isolata ai margini del bosco. A partire dagli anni Trenta la vegetazione crebbe sino a soffocare la percezione visiva e gli intonaci esterni subirono le conseguenze della situazione ambientale. Il bosco di castagni e di querce induceva umidità e il gelo infieriva sulle svecchiature rivolte verso monte, dove si produssero ampie lacune e distacchi.

Con una decisione sofferta ma inevitabile, l'Assessorato regionale competente concesse di tagliare il ceduo e la vegetazione ad alto fusto cresciuti a distanza troppo ravvicinata: gli alberi non dovevano invadere la fascia di dieci metri, pari al ribaltamento dell'altezza del monumento, secondo una regola di massima stabilita per i Sacri Monti.

I criteri da impiegare per la reintegrazione degli intonaci erano ancora gli stessi: consolidamento dei lembi, ricoprimento delle murature scoperte. Dopo la preparazione del fondo e del piano di posa, la pulizia ed il lavaggio preventivi della muratura, i rappezzi sono stati eseguiti con impasto di grassello derivato da zolle di calce dolce spente in apposita fossa, con aggiunta di terre colorate locali (prive di ossidi) e di polvere di marmo (di Carrara), con granulometrie fini variabili e con applicazione finale di pastella ad impasto omogeneo tirata a frattazzo fino.

La prassi dell'integrazione in alternativa al rifacimento fu prescritta dal Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti ("Carta del Restauro" del 1931) per tutelare le patine degli intonaci e delle parti in pietra. Naturalmente a opere concluse gli intonaci nuovi vengono percepiti in modo diverso rispetto agli intonaci antichi, ma tale differenziazione è prescritta anche dalla

"Carta del Restauro" del 1972 (art. 6 punto 5), ed è finalizzata ad evidenziare gli interventi.

Nel caso degli intonaci di *Abramo* le polemiche furono peraltro contenute; la prassi del restauro, alla Trinità, sembra dunque acquisita una volta per tutte. Si assiste allora (anche negli stessi Sacri Monti) a disastrose sperimentazioni che cancellano le tracce della tinteggiatura originale con rifacimento generalizzato degli intonaci, seguito da un *lifting* finale che prevede una tinteggiatura "spugnata": è questo l'effetto di "falso antico" che procura una facile polarità ai tecnici ed agli amministratori. Superati gli scogli insidiosi dell'intonaco, si affrontò un ultimo problema di non facile soluzione. Al fine di proteggere efficacemente le cappelle dei Sacri Monti e gli affreschi esterni, le Soprintendenze prescrivono in ogni caso la dotazione di gronde e pluviali. Ma tali manufatti non erano previsti all'atto della costruzione, producono un danno all'architettura delle cappelle medesime perché interferiscono pesantemente con la decorazione e implicano la posa di staffe e cicogne nella muratura originaria.

La complessa geometria delle falde di *Abramo* imponeva peraltro di mettere in opera almeno quattro pluviali: per attenuare gli effetti percettivi si è cercato di posare dei doccioni, là dove era possibile.

I lavori di consolidamento e restauro si protrassero per cinque anni a partire dal 1992; avvennero lunghe interruzioni per il maltempo e la complessità delle opere, per la necessità di terminare il recupero della Casa del Romito e allestire gli uffici della Riserva.

Il restauro della fontana della piazza di ingresso al Sacro Monte di Varallo*

Elena De Filippis

La piazza di ingresso da grande parcheggio a sagrato del santuario

Nel 2005 si è svolto l'intervento di restauro e rimontaggio dell'antica fontana collocata nel tardo Ottocento nella piazza di ingresso del Sacro Monte. Si è trattato della tappa conclusiva di un articolato lavoro di riqualificazione dell'area di accesso al complesso, iniziato nel 1997 dall'ente regionale che ne cura la conservazione.

La piazza era allora in battuto di terra e costituiva di fatto l'area di parcheggio delle corriere che portavano i turisti in visita. È ancora fresca la memoria di quei tempi, quando tra la monumentale porta alessiana e la cappellina del *Cristo bianco* venivano stipate anche più di venti corriere, alcune delle quali aspettavano, soprattutto in inverno, con il motore acceso, il ritorno a bordo dei turisti (foto 1). Era questo il biglietto da visita caotico e rumoroso che introduceva il pellegrino al complesso sino al 1997, memoria di altri luoghi di turismo, come Rimini o Riccione, qualche decennio prima.

Riprendendo un'indicazione contenuta nel Piano Naturalistico e d'Intervento della Riserva, il piano regolatore speciale dell'area

approvato dal Consiglio Regionale e dal Comune di Varallo, proprietario del complesso, la Riserva ha deciso la pedonalizzazione della piazza. Ha realizzato, in alternativa al parcheggio, un'area di manovra per i pullman al termine della strada carrozzabile che conduce al Sacro Monte, subito prima della piazza, accanto alla Casina d'Adda, per consentire loro di scaricare i pellegrini e scendere a parcheggiare a Varallo e ha ampliato il tratto terminale della strada, per consentire un più comodo parcheggio delle vetture.

Il piazzale (dopo il completo rinnovo delle utenze sotterranee) è stato quindi pavimentato in ciottoli, delimitati da cordoli in pietra a gradoni che definiscono delle curve parallele, quasi a forma di "chiocciola", per scoraggiare il passaggio dei veicoli. La piazza è divenuta così un'area di rispetto all'ingresso del recinto sacro, come il sagrato di una chiesa, luogo che introduce il pellegrino alla visita religiosa e artistica. Nel 2003 l'amministrazione comunale la ha intitolata a Giovanni Testori, storico dell'arte e drammaturgo, il vero scopritore dell'arte del Sacro Monte. La targa dedicatoria recita: "Giovanni Testori, poeta del Sacro Monte".

* Il progetto di restauro della fontana è stato redatto da Giorgio Rolando Perino e Stéphane Garnero per incarico della Riserva Naturale Speciale del Sacro Monte di Varallo. Il restauro è stato eseguito da Fermo De Dominicis con la collaborazione di artigiani e tecnici molto qualificati reclutati localmente: per la parte idraulica Massimo De Agostini, per la parte edile Vittorio Strambo, eccellente conoscitore delle tecniche murarie della zona e per l'intervento sulle parti metalliche Silvio Ciscato. La direzione lavori è stata curata da Stéphane Garnero e Giorgio Rolando Perino insieme a chi scrive, con l'alta sorveglianza di Massimiliano Caldera, funzionario della Soprintendenza per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico del Piemonte. Le copie positive, da calco, del *Pescatorello* e del capitello sono opera della ditta Ikhos progetti s.a.s. Questa scheda è stata redatta sulla base del progetto di restauro e delle relazioni tecniche dei progettisti e direttori dei lavori e del restauratore. Il progetto di pavimentazione della piazza, realizzazione dell'area di manovra per le corriere e ampliamento dell'ultimo tratto della strada carrozzabile è stato redatto da Ruggero Bacchetta e Carlo Canna, che hanno diretto anche i relativi lavori.



1

1. La piazza Giovanni Testori quando veniva usata come parcheggio di pullman (sino al 1997)

Stato di conservazione

Il piazzale di ingresso nel 1997 aveva al centro una fontana di piccole dimensioni, che risale al 1906, in origine destinata al giardinetto antistante l'Albergo del Sacro Monte, donata al complesso dalla ditta Gianoli (foto 2). Essa vi venne trasferita nel 1945, quando veniva rimossa dalla sua originaria collocazione l'antica *Fontana del pescatorello*, di Giovanni Albertoni, smantellata e in parte museificata per volontà del direttore artistico del Sacro Monte, Emilio Contini¹. Alcuni suoi pezzi si sono conservati nel tempo. La statua del *Pescatorello* era ospite del museo del Sacro Monte (foto 3), la colonna scanalata e il relativo capitello facevano bella mostra di

sé in un andito del complesso di *Betlemme* e qualche vasca e pesce in bronzo erano stati riutilizzati per fontanelle site in due diversi angoli del Monte.

Nel 1998 Stefania Stefani, nella scheda per il catalogo della mostra *La città nel Museo* che illustrava il modello in gesso del *Pescatorello* di Giovanni Albertoni conservato in Pinacoteca a Varallo, ricostruiva la storia della fontana inserendola in un preciso momento della fortuna del Sacro Monte ed effettuava una ricognizione dei pezzi esistenti, allora noti². Mancavano all'appello solo due vaschette. Partendo dalle indicazioni della Stefani la Riserva ha ritrovato tutti i pezzi da lei indicati e ha poi continuato la ricerca,

¹ Archivio di Stato di Vercelli, sezione di Varallo (da ora in avanti sASV), Archivio Società di Conservazione delle opere d'arte in Valsesia, Registro n. 7, 1944-47, *Verbali della commissione d'arte per il Sacro Monte*, 6 marzo 1945, *Quinta riunione della Commissione d'arte per il Sacro Monte*, ff. 7 verso e 8 recto e S. STEFANI PERRONE, scheda *Giovanni Albertoni (Varallo, 1806-1887) n. 44 - Il pescatorello*, in *La città nel museo*, catalogo della mostra a cura di Stefania Stefani Perrone (Varallo 1998), Borgosesia 1998, pp. 135-137.

² S. STEFANI PERRONE, scheda *Giovanni Albertoni...* cit.



2

2. La fontana che fu al centro della piazza tra il 1945 e il 2005

reperendo anche le due ultime vasche accatastate in un magazzino sottostante la basilica.

Per la ricomposizione del monumento si è partiti da una fotografia storica di fine Ottocento che lo mostrava al centro del piazzale, davanti alla porta di ingresso del Sacro Monte (foto 4). La fontana era stata eseguita in materiali diversi, la statua, in marmo bianco di Carrara, la colonna scanalata e il capitello in una pietra locale (ortosio bianco) estratta dalle cave di Cilimo-Roccapietra, le vasche e il basamento in serizzo di Alzo di Pella, sul lago d'Orta.

Il restauro

Il progetto di restauro è partito nel luglio 2004 dall'accurato rilievo in scala 1 a 20 dei pezzi originali (tavole 1 e 2), che ne ha evidenziato anche lo stato di conservazione. I tre scalini si erano conservati integri e nella posizione iniziale, essendo stati ri-

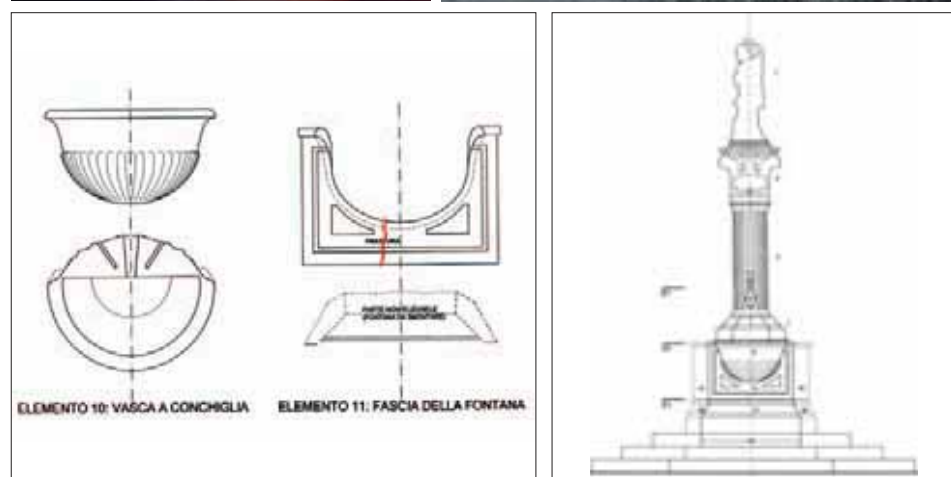
utilizzati per la fontana del 1906. Il basamento soprastante, invece, era stato scomposto nei sei pezzi di pietra che lo componevano, uno dei quali mancava all'appello. La vera a cui erano ancorate le vasche a conchiglia era stata analogamente smembrata per permetterne il riutilizzo. Una delle sue facce era fratturata (tavola 1). La colonna, invece, era stata conservata con la sua base, nonostante il fusto spezzato in alto e le fessurazioni dovute probabilmente a infiltrazioni di acqua piovana. Fu forse questo precario stato conservativo, cui allora non si poteva porre rimedio incollando in modo efficace e duraturo il materiale litoido, a far decidere per lo smantellamento della fontana nel secondo dopoguerra, come suggerisce Fermo De Dominicis. Anche una delle tre vaschette era spezzata e priva del retro porta-vasca in granito. Per la ricomposizione corretta dei vari pezzi è risultata di fondamentale importanza la fotografia storica che la ritraeva intera al suo posto.



3



4



Tav. 1

Tav. 2

3. La statua in marmo del *Pescatorello* di Giovanni Albertoni conservata nel museo del Sacro Monte (1877)

4. Fotografia storica della fontana come appariva a fine Ottocento

Tavola 1. Rilievo della fontana redatto da Giorgio Rolando Perino e Stéphane Garnero, particolare dello stato di conservazione

Tavola 2. Rilievo della fontana redatto da Giorgio Rolando Perino e Stéphane Garnero

Le operazioni di restauro sono consistite nello smontaggio delle varie parti riutilizzate e murate nelle due nuove fontanelle e nella rimozione dei residui di malte cementizie dai diversi conci, nonché nella pulitura della pietra con impacchi chimici ed intervento meccanico a scalpello. Non poco complesse sono state le operazioni di trasporto dei pezzi. Il basamento fratturato è stato ricomposto con l'inserimento di un cuneo in pietra modellato, incollato con resina epossidica mescolata a quarzite micronizzata e rinforzato con due barre di acciaio inox inserite trasversalmente tra i due conci portanti e affogate in resina epossidica. Anche la struttura in elevato del basamento, a tre facce, è stata rimontata e tenuta insieme grazie a perni in acciaio inox affogati in resina epossidica (foto 5). La colonna è stata analogamente reincollata con inserimento di due perni inox ad U a incasso nella rottura, affogati in resina epossidica, con sigillatura con malte simili alla pietra, a livello (foto 6). Crepe e micro fessure sono state consolidate e sigillate nella stessa maniera.

La vasca spezzata è stata sostituita con una vasca realizzata dalla ditta Ramella di Cosato (Bi) in materiale, granulometria e bocciaatura identici all'originale, per evitare i rischi di una difficile tenuta al gelo delle parti originali reincollate. Con gli stessi criteri è stato realizzato *ex novo* anche il cantonale mancante. La tonalizzazione dei pezzi nuovi, per armonizzarli con quelli antichi, è stata effettuata con pigmenti coloranti naturali addizionati con resina acrilica AC330 in bassa percentuale. Le vasche sono state poi rimontate (foto 7).

La sigillatura dei conci e dei cantonali è stata eseguita a leggero sottolivello con malta composta di calce idraulica, sabbia silicea e inerti di varia tonalità addizionati a resina acrilica a

bassa concentrazione; i pezzi fratturati, invece, sono stati stuccati a livello (foto 8). I tre pesciolini in bronzo che costituiscono i getti della fontana sono stati puliti da incrostazioni e verderame. La loro originale vernice di natura nitro-cellulosa e pigmenti è stata rigenerata con bagni e impacchi di nitro.

L'impianto idraulico è stato completamente rinnovato. Lo scarico delle vaschette, che non ne consentiva il completo svuotamento, ha visto realizzare *ex novo* dei fori, previa otturazione degli scarichi storici.

Nell'ambito dei lavori sono stati ispezionati i locali sottostanti la fontana per assicurare stabilità all'intera struttura. Si tratta di un passaggio e di un ambiente voltato, accessibili da una botola posta alla base della scalinata della fontana, con funzioni di servizio per il passaggio dei canali di adduzione e di scarico e per ospitare i contatori dell'acqua. Volte e murature sono risultate idonee a sostenere il peso della struttura soprastante. Ma è stato evidenziato come le vibrazioni dovute al transito di mezzi pesanti in prossimità della fontana possano causare un degrado dell'impianto. Sulla sommità della colonna è stato collocato un positivo da calco sia del capitello che della statua del *Pescatorello*, in resina poliesterica ortoofalica caricata con polvere di marmo e con microsferule di vetro, per sottrarre gli originali (conservati nel museo del Sacro Monte) al rischio di eventuali atti vandalici (foto 9).

L'intero intervento è stato finanziato dalla Regione Piemonte, Assessorato ai Parchi (euro 39.930,98) e si è svolto tra il mese di maggio e il mese di ottobre 2005.

Notizie storiche³

L'antica *Fontana del pescatorello* era stata rimossa dalla sua originaria collocazione nel

³ Una parte di questo testo, contenente le notizie storiche sulla fontana, è stata pubblicata, con limitate modifiche, in E. DE FILIPPIS, *La fontana della piazza di ingresso al Sacro Monte di Varallo*, in "de Valle Sicida", a. XVIII, n. 1/2007, pp. 485-494.



5. Dettaglio con i perni di acciaio che tengono insieme le facce verticali del basamento, affogati in resina epossidica

6. Dettagli delle fasi di sigillatura delle crepe sulla colonna

secondo dopoguerra, a seguito di atti vandalici che avevano lesionato la statuetta posta sulla sommità.

La sua storia ben si inserisce nella storia del Monte di tardo Ottocento, momento di grande sensibilità per la tutela del patrimonio artistico locale. La consapevole orgogliosa difesa di questo patrimonio aveva da poco portato all'istituzione della Società per la Conservazione delle opere d'arte in Valsesia (1875), impegnata nella conservazione delle opere d'arte della valle, che precorreva le Soprintendenze territoriali. La Società, acquistando opere disponibili sul mercato e ricoverando quelle a rischio di dispersione, costituì il primo nucleo della Pinacoteca di Varallo

e agli albori della sua attività si interessò del restauro e della conservazione del Sacro Monte⁴. Giovanni Albertoni, committente della fontana donata all'Amministrazione Civile del Sacro Monte con solenne cerimonia nel 1883, fu appunto il primo Presidente della Società di Conservazione.

Nel 1874 il geom. De Paolis, incaricato dal Comune di Varallo, redigeva un progetto di sistemazione delle fontane del Santuario finalizzato a razionalizzare l'utilizzo dell'acqua che fuoriusciva dalle sorgenti del Sacro Monte e che alimentava le diverse fontane e a verificare se vi fosse portata sufficiente per rifornire anche alcuni punti acqua nel-

⁴ Su questa importante fase della storia della tutela in Valsesia e degli organismi di promozione e protezione della cultura e del patrimonio artistico locale si rimanda a M. ROSCI, *Materiali per uno studio della Pinacoteca e del suo patrimonio*, in *Pinacoteca di Varallo. Recupero e indagini storiche*, a cura di M. Rosci e S. Stefani Perrone, Varallo 1981, pp. 11-28 a S. STEFANI PERRONE, *La città nel Museo...* cit. pp. 11-21 e a E. DE FILIPPIS, *La scultura al Sacro Monte nel XIX secolo: nuovi interventi, rinnovamenti e restauri*, in *Pietro Della Vedova e la scultura valesiana dell'Ottocento*, atti del convegno (Rima San Giuseppe 1999) a cura di C. Debiaggi e B. Signorelli, Torino 2000, pp. 99-119.

7. Il rimontaggio delle vasche



la città. Nell'ambito di questo progetto, realizzato negli anni seguenti, egli prevedeva il mantenimento della storica fontana nella piazza Maggiore del Sacro Monte e «la costruzione di una nuova Fontana davanti alla porta maggiore, essendo quella attuale [probabilmente si tratta della così detta fontana Gippa] affatto indecente»⁵. L'intervento diede l'opportunità a Giovanni Albertoni di donare al Sacro Monte un'artistica fontana, progettata con la collaborazione del geom. Cesare Peco. L'Albertoni, scultore di Varallo, vantava una prima formazione all'Accademia di Brera, proseguita poi attraverso una pensione del pensionato Caccia all'Albertina di Torino, poi a Roma con Thorsvalden. Divenuto professore alla Reale Accademia Albertina e attivo nel gruppo di Vela, era considera-

to fra i più importanti scultori della capitale sabauda tra il 1850 e il 1880, e vantava la protezione dalla regina Adelaide. Personaggio molto in vista nell'ambiente culturale valesiano, era stato presidente per molti anni della Commissione d'arte per la Conservazione dei Monumenti artistici al Santuario⁶.

La fontana era composta da un basamento, realizzato dallo scalpellino Giulio Poletti, dalla colonna scanalata dello scultore Giuseppe Antonini e dalla statua del *Pescatorello* scolpita dallo stesso Albertoni. L'intento del donatore era di nobilitare l'area antistante la porta di ingresso al Sacro Monte, delimitata a sinistra dal vecchio albergo voluto sul finire del XVI dal vescovo Carlo Bascapè, area che già Galeazzo Alessi aveva immaginato di abbellire con due fonta-

⁵ sASV, Archivio Sacro Monte, busta n. 64, fascicolo 1873-1934 Acque e fontane cessione di derivazione d'acqua, riparazioni etc., 25 settembre 1877- geom. Pio De Paulis, *Progetto di sistemazione delle Fontane del santuario*. La fontana Gippa è quel fontanile rustico posto sulla destra nel piazzale di ingresso che si vede nell'iconografia ottocentesca del Sacro Monte.

⁶ S. STEFANI PERRONE, scheda *Giovanni Albertoni...* cit., A. PANZETTA, voce *Albertoni, Giovanni Giuseppe*, in A. PANZETTA, *Dizionario degli scultori italiani dell'Ottocento e del primo Novecento*, Torino 1994, p. 18 e C. DEBIAGGI, voce *Albertoni Giovanni*, in *Dizionario degli artisti valesiani dal secolo XIV al XX*, Varallo 1968, pp. 3-4.



8. Sigillatura della faccia fratturata del basamento

9. Fase di rimontaggio delle copie del capitello e della statua del *Pescatorello*

ne «d'acqua viva» affrontate «poste in mezzo de luoghi da sedere, acciò potessero quelli che arrivano stracchi, quivi rinfrescandosi riposare»⁷.

Nel 1881, con solenne cerimonia cui presenza l'intera Giunta Municipale, viene scoperto il nuovo monumento e sancita pubblicamente l'avvenuta donazione con la quale lo scultore volle «concorrere ad abbellire utilmente questo insigne monumento d'arte»⁸. Il nuovo «monumento», con una gradinata polilobata in pietra e un

basamento in granito triangolare a cui erano ancorate tre vaschette a conchiglia, era sormontato dalla colonna dell'Antonini con tre pesciolini in bronzo da cui zampillava l'acqua e dalla statuina dell'Albertoni, espressione dei modi classicheggianti cui era improntata la formazione dell'artista, aggiornati al nuovo verismo assorbito in ambiente torinese.

A ben guardare sulla base del *Pescatorello* è riportata la firma dell'Albertoni e la data 1877. Sappiamo dal «Il Monte Rosa» dell'8

⁷ G. ALESSI, *Libro dei Misteri* (1565-1569), pubblicato con prefazione di A. M. Brizio e commento critico di S. Stefani Perrone, Bologna 1974, vol. I, c. 3 verso.

⁸ sASV, Archivio Sacro Monte, busta n. 64, fascicolo 1881: Donazione di una fontana fatta da Giovanni Albertoni al Sacro Monte, 3 luglio 1881, *Verbale di consegna all'Amministrazione del Sacro Monte di Fontana monumentale fatta ivi erigere dall'Ill.mo Signor Commendatore Giovanni Albertoni*.



10

10. Dettaglio della base del capitello con la scritta: «1883 G. Antonini fece»



11

11. Il capitello in marmo di Giuseppe Antonini: la personificazione della Fede

luglio 1881 che la statuina fu inviata in copia a Londra, Berlino e New York. Ne' l'articolo ne' le fonti storiche parlavano allora del capitello di Giuseppe Antonini che oggi trova posto tra la colonna e la statuina. Lo ricorderanno, invece, qualche anno dopo, le guide del santuario. La fontana è già menzionata come monumento degno di attenzione: «Avanti la porta d'ingresso al Sacro Monte sorge una fontana, dono del compianto comm. Albertoni. La colonna scannellata da cui zampillano le acque è sormontata da un elegante capitello scolpito dal cav. Antonini. Sul capitello è posto il pescatore, uno dei più stimati lavori dell'Albertoni»⁹.

Il capitello, a base tripartita, riporta la firma dell'Antonini e la data 1883 (foto 10). Sul Monte Rosa dell'11 agosto 1883

si dà notizia del dono, da parte di Albertoni, del capitello ideato da Giuseppe Antonini e realizzato dagli allievi del Laboratorio Barolo¹⁰.

In effetti l'esame attento della fontana rivela come la sommità della colonna abbia misure corrispondenti alla base del *Pescatorello*, ciò conferma la notizia storica dell'aggiunta tardiva del capitello.

Probabilmente il monumento fu montato e pensato con la sola scultura del *Pescatorello*, un'opera di successo di Albertoni, inviata in omaggio in più località nel mondo e da lui orgogliosamente riproposta per il monumento all'ingresso del Sacro Monte. L'aspetto, forse troppo laico e svagato, all'ingresso del complesso sacro, di questa colonna classica sormontata da un pescatore dall'aria un po' anodina le-

⁹ *Guida illustrata al Sacro Monte di Varallo*, Varallo, tipografia Camaschella e Zanfa s.d. [ma 1894?], p. 4. La fontana è anche ricordata in *Il Santuario di Varallo. Guida illustrata con fototipie*, Novara 1889, p. 4.

¹⁰ «La Fontana che il Commendatore Albertoni ha fatto erigere a sue spese lo scorso anno di fronte alla porta d'ingresso del nostro bel Sacro Monte, orandola di quel gioiello di scultura che è il suo *Pescatore*, è stata di questi giorni – sempre a spese dell'Albertoni – arricchita di un bellissimo capitello, ideato dal nostro Antonini ed eseguito nel Laboratorio Barolo.

Mandiamo sincere congratulazioni all'Antonini e ai suoi allievi per il lavoro pregevolissimo», in «Il Monte Rosa», 11 agosto 1883, XXII n. 1133, p. 3. Devo la cortese segnalazione della notizia a Massimiliano Caldera. Sull'Antonini si veda A. PANZETTA, voce *Antonini Giuseppe Jr*, in A. PANZETTA, *Dizionario... cit.* p. 23.



12

12. G. Albertoni e G. Antonini, la *Fontana del Pescatorello* (1881-1883) rimontata al centro della piazza Giovanni Testori

gato al verismo dell'ambiente di Vela, (non è ben chiaro se si tratti di un giovane ragazzo o di una fanciulla) dovette indurre, due anni dopo, all'aggiunta di questo capitello, molto più accademico, che consacra in modo evidente la coniugazione arte e fede propria del Sacro Monte, nell'accezione diffusa nel tardo Ottocento, recando sulle sue tre facce le immagini simboliche della pittura, della scultura e della fede (foto 11). Lo stesso spirito si legge nel testo di una delle guide del santuario, edita a Vercelli nel 1881, che ricorda le due colossali statue in rame poste all'ingresso del Sacro Monte, dedicate «una al Bernardino Caimo, fondatore del Santuario; l'altra a Gaudenzio Ferrari, artista e pittore sommo. Gloria e ornamento del medesimo. La prima rappresenta il genio della Religione – scrive – la seconda quello dell'Arte, che, uniti, operarono le meraviglie, per cui si rese chiaro e illustre il nome di Varallo nelle più remote contrade non solo d'Europa, ma del mondo civile»¹¹.

La storia della fontana non fu molto fortunata. Nel 1916 il direttore del Sacro Monte, Pietro Galloni, relazionò all'amministrazione comunale sulle riparazioni occorrenti al monumento dell'Albertoni che l'8 agosto di quell'anno vennero precisate dal tecnico comunale, geometra Angelo Longhetti. Verosimilmente esse riguardavano il suo impianto idrico. Fu

così stimato in duemila lire «il lavoro di scomposizione e ricomposizione dei graniti» della base con le tre vaschette sottostanti la colonna corinzia dell'Antonini. Il lavoro fu approvato e finanziato¹². Cionondimeno otto anni più tardi, il 24 luglio 1924, il successore di Pietro Galloni alla direzione del complesso, commendatore Pietro Strigini, scrisse all'assessore comunale al Sacro Monte segnalando come da tempo la statua dell'Albertoni fosse stata rimossa dalla fontana per timore che «si guastasse maggiormente. Essa risulta ora – scrive – deposta nell'Archivio del S. Monte, in attesa di una deliberazione della Commissione artistica competente sul da farsi». Il direttore invitava l'assessore a sollecitare un parere della Commissione artistica circa la possibilità di riportare la statua nel «posto a cui era dal suo Donatore stata destinata»¹³. Il 13 agosto dello stesso anno, sentito il parere favorevole della Commissione artistica, «la Giunta Municipale approva la proposta di ricollocare la statua: La Pescatrice del Comm. Albertoni sulla colonnetta della fontana innanzi al tempio»¹⁴.

Con una nota stesa in data imprecisata (1944?) il presidente della Società di Conservazione, Giuseppe Zanola¹⁵, scriveva al podestà di Varallo, cav. Osella, denunciando i danni occorsi alla statua in causa dei giochi dei monelli che le avevano spezzato l'avambraccio; la mano si era

¹¹ *Guida devota e popolare del Sacro Monte di Varallo*, Vercelli Tipografia Guidetti Francesco s.d. [ma 1881], p. 12.

¹² sASV, Archivio del Sacro Monte, 10 agosto 1916 e 5 settembre 1916, registro n. 24, *Deliberazioni dell'Amministrazione del Sacro Monte di Varallo dal 28 gennaio 1913 al 2 febbraio 1931*.

¹³ sASV, Archivio del Sacro Monte, registro n. 24, *Deliberazioni dell'Amministrazione del Sacro Monte...* cit., 19 luglio 1924, lettera del Direttore del Sacro Monte e sASV, Archivio Sacro Monte, busta n. 62, fascicolo 1924: *Corrispondenza riguardante la statua del Pescatorello posta sulla fontana del S. Monte, Lettera del Comm. Prof. Pietro Strigini all'Assessore per il Sacro Monte*.

¹⁴ sASV, Archivio del Sacro Monte, registro n. 24, *Deliberazioni dell'Amministrazione del Sacro Monte...* cit., 13 agosto 1924.

¹⁵ Insediatosi come presidente nel 1935 (E. BALLARÈ, *Raccontare un museo*, Milano 1996, p. 67).

staccata all'altezza del polso e frantumata. Il custode ne aveva recuperato i pezzi. Zanola ricordava di aver fatto depositare già in passato, da quando era Presidente della Società, la statuina in luogo sicuro, ma poi essa «in seguito ad una campagna di incompetenti» fu rimessa in loco. Proponeva quindi il restauro della scultura a spese della Società di Incoraggiamento allo Studio del Disegno in Valsesia, a condizione che essa venisse depositata nelle «Gallerie della Pinacoteca»¹⁶.

Poco più tardi la felice circostanza della nomina del pittore Emilio Contini (conservatore della Pinacoteca) come direttore del Sacro Monte, il 28 aprile 1944, e dello stesso Zanola come presidente della nuova Commissione artistica creata a supporto del direttore stesso dall'Amministrazione comunale, fece sì che nella prima riunione della commissione (11 agosto 1944). Contini informasse di aver disposto d'urgenza il ricovero della statua "della Pescatrice" non in Pinacoteca, ma nel nuovo museo del Sa-

cro Monte, per salvarla dalle sassate dei monelli sfollati lassù che l'avevano danneggiata, scheggiandola in più punti, spezzandole un avambraccio, frantumandole una mano, asportando la coda di un pesce. Egli si impegnava a restaurarla pur ritenendo improponibile esporla nuovamente in luogo esterno¹⁷.

Il 6 marzo 1945, nell'ambito dei lavori di ampliamento del piazzale d'ingresso, la Commissione Artistica Municipale per la conservazione del Sacro Monte propose la rimozione della «Fontana Albertoni già priva della bella statua del Pescatore deturpata dai birichini al Sacro Monte, e mancante ora di una delle tre vaschette caduta in frantumi. Una riparazione all'intera fontana causerebbe – a parere della Commissione – una spesa assai superiore al risultato che se ne potrebbe ottenere». Al suo posto proponeva di collocare la fontana pervenuta nel 1906 come dono della ditta Gianoli¹⁸. Così verrà fatto riutilizzando i tre scalini del basamento originario.

Il restauro dell'intonaco graffito della facciata della cappella dell'Arrivo dei Magi al Sacro Monte di Varallo*

Elena De Filippis, Massimiliano Caldera

Il progetto dell'Istituto Centrale per il Restauro

Il Sacro Monte di Varallo ha ospitato, tra il 1994 e il 2002, l'impegnativo cantiere di restauro, condotto dall'Istituto Centrale per il Restauro, dell'apparato decorativo della cappella della *Crocifissione*, capo d'opera di Gaudenzio Ferrari. Quando quell'intervento volgeva al termine, si è valutata la possibilità di una collaborazione tra l'Istituto e l'ente regionale che conserva il Sacro Monte, per un progetto di restauro dell'altro importante nucleo gaudenziano del complesso, *Betlemme*, che versava allora in condizioni molto critiche. La disponibilità dei vertici dell'Istituto (direttore era allora Michele Cordaro) e dei due tecnici che erano stati direttori dei lavori della *Crocifissione*, Maria Stella Spampinato e Maria Pia Micheli, ha così consentito, pur nella limitatezza dei fondi che non permetteva di affrontare un restauro vero e proprio, di avviare tra il 1999 e il 2001 un lavoro sperimentale di diagnostica e di redigere una perizia progettuale per il restauro del complesso. Ne dà conto Maria Pia Micheli in un saggio pubblicato nel precedente numero di questa rivista¹.

Il nucleo di Betlemme presentava evidenti

segni di degrado dovuti a infiltrazioni di acqua di varia natura dalle coperture non sempre efficienti, di risalita dal terreno e di origine ambientale. La costruzione dell'insieme delle cappelle per aggiunte, giustapposizioni e modifiche apportate nei vari periodi, non ha giovato alla sua conservazione, così come la carenza prolungata di interventi di manutenzione e la posizione, parzialmente ribassata rispetto al livello del piano di campagna.

L'Istituto ha avviato quindi una campagna diagnostica, affidata all'ing. Ippolito Masari, volta a monitorare la presenza di umidità nelle murature e di sali solubili sulle superfici e una campagna di rilevamento microclimatico. Si è così evidenziata la negativa azione di correnti d'aria innescate dalla differenza di livello tra i due piani, quello inferiore, delle cappelle dell'*Arrivo dei Magi*, della *Natività* e dell'*Adorazione dei pastori* e quello, superiore, della *Presentazione al tempio* che, a contatto con le pareti fredde provocavano fenomeni di condensa, perniciosi soprattutto in presenza di sali igroscopici.

A conclusione dell'indagine sono stati posti in atto dall'Istituto alcuni accorgimenti di prima urgenza quali la posa di una porta

¹⁶ sASV, Archivio Società di conservazione delle opere d'arte in Valsesia, mazzo 19, fascicolo: 1919-1964, *Corrispondenza concernente lavori al Sacro Monte, 20 novembre [1944?], Lettera del presidente della Società di Conservazione, Giuseppe Zanola, al podestà di Varallo, cav Osella.*

¹⁷ sASV, Archivio Società di Conservazione delle opere d'arte in Valsesia, Registro n. 7 1944-47, *Verbali della commissione d'arte per il Sacro Monte, f. 3 recto 11 agosto 1944, Prima riunione della Commissione d'arte per il Sacro Monte.*

¹⁸ sASV, Archivio Società di Conservazione delle opere d'arte in Valsesia, Registro n. 7 1944-47, *Verbali della commissione d'arte per il Sacro Monte, 6 marzo 1945, Quinta riunione della Commissione d'arte per il Sacro Monte, ff. 7 verso e 8 recto e S. STEFANI PERRONE, Giovanni Albertoni cit. p. 136.*

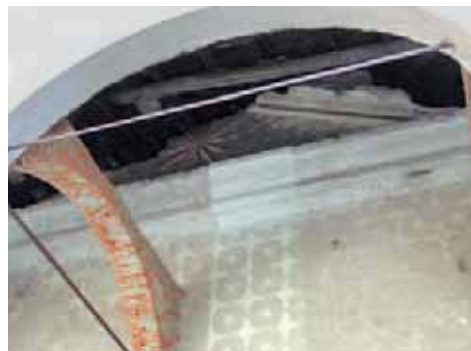
* Il restauro è stato realizzato dalla ditta Poggio Restauri di Barbara Poggio (vi ha lavorato Barbara Poggio, in collaborazione con Grazia Ventura), con la direzione lavori di Massimiliano Caldera della Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici del Piemonte e di chi scrive. Le analisi diagnostiche sono state effettuate dal laboratorio di Marcello Spampinato di Lucca.

Questa scheda è stata redatta utilizzando la perizia di restauro messa a punto per l'ICR da Gianluca Regoli, la scheda tecnica di Barbara Poggio e le relazioni sulle analisi diagnostiche redatte a firma di Marcello Spampinato.

¹ M. P. MICHELI, *Il progetto di restauro del complesso di Betlemme*, in "Sacri Monti. Rivista di arte, conservazione, paesaggio e spiritualità dei Sacri Monti piemontesi e lombardi", 1/2007, pp. 125-129.



1



2

1. Il portico della cappella dell'Arrivo dei Magi, prima del restauro
2. Dettaglio della parte alta della facciata, con il timpano, prima del restauro

in ferro e vetro, per limitare le correnti d'aria al livello inferiore tra il corridoio dell'Arrivo dei Magi e il disimpegno centrale. Sono stati ripristinati i vetri del lanternino, e riprogettati i relativi infissi per consentire sia la difesa dalle intemperie che una limitata circolazione di aria. Si è quindi proceduto all'isolamento perimetrale del fronte della cappella del *Secondo sogno di Giuseppe* ed è stato migliorato il sistema di convogliamento delle acque piovane ai piedi delle murature.

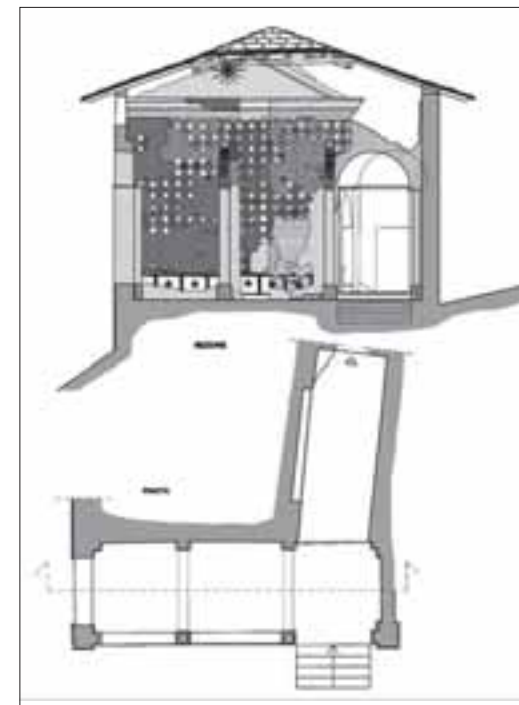
La Riserva, dal canto suo, ha continuato l'opera costante di manutenzione e revisione delle coperture e dei canali di gronda. In parallelo alla fase diagnostica e ai primi interventi di emergenza, l'Istituto ha affidato a un ex allievo, Gianluca Regoli, già attivo nel cantiere didattico della *Crocifissione*, l'incarico di redigere un progetto di restauro dell'apparato decorativo delle cappelle, preceduto da un'accurata indagine stratigrafica. Alla sua conclusione è stata consegnata alla Riserva una perizia con schede sullo stato di conservazione delle opere, notizie storiche, e indicazioni progettuali di cui è stata anche lasciata testimonianza evidente in ampi tasselli di restauro effettuati sulle varie tipologie di ma-

nufatti. L'ente regionale si è quindi attivato per la ricerca dei fondi necessari per i vari interventi. Il primo limitato finanziamento della Regione Piemonte, assessorato ai Parchi, è stato destinato al restauro della facciata della cappella dell'Arrivo dei Magi, decorata con motivi a stella, oggetto della presente scheda (foto 1). Un successivo finanziamento della Fondazione della Banca Popolare di Novara per il Territorio ha consentito il restauro completo della cappella del *Secondo Sogno di Giuseppe*. L'assessorato alla Cultura della Regione Piemonte ha finanziato il restauro della cappella della *Presentazione al tempio* e del porticato antistante, mentre la Compagnia di San Paolo per l'Arte quello delle cappelle dell'Arrivo dei Magi, della *Natività*, dell'Adorazione dei pastori e del relativo disimpegno centrale.

Tecnica, materiali e stato di conservazione

La cappella dell'Arrivo dei Magi ha una facciata a capanna con timpano triangolare delimitato da una cornice modanata e decorato con un motivo a stella in cocchiepesto in rilievo (foto 2 e tav. 1). L'intonaco

Tavola 1. Rilievo della facciata (con evidenziato lo stato di conservazione, prima del restauro) e della pianta del portico e del corridoio antistante la cappella



Tav. 1

che la ricopre è ornato da stelle a otto punte, bianche, in rilievo, inserite in una trama disegnata da moduli mistilinei polilobati grigi in leggero sottolivello, ricavati in negativo sul fondo bianco e ripetuti con una scansione verticale e orizzontale su tutta la superficie, fatta eccezione per lo zoccolo, che presenta ampi riquadri bianchi al cui centro è inciso un motivo a stella con due analoghe stelle sovrapposte con le punte alternate (foto 3 e 4). Al momento del restauro era evidente una striscia più bianca, per l'intera altezza della facciata, nella campata di destra, corrispondente al campione di restauro lasciato dall'Istituto (foto 3). La struttura muraria della facciata è in pietrame locale, con pietre in aggetto in corrispondenza del cornicione. Il paramento murario è coperto da uno strato superiore di intonaco grossolano di calce e sabbia di fiume. Sull'arriccio è steso uno strato di in-

tonachino più fine, e poi uno ulteriore di calce rilevato dall'esame visivo e confermato dalle analisi stratigrafiche al microscopio ottico polarizzatore, coperto da un deposito solfatico dovuto alla trasformazione in gesso della stesura superficiale a calce. Le indagini di laboratorio hanno rivelato le medesime componenti per l'arriccio e l'intonachino (calce aerea e inerte sabbioso), con diversa granulometria. Nella campata di destra, in corrispondenza di un'antica apertura successivamente tamponata (ancora oggi visibile all'interno della cappella), il motivo decorativo non è originale, ma di rifacimento, e presenta un'analoga successione di arriccio, intonachino e strato di calce (foto 6). Qui le analisi di laboratorio hanno evidenziato una concentrazione minore di alcuni costituenti nella sabbia (orto gneiss e pirosseni), una granulometria meno fine e omogenea e un



3



4



5

3. La facciata prima del restauro

4. Dettaglio dello zoccolo, prima del restauro

5. Dettaglio del motivo decorativo, prima del restauro

più ridotto rapporto legante/inerte. Ciò fa presumere una diversa cava di approvvigionamento e conferma la presenza di maestranze e tecniche di lavorazione diverse per questo intonaco di rifacimento.

Lo zoccolo inferiore e il cornicione presentano la stessa successione stratigrafica della parete soprastante, completata in superficie da una discontinua stesura pittorica pigmentata con ocre giallo-arancio legate a calce.

I motivi decorativi modulari bianchi (il modulo polilobato in negativo e la stella) sono stati riportati probabilmente da cartoni sull'intonaco fresco con incisioni da destra a sinistra. Raschiando meccanicamente via lo strato di finitura a calce di super-

ficie si sono ottenute le parti di fondo grigie (foto 5).

La facciata è stata gravemente danneggiata a seguito della costruzione, a metà Ottocento, di un pronao colonnato che ha comportato la menomazione del timpano terminale con la stella in rilievo in coccio pesto, lasciandolo sbriciato e monco, nonché la sovrapposizione di lesene portanti contro la parete per tutta la sua altezza (tavola 1 e foto 6). Ma anche la costruzione, nel primo Seicento, del corridoio che conduce al disimpegno centrale del complesso, ha danneggiato la zona terminale della parete laterale destra della cappella (la zona sottostante era addossata al profilo montuoso).



6

6. La parete con ben visibile la parte destra corrispondente all'antica apertura tamponata nel primo Seicento

Nella porzione destra della facciata si legge chiaramente un ampio rifacimento della decorazione che corrisponde a un'antica apertura, tamponata ai tempi della costruzione del corridoio, evidente ancor'oggi all'interno della cappella (foto 6 e 13). Qui la decorazione a graffito è caratterizzata da una tonalità di intonaco più fredda, con motivi leggermente più piccoli degli originali, e leggermente sfalsati, come si vede dove essi si congiungono a quelli cinquecenteschi. Soprattutto nella zona immediatamente sottostante il cornicione e sullo zoccolo, a causa del dilavamento di acqua piovana dalle coperture e della risalita di umidità, estesi fenomeni di cristallizzazione salina avevano determinato la perdita di ampia parte della decorazione. Ciò spiega la deci-

sione, a metà Ottocento, di costruire il pronao porticato per proteggerla.

L'intonaco che copriva le lesene ottocentesche prima del recente restauro sbordava lateralmente nascondendo porzioni decorate sia originali che di rifacimento.

Vecchie lacune presenti sullo zoccolo erano state integrate con un intonaco a calce mista a cemento.

L'intera superficie presentava diffuse crepe, fessurazioni, distacchi di intonaco, decoesione e ampie lacune. L'intonachino dipinto, abraso e caduto in parecchie parti, lasciava apparire l'arriccio sottostante. La parete era interessata da depositi superficiali incoerenti e di particellato solido e da un'alterazione biologica caratterizzata da una leggera colorazione rosata. Incisioni,



7-8. La parete con evidenti i segni di degrado

9. Dettaglio della parete con ben visibili i danni dovuti a vandalismo: firme incise e scritte

graffi, firme a matita e colorate campeggiavano sulla superficie trasformata in una grande lavagna fino a circa tre metri di altezza (foto 7, 8 e 9).

Il restauro dell'intonaco di facciata della cappella dell'Arrivo dei Magi

Il restauro ha previsto la pulitura della facciata a secco e con tensioattivo disinfettante a base di sali di ammonio al 5% in acqua e risciacquo con acqua demineralizzata, previo preconsolidamento delle zone decolose con iniezioni di resine acriliche in soluzione acquosa (Acryl al 25%). Quindi si è provveduto alla rimozione meccanica degli intonaci di rifacimento estranei per configurazione al partito decorativo. Con iniezioni di malta idraulica premiscelata desalinizzata si sono risarciti i difetti di adesione fra intonaco e struttura muraria e fra arriccio e intonaco. Le parti di cornice,

dei fianchi laterali e dei profili architettonici del timpano sono state integrate in profondità con arriccio a base di calce idraulica Lafarge, sabbia grossa di fiume e grassello di calce, in superficie invece con malta a base di sabbia fine di fiume grigia, polvere di marmo bianco di Carrara e grassello di calce.

In generale le lacune di arriccio sono state integrate con malta a base di grassello di calce e sabbia grossa, le lacune di intonaco e le crepe con grassello di calce stagionato a 48 mesi, sabbia gialla, sabbia fine di fiume, inerti, cocchio pesto e pigmenti minerali in polvere. Nelle lacune del basamento si è aggiunta della calce idraulica Lafarge in previsione di possibili risalite di umidità.

Per porre rimedio ai difetti di coesione del cornicione lo si è trattato in superficie con silicato di etile.

I moduli decorativi sono stati ricomposti



10. Veduta d'insieme della facciata, dopo il restauro

pittoricamente (non in rilievo) con pigmenti minerali in polvere (ocra gialla e terra d'ombra naturale) addizionati a bianco di calce, fatta salva la zona corrispondente alla grande lacuna della campata destra, lasciata a vista perché in ampia parte corrispondente alla vecchia apertura presente nella parete (foto 10). Le cadute di colore sulla tessitura bianca e le piccole stuccature sono state analogamente integrate con pigmenti minerali in polvere (bianco di San Giovanni, ocra gialla, terra di Siena naturale e terra d'ombra naturale) addizionati a caseinato di ammonio e a bianco di calce (foto 11).

L'intero intervento è stato finanziato dalla Regione Piemonte, Assessorato ai Parchi (euro 30.029,14). I lavori si sono svolti tra il settembre 2005 e il settembre 2006.

Notizie storiche

Le storia della facciata è evidentemente connessa alla storia della cappella dell'Arrivo dei Magi su cui le notizie accertate sono di una povertà desolante. Non sembra riconoscersi traccia di questo sacello nella descrizione della prima guida del Sacro Monte a tutt'oggi nota, edita a Milano nel 1514². Un secolo e mezzo dopo Giovanni

² *Tractato de li capituli de passione fundati sopra el monte de Varale novamente composti*, Milano presso Gottardo da Ponte, 1514, recentemente ripubblicata allegata al volume: *Questi sono li Misteri che sono sopra el Monte de Varalle (in una "Guida" poetica del 1514)*, a cura di S. Stefani Perrone, Borgosesia 1987.



11

11. Dettaglio del motivo decorativo, dopo il restauro



12

12. Bottega di Gerolamo Giovenone, *Madonna con bambino e santi*, dipinto su tavola (post 1543), Milano, Pinacoteca di Brera, dettaglio

Battista Fassola, autore della più accreditata guida scritta nel XVII secolo, ricorda che «La Capella delli tre Re Magi è stata fatta fino dell'anno mille cinquecento in circa, si finì poi verso il mille cinque cento venti, per alcuni dinari de' devoti. Certi Signori Milanesi per questa sborsarono la somma di scudi duecento d'oro, mà non furono questi sufficienti, perché bisognò, che li Fabbricieri si servissero d'altre elemosine»³. Giulio Arienta nel 1899 riferisce di un documento che esisteva nel seminario di Varallo, trascritto da Giacomo Geniani, secondo cui la costruzione era cominciata nel 1519, a seguito di una donazione di duecento scudi d'oro lasciati dai nobili Castellanza di Milano, e poi interrotta per mancanza di fondi a causa della distorsione del denaro da parte del padre guardiano del monastero⁴. È presumibile che entro gli anni trenta del Cinquecento la cappella

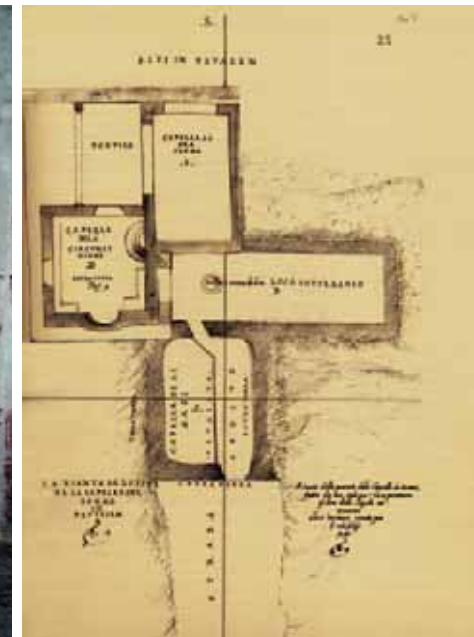
fosse completata in tutte le sue parti. L'immagine che ce ne restituisce il dipinto della *Madonna con il Bambino* attribuito alla bottega di Gerolamo Giovenone, conservato a Brera e datato poco dopo il 1543, che riproduce nella parte alta il Sacro Monte di Varallo, pur non consentendoci di leggere la trama dei decori "graffiti" ci mostra una facciata non dissimile da quella odierna, bipartita, con il timpano triangolare in alto ben visibile (foto 12). In essa si apriva, a destra, un portale bianco attraverso il quale in origine si entrava all'interno della cappella, che non escludiamo possa essere il portale in marmo bianco smontato nel primo '600 e recuperato una ventina di anni più tardi e montato in cima alla scalinata che porta alla cappella dell'*Affissione alla Croce*.

I visitatori scorrevano davanti al gruppo plastico, in una sorta di corridoio delimita-



13

13. L'antica porta, murata, ben visibile sulla muratura sinistra all'interno della cappella, in corrispondenza della facciata



Tav. 2

Tavola 2. Galeazzo Alessi, *Libro dei Misteri* (1565-1569) pianta del complesso di Betlemme

to da una paratia e coperto da un soffitto in legno, per uscire direttamente nel disimpegno della *Natività*⁵.

Questo momento storico dell'evoluzione della fabbrica è documentato dalla pianta contenuta nel *Libro dei Misteri* di Galeazzo Alessi (1565-1569)⁶ (tav. 2) ed è confermato anche dalla apertura tamponata ancora ben visibile sul lato sinistro della cappella, all'interno (foto 13).

Il fabbricere Gerolamo d'Adda, il 23 di-

cembre 1613, in una memoria inviata al vescovo Bascapè in cui riassumeva gli interventi da effettuarsi a seguito delle indicazioni vescovili, consigliò di creare all'esterno della cappella un corridoio 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'intrerebbe con un

³ G. B. FASSOLA, *La Nuova Gierusalemme*, Milano 1671, ristampa anastatica Borgosesia 1976, pp. 85-86.

⁴ G. ARIENTA, *Santuario di Varallo. Cappella V. Visita dei re Magi*, in "Arte e storia" XVIII, 9-10, 1899, pp. 63-64.

⁵ Il dipinto di Brera è stato recentemente ricondotto alla bottega di Giovenone e letto come diretta derivazione dalla pala Strata dipinta da Lanino per la chiesa di san Paolo a Vercelli e firmata 1543, ora alla National Gallery di Londra. Proprio il legame con la pala Strata ha fatto ritenere la pala braidense immediatamente successiva al 1543 (G. ROMANO, *Gli inizi di Bernardino Lanino*, in *Bernardino Lanino e il Cinquecento a Vercelli*, a cura di Giovanni Romano, Torino 1986, p. 61).

⁶ GALEAZZO ALESSI, *Libro dei Misteri*, con prefazione di A. M. Brizio commento critico di S. Stefani Perone, Bologna, 1974, c. 25.

uschio nella nattività»⁷. Il portico fu costruito nel 1614⁸, a seguito di convenzioni stipulate il 2 luglio con Giovanni d'Enrico, autore del progetto, e con il maestro Battista Viana di Campertogno, il capomastro che lo realizzò⁹. In quell'occasione fu segnato il pilastro angolare della facciata verso il corridoio. Il vescovo Volpi, salito al Sacro Monte in visita pastorale il 22 agosto 1628, ne rilevò la presenza¹⁰.

Negli anni trenta dell'Ottocento la locale Società di Incoraggiamento allo Studio del Disegno, sorta nel 1831, iniziò ad interessarsi della conservazione del Sacro Monte. Sono di questi anni numerose ricognizioni, progetti e proposte messe a punto da Giacomo Geniani, professore alla Scuola di Disegno dal 1830 e fondatore della Società di Incoraggiamento. Nel 1845 la Fabbrica del santuario approvava la proposta di Geniani di sopraelevare il tetto della cappella dei Magi per renderlo ventilato e praticabile, ampliandolo alla gronda¹¹. Tra il 1847 e il 1853 si costruì il portico esterno addossato alla facciata, sopraelevandone il tetto, mentre in parallelo veniva attuato un analogo, ma ben

più complesso intervento sul fronte ovest della cappella della Crocifissione di Gaudenzio¹².

L'intonaco decorato dell'Arrivo dei Magi appartiene, dunque, alla sua fase costruttiva originaria, e presenta motivi a "graffito" non inconsueti in quei tempi in area lombarda come in Italia centrale.

L'intera decorazione, con l'ultima serie di motivi polilobati in basso definita solo a metà, con la stella tagliata, fa pensare quasi ad una cortina di tessuto che inferiormente va a nascondersi dietro lo zoccolo bianco. Vengono in mente i tendaggi che a Betlemme ancora sino a pochi anni fa coprivano le pareti del disimpegno con la grotta nella basilica inferiore della Natività e la muratura in cui si apre il portale strombato che dalla basilica superiore conduce, attraverso una scala, a quella sottostante¹³. La stella allude probabilmente alla stella di Betlemme, che pende anche dal lanternino che illumina il nostro complesso ed è scolpita in marmo sotto l'altare della Natività a Varallo, ad emulare quella metallica posta in identica posizione sotto la grotta a Betlemme in Palestina.

Il restauro delle statue della cappella di Cristo condotto per la prima volta davanti a Pilato di Giovanni d'Enrico al Sacro Monte di Varallo*

Elena De Filippis, Massimiliano Caldera, Andreina Castellano, Mariangela Santella

La cappella, il cui ciclo pittorico è la prima opera certa e documentata di Tanzio da Varallo dopo il rientro dall'Italia centrale, è stata oggetto, tra il giugno e l'agosto 1993, di un cantiere di restauro degli affreschi finanziato dal ministero per i Beni Culturali, condotto dalla Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici del Piemonte e diretto da Paola Astrua che ne dà conto in una accurata scheda di restauro¹. L'intervento si è limitato alla sola parete orientale, oggetto di una forte infiltrazione di acqua a causa dell'assenza temporanea delle coperture durante i lavori di manutenzione straordinaria dei tetti.

La Riserva regionale, viste le condizioni del sacello, in posizione favorevole sulla piazza dei Tribunali perché sopraelevato dal terreno e non interessato da fenomeni di risalita di umidità per capillarità, ben esposto e con le coperture da poco oggetto di un impegnativo restauro condotto fra il 1980 e il 1991 dalla Soprintendenza

pei i Beni Ambientali e Architettonici del Piemonte, gli affreschi restaurati nel 1993, ha ritenuto di completare il lavoro affrontando il restauro del gruppo plastico. Lo stato di conservazione delle pareti, dopo l'intervento del 1993, era sostanzialmente buono, né si erano constatate, dopo l'episodio accidentale degli anni Novanta, nuove fuoriuscite di sali, indizio di una persistenza di umidità nella struttura muraria. Le condizioni termigrometriche interne risultavano stabili. Il cantiere si è reso possibile grazie alla disponibilità di un finanziamento erogato dall'Assessorato ai parchi. A seguito di riscontri con i docenti dell'Istituto Centrale per il Restauro che avevano partecipato al cantiere-scuola dell'Istituto attivo fra il 1994 e il 2002 presso la cappella della Crocifissione del Sacro Monte, si sono individuati alcuni dei migliori studenti diplomati negli anni precedenti per impegnarli al restauro delle statue (foto 1 e 2).

⁷ Lettera memoriale del 23 dicembre 1613 di Gerolamo d'Adda. Il documento è stato pubblicato in G. GENITILE, *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, ripubblicato in "Quaderno di studio Sacro Monte di Varallo Sesia", n. 2, 1985.

⁸ Archivio di Stato di Vercelli, sezione di Varallo, (da ora in avanti sASV), Archivio del Sacro Monte, busta 2, *Libro et inventario del Sacro Monte cominciato d'ordine del M. Ill. sig. Hieronimo d'Adda*, foglio primo non numerato. L'inventario è stato parzialmente trascritto, con diversi errori, in F. TONETTI, *Notizie e documenti sull'origine e progressi del Santuario di Varallo*, in "Museo Storico Artistico Valsesiano", serie IV, 1891, n. 7, pp. 97-105 e serie IV, 1891, n. 8, pp. 113-121.

⁹ sASV, Archivio notarile, Notaio Giovanni Antonio Ranzo, 2 luglio 1614 e Archivio del Sacro Monte, busta 2, *Consignatio et Inventarium scripturarum et archiviorum S.ii Montis Varali*, f. 184 r.

¹⁰ Archivio Storico Diocesano di Novara (da qui in avanti ASDN), Atti di visita, vol 116, f. 613 r.

¹¹ sASV, Archivio del Sacro Monte, busta 67, Commissioni, 1845-1932, Atti riguardanti la commissione d'arte: verbali, corrispondenza, ecc., *Convocato della Congregazione del Venerando santuario del Sacro Monte di Varallo in data 28 luglio 1845*.

¹² Lo racconta con dovizia di particolari Michela Cometti in M. COMETTI VALLE, *La cappella della Crocifissione di Gaudenzio Ferrari. Problemi di conservazione e di tutela tra cronaca e storia*, in "de Valle Sicida" 1/1996, pp. 185-205.

¹³ Penso all'immagine riprodotta nel volume *Questi sono li Misteri...* cit. p. 74, fig. 12.

* Il restauro è stato eseguito dai restauratori Mariangela Santella, Andreina Castellano e Laura Bianchi, diretto da Massimiliano Caldera della Soprintendenza per i Beni Artistici, Storici ed Etnoantropologici del Piemonte e da chi scrive. A supporto dell'intervento è stata realizzata una campagna diagnostica da Stefano Volpin di Padova (Indagini Scientifiche per l'Arte e il Restauro). In questa scheda è stato ripreso, esteso e rielaborato, il testo dell'articolo: E. DE FILIPPIS, M. CALDERA, M. SANTELLA, A. CASTELLANO, *Il restauro delle statue della cappella di Cristo condotto per la prima volta davanti a Pilato al Sacro Monte di Varallo*, in "Kermes. La rivista del restauro", a. XX, n. 65 gennaio marzo 2007, pp. 74-79.

¹ All'interno della cappella sono intervenuti per il restauro dei dipinti Roberta Bianchi, Enrica Carbotta ed Emanuela Ozino Caligaris del laboratorio di restauro della Soprintendenza, insieme ai restauratori privati Tiziana Carbonati, Antonella Malintoppi e Isabella Cervetti. Sull'intervento relativo agli affreschi si rimanda a: P. ASTRUA, R. BIANCHI, E. OZINO CALIGARIS, *Il restauro degli affreschi di Tanzio da Varallo nella cappella XXVII. Gesù al tribunale di Pilato al Sacro Monte di Varallo*, in *Tanzio da Varallo. Realismo fervore e contemplazione in un pittore del Seicento*, catalogo della mostra a cura di Marco Bona Castellotti, Milano 2000, pp. 220-221. Sui dipinti di Tanzio da Varallo si rimanda a: E. DE FILIPPIS, *Cristo condotto per la prima volta davanti al tribunale di Pilato*, in *Tanzio da Varallo. Realismo...* cit., pp. 88-92.



1



2

1-2. Il gruppo plastico della cappella di *Cristo condotto per la prima volta davanti a Pilato* prima del restauro

Tecnica di esecuzione

Statue

Le diciannove statue a grandezza naturale sono state realizzate in terracotta dipinta a freddo, modellata a mano nella parte frontale, cava nelle zone non a vista dove è stato possibile leggere le tracce di lavorazione (impronte digitali sul verso delle sculture) create rimuovendo l'argilla dal retro, per diminuire lo spessore della terracotta ed evitare contrazioni e fratture in fase di cottura (foto 3). Si sono notati anche segni di lavorazione indiretta (raspe, spatole lignee, pennelli), fori di sfiato ed elementi decorativi realizzati e applicati successivamente. Le sculture sono sezionate in masselli assemblati con malta di calce o mastice resi-

noso, armati e ancorati al suolo con barre metalliche o lignee. Una volta plasmate venivano tagliate con un filo metallico e sezionate in masselli, cotte in fornace e ri-assemblate in loco con una malta bianca a base di calce e sabbia o un mastice resinoso², armate e ancorate al suolo con barre metalliche o lignee presenti soprattutto in corrispondenza degli arti.

La cromia, che ricopre solo le zone a vista delle vesti e degli incarnati, è stata realizzata con campiture omogenee di colore in *medium* oleoso-resinoso, applicate a diretto contatto con la terracotta previa applicazione di un'imprimatura realizzata con il medesimo legante. Solo in qualche caso è presente uno strato preparatorio: nero carbone di origine vegetale e olio in corri-



3

3. Dettagli di lavorazione visibili sul retro di una statua

² Non analizzato.

spondenza dell'uso di smaltino e verde di rame. Un'unica statua (la figura del moretto in primo piano) presenta una preparazione bianca di natura gessosa.

Infine le lamine metalliche sono state applicate su missione oleoresinosa.

Lo strato pittorico è costituito da pigmenti naturali e artificiali quali biacca, smaltino, terre, ocra gialla, verdi a base di rame, ossidi di ferro, azzurrite, malachite, rossi e gialli di piombo e lacca rossa applicati con legante oleoso. Inoltre sono presenti decorazioni in lamina metallica dorata e argentea per la resa delle armature e dei finimenti.

Pavimento

Il basamento a gradini su cui si erge il trono di Pilato è costituito da un piano in malta di calce e sabbia e da due gradini ricoperti di lastre di cocchiopesto. Originariamente l'insieme era decorato a finto marmo.

Anche il gradino che divide in due lo spazio della sala, sopraelevando leggermente la scena rispetto al punto di osservazione dello spettatore, è realizzato in cocchiopesto.

Il pavimento è composto da un unico strato di malta di calce e sabbia applicato a diretto contatto con il suolo e decorato con rombi bianchi e neri presumibilmente dipinti con tecnica a calce.

Stato di conservazione e caratteristiche dell'ambiente espositivo

Statue

Le statue sono poste in un vano semiconfinato costituito da un ambiente quadrangolare con pronao. La visione dell'interno è consentita da una grata lignea scolpita e dipinta che, attraverso fori di osservazione, mette in contatto l'ambiente con l'esterno. Le condizioni conservative sono risultate critiche a causa di molteplici fattori, non ultimi i numerosi interventi di cui le statue sono state oggetto in passato.

I supporti in terracotta si presentavano in buono stato di conservazione; le piccole fessurazioni e fratture all'interno delle sculture sono dovute alla tecnica di cottura dell'argilla, mentre alcune limitate fratture e/o distacchi di parti di modellato furono causate probabilmente da urti accidentali. I casi più eclatanti erano un braccio e una mano distaccati in due statue.

Gli strati preparatori e pittorici presentavano un'elevata lacunosità, estesi fenomeni di decoesione, deadesione e abrasione di grave entità. Sono state riscontrate anche estese ridipinture e casi di alterazione cromatica sia degli strati pittorici che della vernice-protettivo presente sulle lamine metalliche.

Alcuni particolari anatomici ricostruiti e perni metallici non originali risalivano a interventi recenti.

Pavimento

Tutta la pavimentazione era ricoperta da un deposito di polvere e materiale incoerente.

La policromia del basamento in cocchiopesto era quasi del tutto perduta; rimanevano solo piccole porzioni di colore il cui stato di conservazione era fortemente compromesso per mancanza di adesione e coesione.

La pavimentazione decorata con rombi era interessata da un diffuso fenomeno di decoesione dei materiali costitutivi con piccole lacune e numerose fratture.

Interventi precedenti

La storia religiosa e conservativa del Sacro Monte e anche della sua fruizione e fortuna critica determinarono nei secoli una graduale perdita di elementi del piano iniziale. In questa cappella, allestita internamente per la parte pittorica e plastica dai fratelli Antonio (Tanzio da Varallo), Melchiorre e Giovanni d'Enrico, l'integrazione fra affreschi e scultura doveva essere accuratissima

sia nella composizione della scena che nella cromia. Ma qui come altrove la fragilità del colore sulle statue determinò diverse ridipinture, anche parziali, per esigenze di devozione. Le capigliature e le barbe originarie, in tutto simili a quelle delle persone vere e probabilmente in capelli naturali per sottolineare l'estrema veridicità del racconto, presto intrise di polvere e sporcizia e divenute rade con il tempo, vennero sostituite in più occasioni, in crine vegetale o animale, e in ultimo, in occasione del restauro del 1974, in capelli sintetici³.

L'osservazione dei manufatti e lo studio delle sovrapposizioni dei differenti film pittorici consente di ipotizzare l'esecuzione di almeno due interventi a cui corrispondono altrettante fasi di ridipintura parziale delle statue. Numerose sculture presentavano estese ridipinture che occultavano parzialmente o totalmente la cromia originale, o in alcuni casi la sostituivano del tutto.

È stata riscontrata la presenza di una vernice-protettivo alterata sulle lamine metalliche.

La verifica della documentazione storica disponibile ha dimostrato come la cappella non fosse stata oggetto, nei secoli passati, di restauri storici improntati a coerenti scelte di gusto, ma solo a manutenzioni parziali e spesso dilettantesche di operatori locali, volte a coprire le lacune di colore o a reincollare parti di terracotta fratturate. Nel 1822 è documentato il pagamento di panetti d'oro per rinnovare le dorature delle statue della cappella di *Gesù Cristo condotto a Pilato*⁴. Il nostro sacello nel 1831 compare in una lunga lista di lavori eseguiti per porre rimedio a varie fratture riscontrate nel modellato delle statue del complesso, riparate da Giovanni Albertoni⁵ e ritoccate dal pittore Giacomo Boccioni⁶. In questi decenni gli interventi coinvolgono generalmente gli insegnanti della locale scuola di disegno. Nel 1850, ad esempio, Carlo Giuseppe Del Zanno interviene per «levar la polvere e aggiustar le rotture delle statue delle Cappelle» incaricato dalla fabbrica e controllato dal professore di disegno e pittore Carlo Frigiolini. Le statue

³ S. STEFANI PERRONE, *Antonio d'Enrico detto Tanzio (Riale d'Alagna, c. 1575-Varallo c. 1635). Giovanni d'Enrico (Riale d'Alagna, c. 1559-Montrigone di Borgosesia 1644). Scene bibliche, paesaggio, impiccagione di Giuda, folla di astanti. Affresco. Cristo davanti a Pilato. Diciannove statue in terracotta policroma. Sacro Monte, Cappella della "Prima presentazione di Cristo a Pilato" (XXVII)*, in *Opere d'arte a Vercelli e nella sua provincia. Recuperi e restauri 1968-1976*, Vercelli 1976, pp. 218-219.

⁴ Archivio di Stato di Vercelli, sezione di Varallo (da ora in avanti sASV), Archivio del Sacro Monte, mazzo 66, 1622, 1709-39, 1772-77, 1799-1937 e s.d., Conti, mandati di pagamento, perizie e preventivi per lavori di restauro e manutenzione delle cappelle, nota del 28 giugno 1822 del Fabbricere Giuseppe Antonio Pinzerone al Tesoriere che prescrive il pagamento ai fratelli Colla Franchi di lire trentuno per otto libretti d'oro «servibili per le Capelle del Santuario, cioè quella di Nostro Signore Gesù Cristo condotto a Pilato, ed altra attigua dove fù condannato a morte».

⁵ sASV, Archivio del Sacro Monte, mazzo 66, 1622, 1709-39, 1772-77, 1799-1937 e s.d., Conti, mandati di pagamento, perizie e preventivi per lavori di restauro e manutenzione delle cappelle, Disposto di pagamento di 30 lire di Milano del 2 novembre 1831 del Tesoriere Gs. Gilardone a Albertone Giovanni Stuccatore «a causa di aver aggiustato alcune statue in diverse Capelle indicate nella qui unita nota, ordinate da S. Em. Vescovo di Novara».

⁶ sASV, Archivio del Sacro Monte, mazzo 66, 1622, 1709-39, 1772-77, 1799-1937 e s.d., Conti, mandati di pagamento, perizie e preventivi per lavori di restauro e manutenzione delle cappelle, Disposto di pagamento di 18 lire di Milano del 25 settembre 1832 del Tesoriere Gs. Gilardone al pittore Giacomo Boccioni di Varallo «in causa d'aver eseguite diverse opere d'intorno alle statue riposte nelle Capelle di questo Santuario delle quali opere in parte ordinate da S.E.R., ed altre di tutta necessità, come da unita specifica», firmato da E. Turcotti Fabbric., quietanzato da Giacomo Boccioni con unita parcella dettagliata con l'elenco dei diversi lavori eseguiti nel 1831.

furono in quell'occasione sottoposte a una pulitura decisa, usando probabilmente anche materiali aggressivi per rimuovere la polvere ormai stabilmente fissata alla superficie. Si dovettero infatti: «aggiungere ingredienti forti per consumar la polvere già internata nel colorito, e con essi lavare quasi tutte le statue». Vennero poi dipinte «quasi per intero» diverse statue in alcune cappelle, fra cui quelle della *Prima presentazione di Cristo a Pilato*⁷.

Nel 1884 la cappella, insieme ad altre otto, quelle interessate dall'opera di Gaudenzio, Morazzone e Tanzio, fu riconosciuta monumento nazionale. Ne seguì una fitta corrispondenza fra la municipalità e la Prefettura per mettere a fuoco le necessità conservative più urgenti e acquisire i relativi fondi. Le ricognizioni di quei mesi rivelano un buono stato di conservazione del nostro sacello⁸. Negli anni seguenti, sotto l'egida di Pietro Galloni, direttore artistico dal 1890,

furono eseguiti altri interventi localizzati, ma abbastanza continuativi, per porre rimedio all'annoso problema delle fratture degli arti delle statue⁹. Nel 1906 fu reincollato un dito alla figura dello scrivano¹⁰. Fra il 1906 e il 1907 fu programmato dal direttore artistico un intervento capillare per la manutenzione straordinaria delle sculture interessate da fratture, realizzato dallo scultore Carlo Vanelli e dal pittore Cesare Scaglia, prevedendo integrazioni localizzate alla cromia «ove è posta a nudo la creta, generalmente sulle ginocchia e sulle sporgenze delle pieghe» limitandosi alle sole statue in vista, imitando il colore preesistente e intervenendo solo in presenza di campitura omogenea e non arabescata o di pitture non originali. Nel nostro sacello i problemi statici si limitavano alla frattura di due dita alla mano di un personaggio non meglio individuato¹¹. Di analoga entità furono altre manutenzioni successive: un dito da

⁷ sASV, Archivio del Sacro Monte, mazzo 66, 1622, 1709-39, 1772-77, 1799-1937 e s.d., Conti, mandati di pagamento, perizie e preventivi per lavori di restauro e manutenzione delle cappelle, disposto di pagamento n. 24 del bilancio 1850 di 180 lire di Milano del 24 aprile 1851 del Tesoriere Carlo Tonetti a Carlo Giuseppe Del Zanno di Varallo «a saldo del prezzo stabilito nel convocato 12 settembre 1850 pella pulitura delle capelle e statue del Santuario stata regolarmente eseguita L. 50 e per maggiori lavori fatti nel pulimento delle medesime come da attestazione delegato L. 130. Totale L. 180. Come da convocato in data d'oggi della Congregazione del Santuario» con allegata nota esplicativa anonima [ma probabilmente del Del Zanno] e certificazione dell'avvenuta esecuzione dei lavori da parte del Frigiolini.

⁸ sASV, Archivio del Sacro Monte, mazzo 66, 1745, 1769 e 1812-1927 Corrispondenza riguardante i restauri alle cappelle, Lettera del Sottoprefetto Balza al Sindaco di Varallo del 20 novembre 1884. Nota allegata con l'elenco dei lavori da eseguire alle nove cappelle.

⁹ sASV, Archivio del Sacro Monte, mazzo 66, 1622, 1709-39, 1772-77, 1799-1937 e s.d., Conti, mandati di pagamento, perizie e preventivi per lavori di restauro e manutenzione delle cappelle, Lettera s.d. [probabilmente degli anni novanta dell'800] inviata a Giulio Arienta R. Ispettore Onorario degli Scavi e dei Monumenti in cui Galloni lo prega di autorizzare il restauro «di guasti nella parte plastica delle cappelle del Sacro Monte». Del restauro verrebbe incaricato il Direttore del Laboratorio Barolo. Nella nostra cappella risulta una figura centrale con tre dita rotte, una a destra con un dito fratturato e il personaggio con la berretta rossa, anch'egli con un dito rotto.

¹⁰ sASV, Archivio del Sacro Monte, mazzo 66, 1622, 1709-39, 1772-77, 1799-1937 e s.d., Conti, mandati di pagamento, perizie e preventivi per lavori di restauro e manutenzione delle cappelle, 5 maggio 1901 «Promemoria delle riparazioni occorrenti nelle Cappelle del Sacro Monte» firmata dal Direttore Pietro Galloni su carta intestata del Sacro Monte. Allegata vi è una nota a firma «F. Tonetti» su carta intestata del «R. Ispettorato dei Monumenti e degli Scavi d'antichità pel Circondario di Valsesia» indirizzata al Sindaco di Varallo, avente per oggetto: «Riparazioni nelle Cappelle del S. Monte» che approva la lista delle riparazioni da farsi.

¹¹ sASV, Archivio del Sacro Monte, mazzo 66, 1622, 1709-39, 1772-77, 1799-1937 e s.d., Conti, mandati di pagamento, perizie e preventivi per lavori di restauro e manutenzione delle cappelle, filza intestata «Ammi-

reincollare nel 1919 insieme alla «ripulitura generale di barbe e capelli»¹².

La lettura in serie dei pochi interventi documentati conferma sostanzialmente la situazione attuale. La cappella non manifestava problemi conservativi seri, legati alla situazione ambientale dell'edificio, che risultava sano, ma solo piccole problematiche conservative locali: fratture delle parti sporgenti della terracotta, aspetto sudicio e indecoroso di barbe e capelli, lacune locali di colore sulle statue, temi di attualità ancor'oggi. Per ovviare alla frattura delle dita delle statue e alla abrasione della malta e decorazione pittorica dei pavimenti anche appena restaurati (situazione non infrequente) la Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici del Piemonte nel 2007 ha vietato l'accesso alle cappelle di operatori esterni (era frequente il caso di attività di fotografi e *troupe* televisive), limitando la possibilità di ingresso alle sole operazioni di controllo, manutenzione e restauro. Nello stesso anno la Riserva regionale ha provveduto, per migliorare la visibilità della scena in occasione di riprese fotografiche o video, a rendere apribile, con qualche modifica, lo scomparto centrale della grata lignea di affaccio alla scena della cappella 27.

Il sacello è stato oggetto di un completo intervento di restauro nel 1974, finanziato

dall'Amministrazione Civile del Sacro Monte e dalla Provincia di Vercelli. Guido Fiume di Milano ha restaurato gli affreschi, Ines Minina Pignoni le statue. Le fratture sono state stuccate, le parti pericolanti armate con perni metallici bloccati probabilmente con resina epossidica, in funzione di potenziamento o sostituzione della struttura di sostegno originale. Alcuni particolari anatomici mancanti, quali le dita, sono stati ricostruiti con uno stucco di colore rosato e riassemblati con elementi metallici e, verosimilmente, resina epossidica. La superficie pittorica è stata ripulita e consolidata, riparate le armi e le suppellettili. Capigliature, barbe e baffi (probabilmente in crine) sono stati sostituiti con altri di materiale sintetico a cura di Maddalena Mannina¹³.

Il restauro

La scelta di intervenire sulle statue è partita dalle pur contenute problematiche statiche. Prima di avviare il cantiere si è ipotizzata la scelta di recupero della cromia originaria per ricomporre l'antica armonia fra figure dipinte sulle pareti e figure in terracotta a tutto tondo. La storia conservativa del gruppo, che non rivelava la presenza di restauri storici improntati a coerenti scelte di gusto, ma solo di interventi dilette-

nistrazione Civile» contenente cinque documenti cuciti insieme: una nota a firma Cesare Scaglia datata 1906 indirizzata al Galloni, con «preventivo di spesa per la riparazione a colori di N. 49 statue site in 13 cappelle del S. Monte»; una nota a firma «Scultore C. Vanelli» non datata indirizzata al Galloni, con «preventivo per restauro a varie statue nelle cappelle del S. Monte»; una nota a firma «P. Galloni Dir.» all'Amministrazione del Sacro Monte datata 23 ottobre 1906 che descrive gli interventi da realizzare, la risposta del Sindaco a Galloni del 29 ottobre 1906 con l'assunzione di iniziative volte al reperimento di fondi per gli interventi; altra nota a firma P. Galloni del 13 settembre 1907 al Sindaco in cui relaziona sui lavori eseguiti.

¹² sASV, Archivio del Sacro Monte, mazzo 66, 1622, 1709-39, 1772-77, 1799-1937 e s.d., Conti, mandati di pagamento, perizie e preventivi per lavori di restauro e manutenzione delle cappelle, Lettera di Galloni al Commissario prefettizio del 23 settembre 1919 in cui elenca i lavori appena conclusi dallo scultore Lusardi di Domodossola. Si tratta di parti di modellato riplasmate o integrate o di reincollaggio di parti staccate, come nel caso del dito della cappella n. 27. Il 25 settembre dello stesso anno la Commissione artistica del Sacro Monte approverà i lavori eseguiti da Lusardi, inclusa la «Ripulitura generale barbe, capelli ecc.».

¹³ S. STEFANI PERRONE, *Antonio d'Enrico detto Tanzio...* cit.

schi o localizzati, volti a coprire le lacune di colore, ha fatto propendere per la rimozione delle ridipinture dopo un accurato studio stratigrafico.

Statue

Un minuzioso rilievo stratigrafico delle ridipinture presenti, finalizzato alla distinzione delle cromie, alla conoscenza dello stato di conservazione e del comportamento all'azione di agenti chimico-fisici e meccanici ha costituito il presupposto indispensabile per definire la corretta modalità operativa. Il confronto delle stratigrafie realizzate su ciascuna statua ha evidenziato le relazioni esistenti e le differenti fasi storiche di ridipintura. Inoltre è stata valutata la presenza ed estensione della cromia originale e la possibilità di un suo recupero.

Sulla base dello studio preliminare sono state definite le differenti fasi del restauro. È stato spolverato il supporto in terracotta con un pennello morbido e poi lo si è pulito con solvente con acetone puro nelle zone con maggior concentrazione di depositi superficiali. Si è ristabilita l'adesione di piccole parti in terracotta con resina bicomponente UHU, integrando porzioni mancanti con calchi di parti già esistenti. Le aree interessate dagli incollaggi sono state protette con resina acrilica Paraloid B72 in acetone al 20%. Gli arti disgiunti sono stati impennati con barre in vetroresina e resina bicomponente UHU, rinforzate con fascette in fibra di vetro adese con la stessa resina bicomponente UHU.

L'intervento sugli strati preparatori e pittorici ha tenuto conto dell'eterogeneità dei materiali e dei loro differenti gradi di alterazione. Si era in presenza di superfici pittoriche originali o successive decoese e lacunose, di strati pittorici sovrapposti deformati e parzialmente distaccati dal supporto, di strati preparatori gessosi fragili e privi di cromia, di lamine metalliche frammentarie, decoese e deadese. Tali fe-

nomeni sono stati sanati tramite applicazioni in più fasi di resine acriliche in soluzione o in emulsione.

I risultati dello studio stratigrafico preliminare hanno messo in evidenza la presenza di cromie originali o successive, caratterizzate da componenti di differente natura quali pigmenti di origine naturale o artificiale legati prevalentemente con *medium* oleoresinoso o proteico. Ciascuna statua mostrava una specifica condizione in cui potevano coesistere superfici con la sola pellicola pittorica originale, una sola o più ridipinture, ma anche l'assenza di qualsiasi strato pittorico.

In generale le sculture in primo piano avevano subito più fasi di totale ridipintura sia degli incarnati che delle vesti (foto 4). Ne era derivata una sensibile modificazione estetica della cromia originale che in taluni casi poteva essere recuperata. Le sculture poste sul fondo della scena presentavano porzioni minori di colore originale, il più delle volte celato da ridipinture che – probabilmente per preservare la rispondenza cromatica tra le sculture e i personaggi dipinti – riproponevano per cromia quella antica.

Lo studio delle singole statue ha evidenziato le analogie tra le ridipinture presenti, consentendo di ipotizzare per alcune di esse uno stesso momento esecutivo, ma non di definire una precisa cronologia delle fasi di ridecorazione dell'intero gruppo. Lo studio della documentazione storica conferma peraltro la frequenza di interventi localizzati solo su qualche statua o su parti di essa, guidato dalla necessità di mascherare delle lacune cromatiche. Di conseguenza è stato seguito un criterio di intervento basato sulle condizioni conservative di ciascun manufatto e degli strati pittorici presenti, supportando le scelte tecniche con mirate indagini analitiche quali: allestimento di sezioni stratigrafiche lucide, osservazione al microscopio ottico ed elet-

4. Tasselli stratigrafici sulla statua del guerriero in primo piano a sinistra

5. Particolare di un calzare decorato con lamina dorata del personaggio in primo piano a destra, prima e dopo la pulitura



4



5

tronico, microanalisi elementare EDS¹⁴, test microchimici. Queste hanno supportato il riconoscimento del numero, colore, spessore, morfologia e alterazione sia delle stesure pittoriche che degli strati preparatori, giovando alla conoscenza delle tecniche esecutive.

Sulla statua di Cristo sono state rilevate due fasi successive di ridecorazione delle vesti; è stato possibile rimuovere la sola ridipintura più recente poiché le porzioni di pellicola pittorica originale risultavano troppo esigue e difficilmente separabili dalla ridipintura più antica. Trattandosi della figura principale, in cui il colore delle vesti è vincolato ad una precisa tradizione iconografica, le ridipinture rispettavano la cromia originale anche se non la qualità materica. In effetti le analisi stratigrafiche effettuate su un campione del manto hanno confermato la presenza, sullo strato preparatorio a base di nero carbone di origine vegetale, di uno strato pittorico originale composto da biacca e grosse particelle di smaltino legati con olio siccativo. Il campione, prelevato in una zona interessata da una sola delle due ridipinture, evidenzia sulla superficie pittorica originale una stesura blu scura composta da biacca in tracce e blu oltremare artificiale la cui presenza consente di datare lo strato oltre il 1830.

Un caso esemplare di riscontro di materiali e pigmenti preziosi impiegati in fase esecutiva è rappresentato dallo studio della statua raffigurante Ponzio Pilato. La scultura presentava uno stato di conservazione piuttosto critico con presenza di ridipinture sugli incarnati e sulle vesti e numerosi fenomeni di deadesione che interessavano tutti gli strati.

I risultati delle analisi effettuate sulla veste verde hanno rivelato strati pittorici origina-

li costituiti da più stesure composte di verderame, biacca, ocre gialla e tracce di malachite, legati con olio. Su di essi era presente uno strato di colore bruno discontinuo e coriaceo composto di terre naturali brune, tracce di biacca e verde smeraldo la cui presenza consente una datazione non antecedente al XIX secolo. Le analisi hanno accertato la presenza di un *medium* eterogeneo, contenente lipidi e proteine, responsabile dei gravi fenomeni di deadesione. Perciò si è proceduto alla sua totale rimozione che ha messo in luce una pellicola pittorica originale di elevata qualità. Questa è confermata anche dalla presenza di lacca rossa e rifiniture in oro per la decorazione del manto. La lacca rossa addizionata a tracce di biacca e legata con olio è applicata su uno strato preparatorio costituito di biacca con *medium* lipidico ed è stata ridipinta in due fasi. Il restauro non ha consentito il recupero dell'aspetto originario del manto rosso a causa dell'esiguità della pellicola pittorica seicentesca e si è risolto nella rimozione della sola ridipintura più recente. Sempre nella figura di Pilato è stato studiato il risvolto del manto con decorazioni in oro. La stratigrafia ha evidenziato un primo strato composto di ocre gialle e rosse, tracce di biacca e *medium* lipidico e un secondo, contenente ocre gialla, biacca e litargirio legati con olio, che funge da missione per la decorazione d'oro in foglia.

In conclusione le analisi hanno accertato per la decorazione pittorica del gruppo plastico l'impiego di azzurrite, smaltino, malachite naturale, orpimento, minio, ocre rosse e gialle, vermiglione, biacca, lacca rossa, giallo di piombo e stagno, nero carbone di origine vegetale a cui si possono aggiungere le terre naturali e le terre verdi riconosciute visivamente.

Definiti i criteri e le finalità dell'intervento sugli strati pittorici si è proceduto alla pulitura con agenti ad azione chimico-fisica.

Sono stati eliminati i depositi superficiali tramite spolveratura con pennello morbido di peli di martora.

Le problematiche di decoesione e deadesione sono state risolte tramite uso puntuale di resina acrilica Paraloid B72 al 3% in miscela solvente (alcool isopropilico 46%, metiletilchetone 23%, withe spirit 21%) o Acril 33 in emulsione acquosa al 20%.

Si è poi operato alla pulitura chimico-fisica della superficie pittorica con miscela solvente (alcool isopropilico 46%, metiletilchetone 23%, withe spirit 21%) e soluzioni acquose debolmente basiche applicate a tampone o supportate con Laponite per l'eliminazione dei depositi superficiali più tenaci. Le ridipinture sono state rimosse con miscele solventi (alcool isopropilico 46%, metiletilchetone 23%, withe spirit 21%; dimetilsolfossido 30% acetato di etile 70%) e soluzioni acquose debolmente basiche, applicate a tampone o supportate con Laponite o Carbopol 934.

Ove si era optato per la rimozione di una o più ridipinture si è operato meccanicamente a bisturi o con miscele solventi a bassa tossicità e soluzioni acquose debolmente basiche, applicate a tampone o con l'ausilio di supportanti. Le ridipinture conservate, anche laddove l'aspetto seicentesco delle statue risulta modificato cromaticamente, non compromettono l'equilibrio cromatico del gruppo e la relazione con i dipinti murali retrostanti.

Secondo una filosofia già applicata in altri Sacri Monti e teorizzata scientemente da Antonio Paolucci allorquando egli ha affrontato negli anni Settanta il restauro del gruppo plastico di alcune cappelle del Sa-

cro Monte di San Vivaldo, in Val d'Arno, sottolineando l'opportunità di garantire una lettura d'insieme alla scena plastica, si è scelto di procedere all'integrazione cromatica delle lacune pittoriche¹⁵. La scelta è stata incoraggiata anche dalla constatazione della ancor maggiore importanza a Varallo dell'unità scenica del gruppo che qui appare potenziata dalla interazione fra statue e affreschi.

La reintegrazione pittorica delle sculture, tramite stuccatura e ritocco ad acquerello, ha seguito i criteri di intervento su opere tridimensionali. Le lacune di piccole dimensioni sono state stuccate con gesso dentistico professionale, quelle più estese con gesso dentistico professionale, polvere di marmo e una piccola percentuale di Acril 33 e poi integrate a tono con la tecnica del puntinato con acquerelli Winsor & Newton e colori a vernice Maimeri.

In corrispondenza delle cadute totali della pellicola pittorica sul supporto in terracotta è stato eseguito un leggero abbassamento tonale, previa applicazione di uno strato di intervento che accordandosi all'antica cromia non interferisse con la sua lettura. Per evitare un effetto di velatura compatta tale equilibratura è stata realizzata con piccoli tocchi di colore. Analogamente su alcuni incarnati la quasi totale perdita di pellicola pittorica ha reso necessaria una velatura del supporto per ricollegare fra loro le isole di colore.

Su alcune parti delle sculture in primo piano, che presentavano una totale perdita di pellicola pittorica con supporto a vista, è stato ridipinto con colori a vernice Maimeri previa stesura di uno strato di intervento con resina acrilica Paraloid B72 al 5% in miscela solvente (alcool isopropilico 46%, metiletilchetone 23%, withe spirit 21%).

¹⁵ A. PAOLUCCI, *Il Sacro Monte di San Vivaldo*, in "Antichità viva", 1975, n. 4, pp. 38-39 e Id., *Il restauro dei gruppi plastici del Sacro Monte di S. Vivaldo*, in *La Genesalemme di san Vivaldo e i Sacri Monti in Europa*, a cura di Sergio Gensini, Montañone 1989, pp. 281-288)

¹⁴ Spettrometro a dispersione di energia.



6

6. Giovanni e Antonio d'Enrico, il guerriero in primo piano a sinistra dopo la pulitura

L'intervento di restauro ha riguardato anche le due balaustre in terracotta dipinta a freddo, i due pennacchi dei gendarmi in metallo dipinto, le lance, la spada e il calamaio in legno dipinto, nonché le capigliature delle statue.

Le balaustre sono state trattate alle stregua delle sculture e quindi spolverate, consolidate, pulite e reintegrate. Le lacune di pellicola pittorica con terracotta a vista sono state ridipinte con colori a vernice Maimeri. I due pennacchi erano costituiti rispettivamente da tre e quattro penne metalliche assemblate con nastro isolante su due barre metalliche in avanzato stato di degrado. Una delle penne metalliche era fratturata e divisa in tre parti. I pennacchi sono stati smontati, spolverati, la pellicola pittorica è stata consolidata, pulita con miscela solvente di alcool isopropilico 46%, metiletilchetone 23%, withe spirit 21% e reintegrata con colori a vernice Maimeri. La penna fratturata presentava, in corrispondenza dei punti di giunzione, ampie lacune che sono state risarcite con degli inserti in tessuto di fibra di vetro applicati con resina acrilica Paraloid B72 al 30% in acetone, protetti con velatino di cotone fissato con paraloid e opportunamente celati con ritocco pittorico.

Le penne metalliche sono state riassemblate rispettivamente, l'una con una bacchetta in vetroresina, l'altra con una bacchetta in poliestere.

Le lance e la spada sono state spolverate, pulite con miscela solvente di alcool isopropilico 46%, metiletilchetone 23%, withe spirit 21% e consolidate con resina acrilica Paraloid B72 al 3% in miscela solvente (alcool isopropilico 46%, metiletilchetone 23%, withe spirit 21%).

Il calamaio è stato spolverato, pulito con miscela solvente di alcool isopropilico 46%, metiletilchetone 23%, withe spirit 21%, verniciato a tampone con vernice da ritocco sopraffine L&B 1188 e ritoccato con colori a vernice Maimeri.

Le capigliature, barbe e baffi, sintetici, rinnovati nel 1974, sono stati puliti a secco. Ove risultavano depolimerizzati sono stati rimossi considerando anche la perdita parziale delle fibre sintetiche che li costituivano e il degrado dell'adesivo resinoso.

Pavimento

Il pavimento è stato spolverato a pennello e consolidato con resina acrilica Paraloid B72 al 3% in miscela solvente (alcool isopropilico 46%, metiletilchetone 23%, withe spirit 21%).

Poiché la pulitura meccanica non era sufficiente si è proceduto con mezzi ad azione solvente come miscela di alcool isopropilico 46%, metiletilchetone 23%, withe spirit 21% sui rombi scuri o ad azione chimico fisica, e soluzione acquosa basica per la pulitura dei rombi bianchi.

Le lacune e le fratture dell'intonaco sono state risarcite a livello con malta composta di una parte di grassello di calce, una di polvere di marmo gialla e due di sabbia grigia di fiume.

Il ritocco pittorico per la velatura e reintegrazione dei rombi è stato realizzato con colori ad acquerello Winsor & Newton.

Le lacune e gli interstizi tra le lastre di cocciopesto del basamento sono state risarcite con una malta composta da una parte di grassello di calce, due parti di polvere di cocciopesto e una di sabbia grigia di fiume.

L'intervento di restauro è stato finanziato dalla Regione Piemonte, Assessorato ai Parchi (euro 66.882,01), ed eseguito dal giugno 2005 al luglio 2006.

Notizie storiche

Le statue in terracotta policromate che compongono il gruppo di *Cristo condotto per la prima volta davanti a Pilato* furono realizzate tra il 1616 e il 1618 circa da Giovanni d'Enrico, lo statuario attivo nel primo Seicento al Sacro Monte di Varal-



7



8

7-8. Il gruppo plastico della cappella di Cristo condotto per la prima volta davanti a Pilato dopo il restauro

lo¹⁶. Sono collocate in un vano del Palazzo di Pilato, l'edificio realizzato tra il primo e il secondo decennio del XVII secolo per radunare al suo interno le scene principali della storia della Passione di Cristo nell'ambito del generale riordino della zona alta del complesso voluto dal vescovo Carlo Bascapè (1593-1615) per raccontare in modo chiaro ai fedeli la storia di Cristo secondo i principi del Concilio di Trento. L'edificio funge da cerniera fra le due piazze e ne definisce l'urbanistica.

Nel settembre del 1617 il vescovo Ferdinando Taverna, salito in visita pastorale, aveva trovato la cappella ancora in corso di allestimento, con le pitture a un avanzato livello di realizzazione e le statue ancora non collocate e in corso di ultimazione¹⁷.

Secondo le indicazioni di Bascapè il *Calvario* di Gaudenzio resta in questa fase modello

indiscusso per la decorazione delle cappelle, con la sua studiata integrazione di plastica e pittura, tesa a raccontare la scena con singolare illusionismo ottico, con personaggi dipinti e personaggi plasmati che recitano insieme¹⁸. A ben guardare nel nostro sacello fra i personaggi plasmati si ritrova qualche presenza di memoria gaudenziana, come il soldato in fondo a destra, ripresa puntuale dell'omologo della cappella dell'*Arrivo dei Magi* del maestro valesiano.

Proporzioni, prospettiva, scala di grandezza, gestualità e gamma cromatica contribuivano a questa singolare armonia che doveva ritrovarsi palpabile nella cappella dove *Cristo è condotto per la prima volta davanti a Pilato* in cui operarono insieme, per la realizzazione del gruppo plastico e la decorazione pittorica, i fratelli d'Enrico, Giovanni, statuario e architetto, e Antonio, pittore, det-

to "Tanzio", noto come uno dei maggiori esponenti del gusto caravaggesco fra Piemonte e Lombardia e Melchiorre, pittore e plastificatore¹⁹. Questa tappa narrativa risultava inserita in una trama guidata dall'accorta regia del vescovo che voleva che i personaggi ricorrenti in più episodi della vita di Cristo (illustrati in diverse cappelle) avessero sembianze e fisionomia che ne consentissero il facile riconoscimento.

I risultati dell'intervento hanno arricchito la conoscenza storico artistica della cappella. La presenza di zone dorate e argentate (quali calzari e armature) e di componenti di silico-alluminati in alcuni colori, ha messo in evidenza una cromia molto raffinata, con studiati giochi di rifrazione della luce. L'analisi dei pigmenti utilizzati ha confermato la stretta correlazione fra pittura e scultura. Inoltre, mentre, sulla base della documentazione storica si riteneva di dover attribuire a Melchiorre d'Enrico, fratel-

lo meno noto e qualitativamente più debole rispetto a Giovanni e a Tanzio, la cromia delle statue, viceversa, l'emergere, sotto le ridipinture pastose e piatte degli incarnati delle figure in primo piano, di una pittura di qualità, ha indotto ad ascrivere all'intervento di Tanzio da Varallo la decorazione pittorica delle parti più delicate come ad esempio i volti, come si nota soprattutto nelle strette analogie fra l'incarnato della statua di soldato in primo piano a sinistra e il volto del personaggio seminvestito con in mano un pennello seduto dietro di lui, dipinto sulla parete (foto 6).

Il recupero del colore delle sculture è destinato a costituire un solido riferimento per gli interventi di restauro delle altre cappelle del Sacro Monte in cui compaiono i medesimi personaggi, che erano una volta abbigliati e rifiniti in totale analogia, per garantire la leggibilità della trama narrativa. È rimasto tuttora irrisolto il problema delle

¹⁶ S. STEFANI PERRONE, *Giovanni d'Enrico*, in *Tanzio da Varallo. Realismo...* cit. pp. 197-207; P. GALLONI, *Sacro Monte di Varallo*, Varallo 1909-1914, ristampa anastatica Borgosesia 1973, p. 279 e seguenti.

¹⁷ E. DE FILIPPIS, *Cristo condotto per la prima volta davanti al tribunale di Pilato* cit.

¹⁸ Ead.

¹⁹ Ead. e E. DE FILIPPIS, *Tanzio al Sacro Monte*, in *Tanzio da Varallo. Realismo...* cit. pp. 51-59.

capigliature delle figure, delle quali si è conservata l'ultima variante, quella dei restauri del 1974, in attesa di approfondirne la conoscenza attraverso la documentazione iconografica storica e il confronto sistematico con i personaggi presenti nelle altre cappelle, poiché anche in questo caso la scelta da adottarsi condizionerà gli interventi sui personaggi omologhi presenti nelle altre tappe del racconto. Si tratta di un tema di non facile risoluzione, considerata

la disponibilità di documenti iconografici certi solo a partire dalle fotografie storiche di fine Ottocento che comprovano, però, una situazione ormai già più volte modificata, segnata dall'inclinare del gusto verso una lettura in chiave "popolare" del Sacro Monte che si accompagna con la presenza massiccia nelle cappelle di statue con capelli e barbe in crine animale e vegetale, molto più spesso e rigido dei capelli naturali (foto 7 e 8).

Il restauro delle colossali statue in rame di Bernardino Caimi e di Gaudenzio Ferrari al Sacro Monte di Varallo*

Elena De Filippis

Le due colossali statue in rame, che raffigurano il padre Bernardino Caimi, fondatore del Sacro Monte, e Gaudenzio Ferrari, l'artista più importante che vi operò, furono poste nel secondo Ottocento all'ingresso del complesso. Emblematica raffigurazione dell'orgoglio municipale in un momento di riscoperta e celebrazione della storia e dell'arte patria, i due protagonisti delle vicende artistiche e religiose del Monte accolgono i pellegrini, anzi quasi incombono su di loro, nel passaggio tra la porta monumentale di Galeazzo Alessi e la prima cappella, dedicata ad *Adamo ed Eva*, all'inizio dell'itinerario di visita (foto 1 e 2).

Una leggera, ma evidente, inclinazione della statua di Caimi verso destra che ne ha deformato leggermente il piede, la calzatura e il manto, ha indotto la Riserva regionale che cura la conservazione del Sacro Monte a una prima ispezione che ha rive-

lato che il profilato in ferro che sembrava la struttura portante della scultura e che la ancorava al basamento in pietra, era totalmente corroso alla base. La gigantesca figura, che un restauratore allora interpellato definì «un gigante sostenuto da una canna di bambù»¹, sembrava versare in preoccupanti condizioni statiche. La situazione pareva non consentire troppi indugi: la signora Elisa Galasso, gestore dell'Albergo "Vecchio Sacro Monte", interpellata in quell'occasione, ricordava che nel secondo dopoguerra la statua di Gaudenzio Ferrari si era accasciata sul vicino campo da bocce di pertinenza dell'albergo.

L'urgenza di mettere in sicurezza le colossali strutture, anche a tutela dell'incolumità dei pellegrini, ha fatto realizzare nel 2002 due incastellature in tubi di acciaio intorno ai colossi, utili anche ad una loro più accurata ispezione finalizzata alla messa a

* Il progetto di restauro è stato redatto dall'ing. Innocente Porrone (in collaborazione con l'arch. Daniele Cardellino), che ha curato anche la direzione lavori insieme a chi scrive, con l'alta sorveglianza della Soprintendenza per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico del Piemonte, nella figura di Massimiliano Caldera. Diversi sono stati i restauratori e tecnici coinvolti nell'esame delle due statue: Fermo De Dominicis, Alessandra Perugini e Sante Guido per le prime valutazioni. È stato interpellato per pareri e consigli anche Daniele Collura. Maria Concetta Capua ha redatto il rilievo grafico della tecnica costruttiva e dello stato di conservazione. La ditta Tecniter srl di Cassina de' Pecchi (MI) ha effettuato le indagini endoscopiche che hanno reso possibile la lettura dello stato di conservazione della struttura portante, sotto la sorveglianza di chi scrive assistita dalle restauratrici Andreina Castellano e Mariangela Santella (estate 2005). La ditta Aithon di Ternate ha realizzato l'intervento statico, la ditta Docilia di G. & C. Bertolotto il restauro della lamina metallica, con la direzione operativa di Valeria Borgianni, e del basamento in pietra; e infine il restauratore Pierluigi Terreni il restauro delle parti lignee che costituiscono l'ossatura degli accessori posti alla base della statua di Gaudenzio.

Questa scheda è stata redatta giovandosi del lavoro svolto da tutti coloro che hanno, in vari ruoli, lavorato a questo intervento e soprattutto del rilievo redatto da Maria Concetta Capua, dei documenti messi a punto dalla ditta Tecniter s.r.l., del progetto di restauro e delle relazioni finali della direzione lavori, del direttore operativo e della ditta Docilia.

¹ La definizione appartiene al restauratore Sante Guido, interpellato per un primo esame dei due monumenti nel 1999.

Scheda relativa agli studi stratigrafici

Personaggio: Pilato

Numero di identificazione: PP

Il corsivo e grassetto indica la cromia originale, il sottolineato lo strato recuperato

• **Veste**

1) Veste verde:

- terracotta
- verde
- verde scuro



2) Vestito rosso:

- terracotta
- rosso lacca
- rid. rosso ematite
- rid. rosso



3) Maniche:

- terracotta
- bianco (+ decorazioni blu)
- rid. verde scuro



• **Calzature**

- terracotta
- rosso



• **Copricapo**

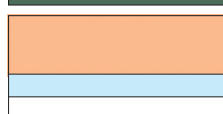
1) copricapo:

- terracotta
- verde
- verde scuro



2) risvolto

- terracotta
- azzurino
- rid. bianco 2





1. Statua di Gaudenzio Ferrari dopo il restauro



2. Statua di Bernardino Caimi dopo il restauro

punto del progetto di intervento. A un primo esame le sculture, per quel che si poteva vedere dai limitati punti di osservazione alla base, sotto il saio del frate, risultavano costituite dal gigantesco scafandro in sottili fogli di rame rivettati insieme, sostenuto da una complessa armatura portante. Per capire l'entità e la natura del dissesto statico e, conseguentemente, mettere a punto la soluzione progettuale, era prioritario esaminare l'intelaiatura interna dei monumenti rimuovendo alla base alcuni elementi in rame, ad esempio quelli costituenti la zona inferiore dell'abito del frate. Su richiesta della Soprintendenza per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico del Piemonte si è preliminarmente redatto un accurato rilievo grafico delle statue, parten-

do da una base fotografica, evidenziando la tecnica costruttiva, la superficie dei fogli di rame, le sovrapposizioni delle lastre, la presenza e distribuzione di fori, chiodi, rivetti e viti, saldature, colature e alterazioni (tavole 1 e 2). Nel contempo si iniziava a ragionare sulle modalità del probabile smontaggio delle sculture, necessario per eseguire l'ispezione completa e il consolidamento statico. Si ponevano problemi organizzativi complessi: come consentire, vista la limitata luce della porta di ingresso al complesso, il passaggio di una gru per sollevare e rimuovere il modellato metallico delle due statue? Come prevenire le distorsioni del modellato, cavo, durante le operazioni? Che tipo di incastellatura realizzare per poter lavorare sullo scafandro metallico in laboratorio?

L'accurato esame dei due manufatti e un utile confronto con i tecnici che nei primi anni Novanta avevano coordinato il restauro della statua del colossale *Salvatore*, posta a coronamento della cupola della basilica di san Gaudenzio a Novara, ci ha indotto a effettuare delle indagini endoscopiche con una microsonda introdotta dai fori dei rivetti di fissaggio delle lastre². È stato così possibile seguire e fotografare l'intera struttura portante in legno e metallo che si è rivelata, in entrambe le sculture, molto meno compromessa di quel che si temeva (tavole 3, 4 e 5 e foto 3). I problemi interessavano solo la base, per poche decine di centimetri, consentendo un intervento sulla struttura portante dei due colossi, limitato alla sola parte bassa, effettuato in loco e senza rimuovere la lamina metallica del modellato. Ciò ha minimizzato i rischi connessi ad un eventuale smontaggio dei due monumenti e ha ridotto notevolmente il costo dell'intervento.

Tecnica, materiali e stato di conservazione

La statua del beato Caimi, alta circa trecento quindici centimetri (duecentosessanta il corpo e cinquantacinque la testa) è risultata composta da circa cinquecentocinquanta lastre laminare in lega di rame dello spessore di 6-8 decimi di millimetro³, organizzate in quattro gruppi, il saio, il mantello, le braccia, il cappuccio e la testa. Gaudenzio, invece, è alto analogamente trecento quindici centimetri (duecentocinquanta il corpo e sessanta la testa) e

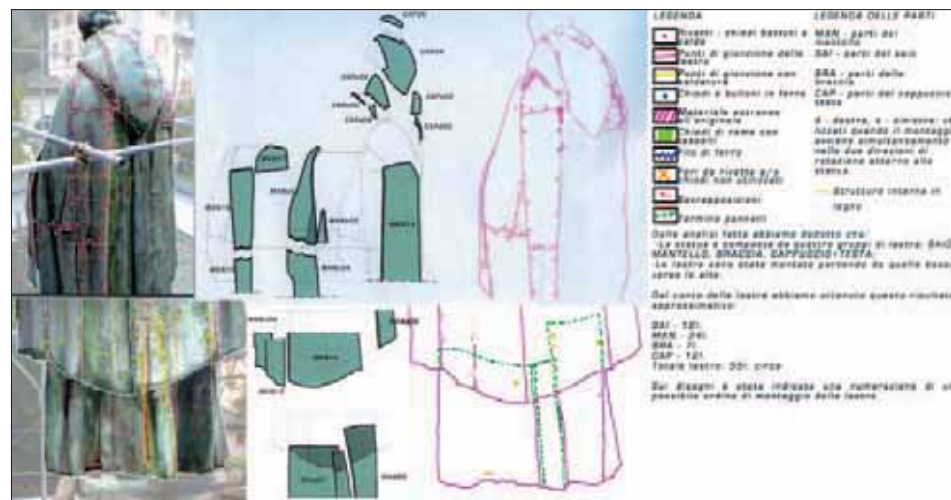
risulta composto presumibilmente da soli quattrocentocinque pezzi, divisi tra la tunica, il mantello che ha un diametro di quattro-cinque metri, le braccia, il cappello, la testa e gli oggetti poggiati al basamento. Le lastre sono state probabilmente modellate singolarmente su stampo e poi unite fra loro da rivetti, in lega di rame, ribattuti a mano (del diametro di due millimetri circa), e montate dal basso verso l'alto. Le saldature tra le lastre metalliche, verosimilmente a stagno, sembrano interessare soprattutto l'assemblaggio delle parti più piccole e di modellato più sottile, come i volti, le mani o le gambe di Gaudenzio. L'assemblaggio delle lamine (almeno nelle parti principali) deve aver preceduto il posizionamento sullo scheletro ligneo che sostiene le statue (tavv. 1 e 2).

L'impalcatura interna è formata da un montante in legno verticale, fissato ad un tavolato orizzontale rivestito di lamina di rame, a sua volta poggiato sulla base di pietra e a essa vincolato da quattro tasselli in ferro (del diametro di venti millimetri) prossimi agli spigoli.

La struttura portante della statua di Bernardino Caimi è una colonna in legno alla cui sommità, all'altezza delle spalle, è inchiodato un travetto perpendicolare, con una sovrastante tavola di chiusura (tavv. 3 e 4 e foto 3). Una tavola parallela è posta all'altezza della vita. Dal tavolato alla sommità delle spalle si diparte un trave obliquo che regge la testa e, verso il basso, i travetti che sostengono il modellato delle braccia. Perpendicolarmente al montante verticale sono poi inchiodati, a diverse altezze, dei li-

² A seguito dello spoglio di pratiche nell'archivio restauri della Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico e Etnoantropologico del Piemonte e di un riscontro con Paolo Venturoli, direttore e funzionario di zona per la provincia di Novara, si è individuato come termine di confronto utile il restauro della statua del *Salvatore* di Novara. Informazioni tecniche e procedurali preziose sono emerse da colloqui con la geometra Ugazio dell'ufficio tecnico del Comune.

³ Si tratta, probabilmente, di 551 pezzi. Non ovunque è stato possibile appurare con assoluta certezza i punti di giunzione fra una lastra e l'altra.



Tav. 1

Tavola 1. Rilievo grafico che evidenzia la tecnica costitutiva della statua di Bernardino Caimi (da una base redatta da Maria Concetta Capua)

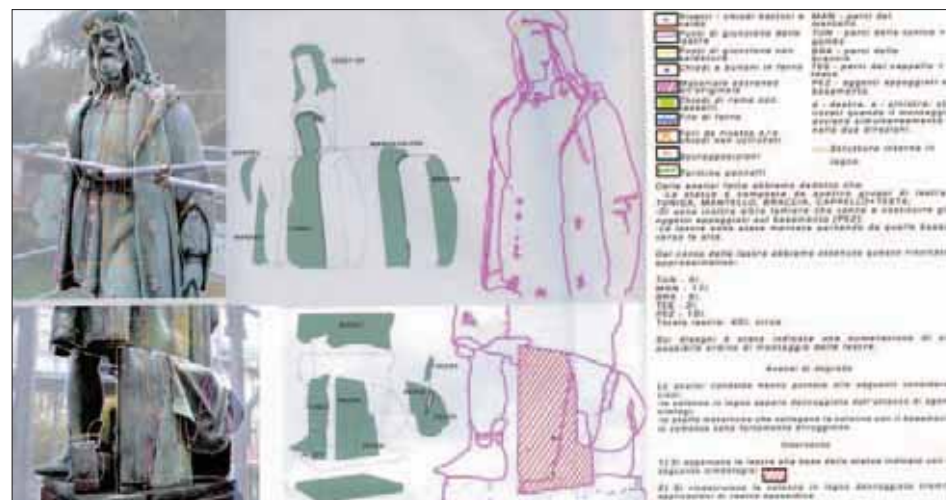
stelli in legno di misura diversa disposti a scalare in profondità, per distanziare le lamine del modellato dalla colonna portante, dal fronte al retro della statua. In basso degli spessori lignei (forse dovuti ad un intervento di manutenzione) rinforzano alla base la colonna e delle staffe in ferro la ancorano al tavolato orizzontale in legno foderato da lamine metalliche che costituiscono il "cuscino" su cui poggia la scultura.

Del tutto simile è lo scheletro ligneo di Gaudenzio Ferrari (tav. 5 e foto 6).

Sulle statue sono presenti poche viti in ferro (circa cinque per ciascuna), utilizzate alcune per fissare le lastre metalliche alla struttura lignea sottostante, altre per unire le zone di sovrapposizione delle lamine. Altri pochi chiodi da carpentiere in ferro, di fattura industriale, sono stati introdotti in occasione di manutenzioni intervenute nel tempo. La lastra in rame centrale posteriore della parte bassa del mantello di Caimi, diversamente dalle altre, era fissata alle lastre vicine, invece che con i consueti rivetti in rame, con viti di ferro le cui teste erano com-

pletamente arrugginite e in alcuni casi deformate; viti a loro volta fissate agli spessori lignei di rinforzo della struttura portante posti alla base, ancorati alla colonna con chiodi di fattura manuale. Questa singolare anomalia ha fatto ipotizzare una modalità costruttiva per consentire ispezioni o dovuta a un intervento manutentivo successivo alla realizzazione delle statue.

L'esame endoscopico ha dimostrato come in generale le parti in legno della struttura portante delle due figure non fossero degradate e ha evidenziato l'assenza di cedimenti nelle giunzioni fra i vari elementi. Nella figura di Caimi, però, la parte terminale bassa della colonna risultava marcescente per circa quaranta centimetri di altezza e la pedana di legno orizzontale su cui essa poggiava (l'anima del "cuscino" di rame) era ridotta a scaglie incoerenti. Inoltre le staffe metalliche di ancoraggio alla pedana suddetta (ormai inesistente) erano notevolmente arrugginite e non garantivano più il collegamento con il blocco basamentale lapideo (foto 5). Tre dei quattro tasselli ango-



Tav. 2

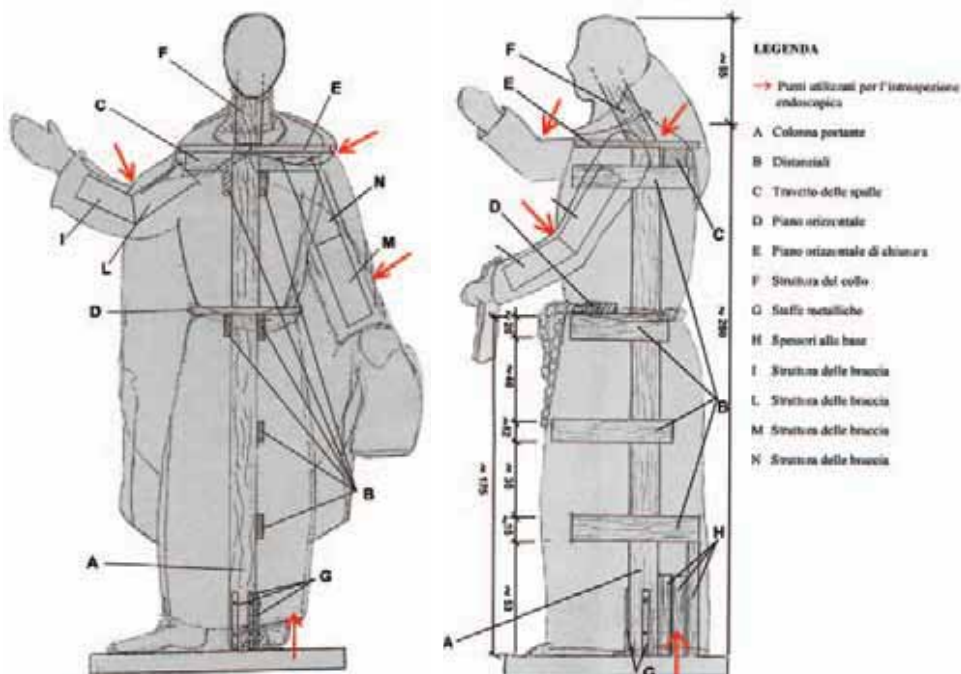
Tavola 2. Rilievo grafico che evidenzia la tecnica costitutiva della statua di Gaudenzio Ferrari (da una base redatta da Maria Concetta Capua)

lari imperniati nella base in pietra erano completamente arrugginiti, quindi con caratteristiche meccaniche compromesse, per effetto di corrosione sia chimica (per contatto con gli agenti atmosferici) che elettrochimica (per il contatto fra ferro e rame). La dilatazione dei tasselli, dovuta alla corrosione, aveva prodotto la frattura del piedistallo in pietra in corrispondenza di due spigoli (foto 4). Mancando l'ancoraggio alla base la statua poggiava solo su se stessa. Il degrado della colonna portante è con tutta probabilità dovuto ai ristagni di acqua piovana favoriti dalle caratteristiche costruttive della scultura che consentono il percolamento di acqua nelle giunzioni delle lastre e soprattutto nella connessione collo-tronco, che presentava un'ampia fessura. La statua raffigurante Gaudenzio Ferrari aveva la colonna in legno danneggiata dall'attacco di insetti *xilofagi* e degradata alla base (foto 6). Analoghe erano le condizioni della struttura lignea interna degli elementi posti ai piedi di Gaudenzio (squadra, compasso, martello, mezzobusto femmini-

le, libri), in particolare del libro maggiore. La pedana in legno quadrata, coperta da lamina metallica, subito soprastante il basamento in pietra della scultura, verosimilmente anch'essa marcita, negli anni Quaranta era stata sostituita da una pedana in cemento. Cionondimeno essendo le staffe metalliche di ancoraggio colonna-basamento fortemente arrugginite, anche qui non era più garantito il collegamento tra la base e la statua soprastante.

Le lamine in rame delle due sculture presentavano alterazioni cromatiche che all'esame visivo sono risultate dovute ai prodotti di mineralizzazione sia della lega del rame che del metallo delle saldature e degli elementi in ferro presenti sulle sculture (foto 4 e 7). Non è da escludere la presenza di una patinatura originaria della superficie. Il dilavamento piovano ha poi creato incrostazioni nerastre costituite prevalentemente da calcare e particolato atmosferico.

Le basi lapidee in granito erano interessate da macchie diffuse ovunque e soprattutto sulle cornici aggettanti delle parti superiori,



Tav. 3

provocate dalle colature dei prodotti di mineralizzazione dei metalli (lega di rame e ferro) costitutivi delle statue (foto 8). Meno diffuse erano altre maculazioni causate da colonie di microrganismi autotrofi.

Il restauro

L'intervento statico ha previsto lo smontaggio solo di due pannelli metallici posteriori posti a destra alla base della figura di Caimi, quelli interessati dalla presenza di viti di ferro lungo il perimetro, probabilmente gli ultimi a essere stati montati al tempo della posa in opera della statua. È stato così possibile accedere all'interno della scultura ed effettuare le seguenti operazioni:

- rimozione dei resti di legno della base del montante verticale e delle scaglie residue della tavola quadrata del basamento nonché delle staffe metalliche corrose;
- ricostruzione, con resine epossidiche PO-

XI 10/138 A + B con carica a base di sabbia quarzifera, della parte degradata della colonna lignea portante;

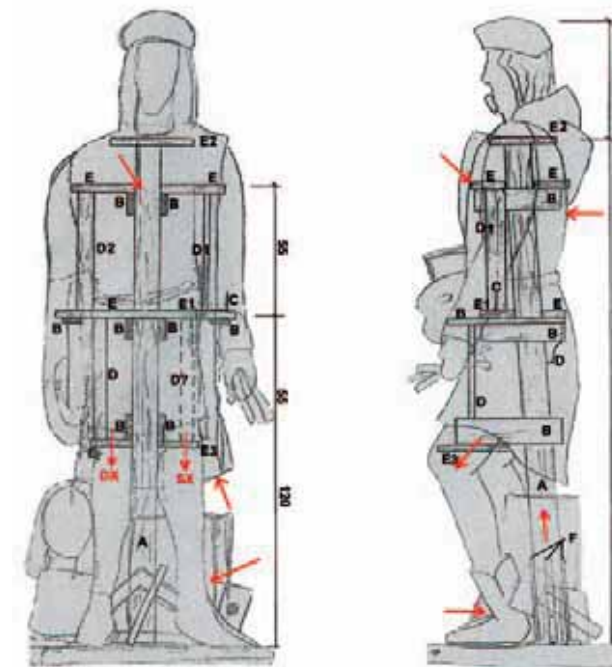
- fissaggio delle nuove staffe in acciaio INOX304 al basamento in pietra mediante immersione nel getto di resina e posa di rete di ferro con armatura di rinforzo all'interno del "cuscinco" di rame posto alla base della statua, sopra il piedistallo in granito. La pedana di resina così costituita, con l'armatura metallica interna, risulta aderente in via definitiva e irreversibile alla pietra sottostante, garantendo un fissaggio sicuro e definitivo anche in presenza di acqua. Per questo motivo non sono stati rimontati i quattro tasselli di ancoraggio alla base lapidea. Anche le scaglie di pietra del basamento, in corrispondenza delle fratture, sono state incollate con le medesime resine. Si sono sostituite le staffe degradate con due nuove staffe e tasselli in acciaio inox. Poiché l'azione di funghi e agenti xilofagi

Tav. 4

Tavola 3. Rilievo endoscopico. Ricostruzione grafica della struttura interna della statua di Bernardino Caimi, visione frontale

Tavola 4. Rilievo endoscopico. Ricostruzione grafica della struttura interna della statua di Bernardino Caimi, visione laterale

Tavola 5. Rilievo endoscopico. Ricostruzione grafica della struttura interna della statua di Gaudenzio Ferrari, visione frontale e laterale



Tav. 5

aveva distrutto parte del montante ligneo originale, generando un cedimento della lamiera inferiormente e deformando il piede e la calzatura destra della statua e il bordo verticale del basamento, si è sollevata la colonna portante interna con dei martinetti idraulici riportando l'intera struttura alla quota originaria. Si è così ripristinato il modellato corretto e si è consolidato il basamento con un successivo getto di resina strutturale.

Relativamente alla statua di Gaudenzio Ferrari le operazioni eseguite sono state:

- ricostruzione della parte degradata della colonna portante con resine epossidiche;
- fissaggio delle nuove staffe in acciaio INOX304 al basamento in calcestruzzo mediante tasselli a boccola in acciaio inox non espansivi;
- riposizionamento degli accessori alla base, previo restauro dell'anima in legno interna al libro maggiore.

Approfittando del ponteggio predisposto per il consolidamento statico delle sculture si è previsto un limitato intervento sulla lamina metallica che ne costituisce il modellato. Si è proceduto alla pulitura con rimozione manuale con spazzola di tutti i depositi di materiali estranei costituiti da particolato atmosferico, guano, residui vegetali. Sono state rimosse meccanicamente le parti incoerenti dei depositi di mineralizzazione della lega metallica, costituite prevalentemente da carbonati e solfati, nonché le colature di ruggine. Per le concrezioni più tenaci e nelle zone di modellato più minute sono state impiegate microspazzole in acciaio montate su microtrapani.

Tutti gli elementi di fissaggio in ferro sono stati rimossi. Laddove univano tra di loro le lastre sono stati sostituiti da rivetti in rame applicati con rivettatrice manuale trattati in superficie con polisolfuri di potassio, dove,



3. L'interno della struttura della statua di Bernardino Caimi

4. Parte inferiore della statua di Bernardino Caimi

invece, penetravano nella struttura lignea, sono stati sostituiti con viti in acciaio *inox* mimetizzate superficialmente con resina epossidica caricata con pigmenti naturali. Su tutta la superficie delle statue è stato applicato a pennello un primo strato di protettivo acrilico specifico (Incral 44) e poi un successivo strato di cera microcristallina ad alto punto di fusione (Reswax WH) diluita in White Spirit. In alcune zone di discontinuità cromatica la cera è stata pigmentata con terre naturali, per attenuare la disomogeneità.

Prima del trattamento con la cera sono state rimontate le parti rimosse per consentire il consolidamento statico. Nella statua di Caimi si sono ricollocati i piedi, incollati con resina poliesteri applicata nelle parti nascoste sotto il mantello. È stata quindi riposizionata la lastra posteriore del manto, non ancorandola più alle assi che la sostenevano (probabilmente non originali), rimosse, ma fissandola con rivetti in rame alle lastre vicine.

Analogamente si è proceduto per il rimontaggio degli accessori posti alla base della statua di Gaudenzio. Sono state ag-

giunte per il fissaggio anche piccole staffe in rame nuove e sono stati praticati alcuni fori nella lamina del basamento per consentire l'accesso di alcuni tasselli in plastica nel calcestruzzo di consolidamento della base.

Le basi in pietra sono state sottoposte ad un trattamento a spruzzo con prodotto biocida (Preventol R80) con successivo risciacquo con acqua e tensioattivo (Depan) e spazzolatura con spazzole di saggina. Successivamente si è intervenuti con prodotti complessanti a tampone. Sulle macchie più tenaci si è operato con impacchi di prodotti a base acida per cinque minuti, seguiti da neutralizzazione dei trattamenti locali e abbondante risciacquo con acqua demineralizzata con spazzolatura con spazzole di saggina. Infine sull'intera superficie si è applicata della cera microcristallina in White Spirit.

L'intervento, finanziato dalla Regione Piemonte, Assessorato ai Parchi è costato complessivamente 56.232,12 euro. L'iter di acquisizione del finanziamento è stato piuttosto complesso e ha previsto due diverse *tranches*, relative la prima alle indagini e al



5. L'interno della base della statua di Bernardino Caimi che mostra evidenti i segni del degrado della struttura

6. L'interno della statua di Gaudenzio Ferrari

progetto, l'altra al restauro vero e proprio. I lavori sono stati rallentati anche dai limiti di spesa imposti dalle leggi finanziarie nazionali. Il restauro si è svolto fra il luglio e il dicembre 2007.

Notizie storiche

Le due statue furono donate al Sacro Monte dal conte Benedetto Carelli e raffigurano Gaudenzio Ferrari e Bernardino Caimi considerati i due illustri protagonisti della storia del Sacro Monte. La scritta incisa sul loro basamento in pietra riporta: «Beato Bernardino Caimi fondatore di questo santuario. - Dono del conte Benedetto Carelli di Varallo 1866» e «Gaudenzio Ferrari. - Dono del conte Benedetto Carelli di Varal-

lo 1866»⁴. Sono colossali sculture celebrative che si inseriscono nella produzione monumentale valesiana del secondo Ottocento, inaugurata a Varallo nel 1862 con il monumento a Vittorio Emanuele di Giuseppe Antonini, seguito a Valduggia, quattro anni più tardi, da quello dedicato a Gaudenzio Ferrari ad opera dell'Argenti e a Varallo, nel 1874, dal Gaudenzio del Della Vedova che si erge presso la chiesa della Madonna delle Grazie⁵.

Il conte di Rocca Castello Benedetto Carelli (1772-1852), notaio e rampollo di una insigne famiglia varallese, fu Reggente della Valsesia nel 1815. Insignito del titolo di conte da Carlo Felice nel 1826, ebbe da Carlo Alberto il predicato di Rocca Castello nel 1837. Nel suo testamento, del 1851,

⁴ Le due iscrizioni paiono di fattura piuttosto recente e potrebbero risalire all'epoca del restauro eseguito nel 1944 che interessò anche il basamento in pietra dei due monumenti (Archivio di Stato di Vercelli, sezione di Varallo, da ora in avanti sASV, Archivio Società di Conservazione delle Opere d'Arte in Valsesia, mazzo 19, Fascicolo 1944-1956. Commissione d'arte per il Sacro Monte. Lettera di Emilio Contini al Presidente della Società di Conservazione delle Opere d'arte in Valsesia del 30 agosto 1944).

⁵ Una breve, ma documentata storia delle due statue è delineata in: C. DEBIAGGI, *I monumenti al padre Bernardino Caimi ed a Gaudenzio Ferrari*, in "Sacro Monte di Varallo", n. 59, febbraio 1983, anno 59. Già nel 1983 Debiaggi segnalava la necessità di un intervento urgente di restauro delle due sculture.

destinò ingenti somme per gli allievi disgiati della scuola di disegno e di scultura di Varallo e per l'Ospedale, nonché un lascito al Sacro Monte che fu utilizzato per restauri alle cappelle e per i due monumenti agli illustri "progenitori" del complesso⁶. Una lettera inviata il 23 marzo 1865 al signor Neri, Segretario della Fabbrica del santuario, comunica l'autorizzazione regia al legato da parte del Cavalier Carelli delle statue e lampade al Sacro Monte e sollecita l'individuazione del sito più conveniente per la posa delle sculture⁷.

Le statue furono realizzate solo diversi anni dopo la morte del conte il cui dono è ricordato nelle parole incise sui due basamenti in granito. Sul cuscino in rame che sostiene l'effigie di Caimi è sbalzata la scritta: «Giuseppe Pelitti fece. Genda pose»⁸. Sul medesimo cuscino è inciso: «Pietro Zucchi fece 1867», mentre in posizione omologa, alla base della statua di Gaudenzio è graffiato: «Zucchi Pietro fece 1866».

Pietro Zucchi è uno scultore milanese attivo nel pieno Ottocento, specializzato nella costruzione di statue metalliche di proporzioni gigantesche. Non è chiaro quali siano state le strade del suo reclutamento a Varallo. Qualche anno dopo la costruzione dei nostri monumenti, nel 1877, egli fu ingag-

giato dalla fabbrica di San Gaudenzio a Novara per produrre, mentre si lavorava alla cupola dell'Antonelli, la statua raffigurante il Salvatore che ne avrebbe sormontato la sommità⁹. L'incarico gli era stato assegnato già un decennio prima dal vescovo di Novara e dall'Antonelli stesso¹⁰. Uno schizzo iniziale della statua sarebbe stato fornito di suo pugno dall'architetto novarese¹¹. La scultura era pronta, come da accordi stipulati, nel marzo 1878, ma prima di essere collocata sulla cupola venne collaudata, su indicazione dell'Antonelli, dallo scultore Giosuè Argenti di Viggiù che la giudicò «abbastanza ben fatta, tenuto calcolo della qualità della materia e del sistema per lavorarla e del posto elevato in cui va collocata»¹². Pietro Zucchi vantava allora nel suo *curriculum*, come dichiarava il 4 maggio 1877 al Marchese Luigi Tornielli Presidente della Fabbrica di San Gaudenzio, la paternità della scultura gigantesca della cupola della chiesa delle Grazie di Bergamo, delle statue di Varallo e di alcune statue per la chiesa di san Protasio a Milano¹³.

Giuseppe Pelitti, il cui nome è analogamente sbalzato sul fianco del cuscino in rame che sostiene le due sculture varallesi, fabbricante di suppellettili per chiesa, è un ceselatore e argentiere novarese registrato come

⁶ Idem.

⁷ sASV, Archivio del Sacro Monte, mazzo 66, 1745, 1769 e 1812-1927 Corrispondenza riguardante i restauri alle cappelle, Lettera del 23 marzo 1865 al S. Neri Seg.rio del Santuario a firma "L'amico Zamboni".

⁸ La medesima scritta interessava il profilo in rame del cuscino quadrangolare di base della statua di Gaudenzio ed è ora frammentaria, a causa del riutilizzo della lamiera di rame nella zona bassa del monumento in occasione dei restauri del 1944.

⁹ Archivio Storico di Novara (da ora in avanti ASN), Fondo Fabbrica Lapidea di san Gaudenzio, busta 1, Delibere, Verbali, fasc. 4 1867-1901: *Verbali della Fabbrica lapidea della Chiesa di San Gaudenzio dal 1 gennaio 1867 al 1901*, f. 101, Adunanza dell'8 giugno 1877. Ringrazio Emiliana Mongiat per avermi gentilmente fornito i documenti della Fabbrica di san Gaudenzio e altre notizie storiche sulla statua novarese.

¹⁰ A. VIGLIO, *La statua del Salvatore della Cupola Antonelliana*, in "Bollettino Storico della Provincia di Novara", 1930, a. 24, fasc. IV, pp. 505-508.

¹¹ Idem p. 507.

¹² ASN, Fondo Fabbrica Lapidea di san Gaudenzio, busta 1, Delibere, Verbali, fasc. 4 1867-1901: *Verbali della Fabbrica*, Adunanza del 26 marzo 1878, f. 105 e A. VIGLIO, *La statua del Salvatore...* cit. pp. 507-508.

¹³ Idem.



7

8

7. Dettaglio della statua di Bernardino Caimi: alterazioni cromatiche delle lamine metalliche

8. Dettaglio della statua di Gaudenzio Ferrari: maculazioni diffuse sulla base in pietra

tale nel censimento del 1858, quando aveva trentatré anni, operoso al numero 98 di corso Porta Torino¹⁴. È da ritenersi che abbia forgiato la lamina metallica delle statue, collaborando con Zucchi. Il nome Genda, sbalzato alla base dei due monumenti, potrebbe indicare chi pose in opera le figure monumentali al Sacro Monte.

Mentre l'effigie del frate fondatore del complesso sembra un'interpretazione originale dell'iconografia del Caimi, l'immagine dell'artista valesiano conserva fresca e diretta memoria di quella messa a punto dall'Argenti nel 1866 per la piazza di Valduggia. Nessuna menzione dei due monumenti si trova nel volume del Tonetti sulla Valsesia e il Sacro Monte del 1871¹⁵. Ne tratta, invece, la *Guida al Sacro Monte di Varallo* stam-

pata nello stesso anno dalla Tipografia Colleoni che mostra la prima cappella preceduta dalle due statue, accompagnata dal testo che recita: «Avanti a questa cappella furono elevate nel 1868 due colossali statue in rame, collocate su gran piedistalli di granito, e più grandi del vero, raffiguranti l'uno il Beato Bernardino Caimo, fondatore del Sacro Monte, e l'altra Gaudenzio Ferrari, altissimo artista e sommo pittore di questo Sacro monte, ornamento insigne e lustro principale di questo Santuario. Questi due nuovi monumenti sono dovuti alla generosità del defunto conte Benedetto Carelli di Rocca Castello, che nel suo testamento ne ordinava l'erezione, statuendone apposita somma»¹⁶. Le sculture furono dunque messe in opera al Sacro Monte nel 1868.

¹⁴ E. MONGIAT, *Gli standardi novaresi fra Ottocento e Novecento*, in *Standardi e confraternite nel Novarese*, a cura di Flavia Fiori ed Emiliana Mongiat, Novara 1995, p. 79 e nota 39 a p. 85.

¹⁵ G. TONETTI, *Guida storica e pittoresca della Valsesia e del Santuario di Varallo*, Varallo 1871.

¹⁶ *Guida al Sacro Monte di Varallo*, Varallo 1871, p. 16.

Le guide successive considerano ormai le due colossali figure fra le cose memorabili del complesso. Un'edizione vercellese del 1881 le ricorda, dedicate «una al Bernardino Caimo, fondatore del Santuario; l'altra a Gaudenzio Ferrari, artista e pittore sommo. Gloria ed ornamento del medesimo. La prima rappresenta il genio della Religione, la seconda quello dell'Arte, che, uniti, operarono le meraviglie, per cui si rese chiaro ed illustre il nome di Varallo nelle più remote contrade non solo d'Europa, ma del mondo civile»¹⁷. La data che viene riproposta per la loro posa in opera è sempre il 1868. Non del tutto felice fu la fortuna critica dei due monumenti. Nel 1891 il Tonetti nella descrizione del Sacro Monte contenuta nella sua *Guida della Valsesia* ricorda: «Di fronte alla porta le due brutte statue di rame, postevi nel 1868, rappresentanti il

Caimi ed il Ferrari, le quali deturpano, anziché essere di ornamento alla bellissima facciata di ordine dorico [della prima cappella]»¹⁸. Al 1944 risalgono i primi problemi di conservazione. La nuova Commissione d'arte consultiva creata per la conservazione del Sacro Monte a supporto del direttore Emiliano Contini si occupa presto delle statue. Il 30 agosto Contini comunica al Presidente che la statua di Gaudenzio, pericolosamente inclinata e che stava per cadere, era stata raddrizzata e stabilizzata ed erano state abbassate le basi in granito delle sculture le cui fondazioni sporgevano dal terreno quasi venti centimetri a seguito di lavori non precisati¹⁹. Si tratta senz'altro dell'intervento che portò al consolidamento in calcestruzzo della base quadrata su cui poggia la figura dell'artista valsesiano.

Il restauro del Cristo morto della cappella del *Sepolcro* al Sacro Monte di Varallo*

Elena De Filippis

Nel 2003 la Riserva regionale affrontava un primo intervento urgente di manutenzione straordinaria della scultura, su sollecitazione del Rettore del Sacro Monte a cui sono affidati in gestione dal Comune di Varallo, che ne è il proprietario, la cappella e l'oratorio del *Sepolcro*. L'allarme veniva dalla caduta di colore in ampie zone delle gambe, interessate dall'azione di insetti *xilofagi* (foto 1). In quell'occasione sono stati eseguiti numerosi tasselli stratigrafici utili per la progettazione di un restauro vero e proprio e si è avuto modo di esaminare la scultura che risultava composta da più pezzi assemblati insieme con perni e incastri. Al di sotto di una grossolana incerottatura, risalente probabilmente agli anni Settanta, le braccia risultavano inserite ad incastro nella spalla. Le gambe si innestavano invece sul torso grazie a perni in legno. Nel dicembre 2004 alcuni campioni sono stati sottoposti ad analisi di laboratorio (analisi stratigrafica e osservazioni al microscopio ottico in luce visibile e UV, microanalisi elementare al SEM-EDS, spettroscopia infrarossa FTIR e test microchimici). Nel giugno 2005 si è proceduto ad un esame endoscopico. La sonda con microteleca-

mera a colori è stata fatta accedere all'interno del busto dal foro piatto che consente l'innesto del braccio nella spalla. L'esame ha consentito di appurare l'assenza di fenomeni di degrado del legno, come attacchi di insetti, marcescenze e difetti del materiale costruttivo. Il torso risulta scavato e cavo all'interno, chiuso all'attacco del collo. All'inizio del 2006, acquisiti i necessari finanziamenti, si iniziava il restauro vero e proprio.

Tecnica, materiali e stato di conservazione

La statua è scolpita a tutto tondo sul fronte e sul verso, ad eccezione dell'inguine, solo abbozzato, coperto dal perizoma di stoffa. Il supporto ligneo è composto da diciannove pezzi. La testa e il torso sono ricavati da pezzi unici; in fase di lavorazione il busto è stato svuotato internamente rimuovendone la parte posteriore, poi rimontata. Il capo è analogamente svuotato e con il retro staccato e riapplicato a chiusura. Ogni gamba è formata da due pezzi di legno, di cui uno interessa il piede, che si congiun-

¹⁷ *Guida divota e popolare del Sacro Monte di Varallo*, Vercelli Tipografia Guidetti Francesco s.d. [ma 1881], p. 12.

¹⁸ F. TONETTI, *Guida della Valsesia e del Monte Rosa*, Varallo 1891, p. 242. La citazione è riportata parzialmente anche in C. DEBIAGGI, *I monumenti...* cit.

¹⁹ sASV, Archivio Società di Conservazione delle Opere d'Arte in Valsesia, marzo 19, Fascicolo 1944-1956. Commissione d'arte per il Sacro Monte. Lettera di Emilio Contini al Presidente della Società di Conservazione delle Opere d'arte in Valsesia del 30 agosto 1944 e sASV, Archivio Società di Conservazione, Registro n. 7, 1944-47 *Verbalì della commissione d'arte per il Sacro Monte*, Prima riunione della Commissione d'arte per il Sacro Monte: 11 agosto 1944.

* Il restauro è stato eseguito da Fermo De Dominicis con la direzione lavori della Soprintendenza al Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico del Piemonte, nella figura di Massimiliano Caldera, insieme a chi scrive. Le analisi scientifiche sono state effettuate da Stefano Volpin (Indagini Scientifiche per l'Arte e il Restauro) di Padova. L'intervento di climatizzazione della teca è opera della ditta Astarte di Molinetto di Mazzano (Bs.). Il restauro dei cuscini che corredano la statua di Cristo è stato realizzato dal laboratorio dell'abbazia benedettina *Mater Ecclesiae* dell'isola di San Giulio d'Orta (No). Si rimanda su questo alla successiva scheda pubblicata su questa rivista.

La stesura di questo studio è stata possibile grazie alle relazioni redatte dal restauratore Fermo De Dominicis, da Stefano Volpin e dalla ditta Astarte. Sono state preziose anche le numerose occasioni di confronto con Fermo De Dominicis, che ringrazio. Ringrazio anche i colleghi Stefano Aietti e Elena Bellazzi, che hanno in vario modo seguito i lavori, in particolare le operazioni di climatizzazione della teca.



1

1. La statua prima dell'intervento di restauro

gono all'altezza della caviglia (foto 3). Due zeppe cilindriche di altezza pari a 1-2 centimetri sono fissate al tronco, inferiormente, ognuna con quattro chiodi metallici. In ciascuna è innestato un perno in legno che si va a incastrare, sull'estremità opposta, in un foro posto al centro della coscia (foto 4).

In corrispondenza del collo, sotto la nuca, un cuneo in legno è sovrapposto al busto, per tenere inclinata la testa (alto da 0,1 a 3,1 cm ca.). Al di sopra di esso è incollata una zeppa cilindrica, alta da 1,5 a 4 centimetri circa, che interessa l'intero diametro del collo. Entrambi sono scolpiti in conformità con il modellato circostante e rimangono, sul dorso, leggermente sporgenti rispetto al profilo della chioma.

Le braccia sono formate ciascuna da due pezzi, assemblati al gomito, fra i quali è incollata una sottile fetta di legno. L'arto sinistro ha incastrato sotto il gomito un piccolo cuneo piramidale, incollato, forse a compensare un nodo o un difetto del legno.

Le spalle presentano una fessura verticale in cui si inserisce (inchiodata) una fetta di legno sottile (posta verticalmente, di piatto) con un foro centrale che ruotava parzialmente su di un perno. L'omero mostra in alto la stessa fessura verticale che con-

sente di incastrarlo nell'elemento sporgente della spalla e all'occasione di rimuoverlo (foto 5). La spalla sinistra ha la parte più esterna applicata alla sommità del braccio (incollata e inchiodata).

L'esame della statua ha rivelato la possibilità di una rotazione parziale delle gambe: due cilindretti in legno di castagno, inseriti in appositi fori sulle cosce, fissavano i due arti in posizione tale da consentire la sovrapposizione dei piedi (nel cui buco centrale si inserisce perfettamente un chiodo), o il loro allineamento. Le due posture paiono riconducibili a due diverse funzioni legate al culto. Si inseriva il perno nel buco per tenere le gambe in conformità alla posizione di Cristo morto nel Sepolcro. Si toglieva il perno ruotando le gambe per sovrapporre i piedi e inchiodarli fra loro per raffigurare un Cristo crocifisso. Le braccia, viceversa, per la posizione del gomito, non consentono un adattamento a più funzioni. Verosimilmente venivano disincastrate e sostituite con un'altra coppia di braccia aperte quando la statua doveva rappresentare il crocifisso.

Il supporto della statua, in legno, è coperto da uno strato preparatorio in gesso e colla animale (come confermano le analisi), poi



2

2. La statua dopo l'intervento di restauro

da una stesura di colore a tempera rosa chiaro su cui l'artista ha sovrapposto a velature le sfumature dell'incarnato e le gocce di sangue. Questo primo strato è parzialmente annerito sul fianco sinistro per una probabile bruciatura che ha interessato direttamente il lato destro della scultura (colore originale, preparazione e supporto). Il palmo e le dita della mano sinistra, sino al polso, e tutta la faccia inferiore del braccio (che si sovrapponeva e oltrepassava il busto) sono bruciate come il fianco destro. La mano si è salvata perché si accavallava e sovrapponeva al busto verso sinistra.

La gamba destra presenta tracce di bruciatura anche del supporto, evidenti solo sul retro, sopra il ginocchio, non in basso ove si vedono intensi annerimenti (foto 6). La sinistra presenta solo annerimenti nella parte posteriore, sopra la caviglia, fino a poco sopra il ginocchio. Il torso è analogamente annerito dal fumo a sinistra mentre ha diversi punti di bruciatura sul fianco destro, dall'anca in su, come se il fuoco fosse partito all'altezza della vita procedendo sino alla spalla, bruciando anche il piolo e parte della capigliatura. Il retro ha il colore annerito e in parte bruciato, ma il legno è integro. La testa non reca tracce di bruciatura.

La statua deve essersi bruciata mentre era posta sul sarcofago in pietra, in posizione simile a quella attuale, con il capo verso il fondo della cappella e il lato destro prospiciente il pubblico. È probabile che sia caduto del liquido infiammabile acceso (forse olio) sopra la scultura, sul fianco destro. Una lingua di fuoco potrebbe averla interessata sul retro. Ciò conferma l'ipotesi di un incidente occorso in antico, che ha interessato in parte la cromia originale, la preparazione e il supporto. La presenza delle bruciature sia sul busto che sulla gamba e sul braccio conferma l'ipotesi che le diverse parti siano coeve.

Sul retro del busto era presente un residuo di una tela spessa, gessata e inchiodata, forse dipinta di rosa (a meno che il colore sia il prodotto di un'alterazione biologica). Sul davanti del torso si vede il confine di questo vecchio perizoma delimitato a destra dall'alterazione prodotta dal fumo, a sinistra dall'originaria cromia.

Il capo ha il modellato dei capelli appiattito, scalpellato via in superficie, come la barba, per favorire l'incollaggio dei capelli soprastanti (foto 8) con cera e materiali resinosi naturali di cui si sono conservate delle tracce che sono state sottoposte ad analisi di laboratorio. Diversi chiodi antichi



3

3. Dettaglio delle caviglie e dei piedi dopo il restauro



4

4. Dettaglio della scultura durante il restauro: la parte alta delle cosce, con ben visibile il perno di innesto nel tronco

fissavano alla testa la corona di spine, che non sembra originaria.

Il viso e il corpo presentavano ampie integrazioni (es. zigomi, bocca, naso) in stucco e resina, a coprire con generosità cadute di colore anche limitate.

L'esame dei tasselli stratigrafici effettuati dal restauratore e dei risultati della lettura al microscopio ottico in luce visibile e UV e delle analisi di laboratorio ha rivelato per l'incarnato (movimentato localmente con ferite e sangue) una successione di cinque probabili fasi pittoriche al di sopra dello strato preparatorio in gesso:

- cromia originale rosa chiaro, spessa, con velature sopramesse che dalle analisi è risultata composta da biacca e piccole quantità di vermiglione, giallo di piombo e stagno e ocre gialle e rosse in tracce, in legante oleoso, coperta da un sottile *film* di vernice bruna (forse dovuta a una momentanea interruzione del lavoro), da una velatura di biacca con tracce di ocre, legata con olio e da una spessa velatura finale, costituita da vernice bruna;

- prima ridipintura, presumibilmente cinquecentesca (quella recuperata), composta da una base rosa omogenea su cui in qualche zona (non ovunque) si sovrappone un

colore verdino. Alle indagini di laboratorio è risultata una stesura rosa sottile, ma regolare, di biacca con tracce di ocre, legata con olio, una più spessa di biacca con terra verde e ocre gialle con legante lipidico;

- seconda ridipintura rosa (forse seicentesca) più calda, composta di biacca e ocre rosse e gialle in particelle minime, data a olio;

- terza ridipintura, molto chiara (forse settecentesca), formata da biacca e tracce minime di ocre in *medium* lipidico e coperta da una velatura che consta di materiali oleo-resinosi mescolati con particelle carboniose;

- quarta ridipintura, rosa chiaro, risultata alle analisi composta da una miscela di bianco di zinco, olio siccativo e tracce di ocre. La presenza del bianco di zinco, pigmento in uso dal 1830 sino ai primi decenni del Novecento, la fa attribuire al tardo Ottocento-prima metà del Novecento. Su questa ultima stesura omogenea sono presenti vari ritocchi.

Le gocce di sangue presenti sui diversi strati sono state ottenute con l'uso di lacca rosa, talora mescolata con altri pigmenti.

Le braccia rivelano alle analisi almeno uno strato di ridipintura in più al di sotto dell'ultimo, omologo a quello ritrovato sul resto del corpo, che è a base di ossido di zin-



5

5. Dettaglio della scultura durante il restauro: l'omero destro



6

6. Dettaglio della gamba destra, durante le operazioni di restauro, con ben visibili le tracce di annerimento

co. Tutti gli strati presentano un sensibile annerimento da fumo di combustione ad eccezione dei due ultimi.

Sui capelli scolpiti si è riconosciuta, sopra la preparazione, una sola vera fase decorativa.

Stato di conservazione

La statua presentava, nel 2003, parecchi sollevamenti di colore, difetti di adesione e coesione e lacune di piccole e medie dimensioni; in alcune zone la caduta del colore e dello strato preparatorio lasciava a nudo il legno. Un'ampia erosione, dovuta all'azione di insetti *xilofagi*, interessava il supporto e gli strati soprastanti, dal calcagno al ginocchio. La cromia era alterata da uno strato di polvere e sporcizia (foto 1).

Restauri e manutenzioni precedenti

La statua è stata oggetto, nei secoli, di diversi interventi di manutenzione e "restauro" documentati dalla successione degli strati decorativi. La bruciatura del fianco destro, che

ha interessato la cromia originale e in parte anche la preparazione e il supporto, deve aver determinato la prima ridipintura (forse cinquecentesca), finalizzata a ricomporre l'immagine per la devozione, coprendone le parti bruciate e annerite. Il perdurare dell'uso, documentato, di fiaccole e candele, per accedere al vano del sepolcro, angusto e buio, deve aver provocato un successivo annerimento della superficie e reso necessaria una nuova stesura di colore (seicentesca?) anch'essa poi alterata dai fumi di combustione¹. Un'ulteriore fase decorativa, la quarta, dovette accompagnare probabilmente il nuovo allestimento del *Sepolcro*, ampliato nei primissimi anni del Settecento con la costruzione dell'oratorio sottostante, che consentiva la visione della statua sui due lati. La scultura in quell'occasione venne leggermente rialzata, per adattarla alla nuova fruizione dal basso, e protetta da una teca di vetro². La nuova e diversa luminosità, dovuta alle finestre e porte dell'oratorio, e i diaframmi di vetro, protessero la statua dal fumo delle candele e fiaccole che

¹ Archivio Storico Diocesano di Novara (da ora in avanti ASDN), *Atti di visita*, vol. 19, f. 83 v. e 104 r. e G.B. FASSOLA, *La nuova Gerusalemme*, Milano 1671, ristampa anastatica Borgosesia 1976, p. 114.

² In origine la statua era protetta da una grata metallica i cui fori di innesto nella pietra del sarcofago sono ancora visibili.



7. Dettaglio delle spalle, come si presentavano al momento del restauro, coperte da cerotti medici

8. Dettaglio del capo, durante l'intervento: sono ben visibili i capelli scolpiti sotto la capigliatura in crine

continuarono (ma forse in misura minore) ad accompagnare la visita. Un'ulteriore stesura pittorica, ancora a tempera, di cui non si sono ritrovate tracce, dovuta, forse, a un intervento ottocentesco, fu rimossa in occasione del restauro del 1945-47³. In quest'epoca fu realizzato un nuovo e impegnativo cantiere decorativo dell'oratorio e della cappellina a cui si deve la nuova urna in marmo in cui venne posta la statua, ristuccata in varie parti del modellato e rinnovata nella cromia. In quella circostanza le braccia vennero definitivamente fissate alle spalle con due grosse viti e gli incavi furono sagomati con garze e scagliola. Un ultimo limitato intervento, probabilmente degli anni Settanta, interessò ancora le spalle, coperte con cerotti medici dipinti con colori ad olio, e distribui qualche ritocco pittorico qua e là (foto 7).

Il restauro

In occasione dell'intervento urgente di manutenzione straordinaria, nel 2003, la pellicola pittorica è stata consolidata riada-

giando e riattaccando le numerose parti sollevate e staccate per mezzo di microinfiltrazioni di resina e collanti addizionati, previa velinatura di protezione.

Nel corso del restauro vero e proprio si sono asportate manualmente la parrucca e la barba in crine rimuovendo, con l'aiuto di solventi (tipo cloroformio) lo spesso strato di colle, resine e cera che le incollavano alla scultura, recuperando, in accordo con il padre Rettore del Sacro Monte, la capigliatura originale sottostante scolpita e dipinta (foto 8).

L'intera superficie dell'opera è stata velinata, procedendo poi con emulsione di resine composte (speciali resine acriliche a emulsione iniettate con siringhe) al fissaggio protettivo, al consolidamento e alla riattaccatura dei vari strati di cromia pittorica.

Una volta asciugata la materia pittorica e rimosse le veline, dopo vari test di solubilità si sono effettuati numerosi tasselli di pulitura. Il primo strato, eseguito ad olio forse nella prima metà del Novecento, è stato rimosso con una soluzione per impacco di toluene e acetone. Sugli strati più pesanti

³ P. E. MANNI, C. BACCHETTA, *Il S. Sepolcro di Varallo*, in "Il S. Monte di Varallo Sesia" anno XXII, n. 1, gennaio 1946, pp. 18. Carlo Bacchetta è il "restauratore" che effettuò l'intervento. Egli rimosse «una coloritura a tempera», che a sua volta copriva quella «ad olio» a suo parere connessa ai lavori che interessarono l'oratorio nel primissimo '700.



9. La statua ricollocata nella teca climatizzata, dopo il restauro

10. Dettaglio della statua dopo il restauro: il busto con ben visibili le braccia incastrate nelle spalle

si è operato con dimetilformamide (DMT solfossido) neutralizzato con una soluzione di diluente nitro e acetone al 50 %.

Il secondo e terzo strato di ridipintura, a base di tempera grassa, sono stati asportati con solvente a base di ammoniacca, acetone e alcool butilico addizionato a H₂O. BD in parti uguali e neutralizzando prima con acetone e poi con etere di trementina.

Le stuccature (di stucco e resine), in tanta parte debordanti, che colmavano le lacune, sono state rimosse con impacchi di compresse di acqua con piccola percentuale di butilamina e acetone e asportate poi a bisturi.

Il quarto strato di ridipintura è stato recuperato, ma ripulito dall'untume causato dal fumo di candela e da grassi di vario genere. Le operazioni sono state lunghe e complesse: impacchi con soluzioni detergenti stese con compresse di carta giapponese fatte reagire per diversi minuti, dopo ripetuti trattamenti e lavaggi con etere di petrolio e cloroformio per asportare le cere.

Si sono effettuati alcuni tasselli per verificare l'estensione della cromia sottostante, originale, che è stata ritrovata in porzioni molto limitate, bruciata in ampia parte.

Dopo la pulitura della superficie si è disinfestato il legno con imbibizione di antitarlo Xirein iniettato con siringa nei fori e nelle parti molli del legno.

Le parti decoese e fragili del supporto sono state consolidate con resina acrilica a bassa concentrazione (acrillegno e acetone) fatta penetrare in diverse applicazioni fino a totale indurimento.

Le lacune sono state integrate a livello, le grosse lacune con uno stucco leggerissimo e resistente formato da polpa di legno e carta micronizzata e resine acriliche, di colore neutro, totalmente reversibile (con impacco di acetone) ricostruendo il modellato originale. Il ritocco pittorico sulle grosse lacune provocate dalle bruciature e sulle stuccature è stato eseguito a corpo, con una tempera magra e coprente e integrazione finale a tono con rigatino ad acquarello Windsor & Newton. In superficie è stata stesa una vernice nebulizzata a base di resina mastice ed etere di petrolio rettificato. Il perizoma, non originale, è stato sostituito con una tela di fine Ottocento, tessuta a mano, con trama simile al brandello di perizoma originale.

Con l'occasione sono stati sottoposti ad un

intervento conservativo i cuscini che correddano la figura di Cristo posto nel *Sepolcro*. La teca che ospita la statua è stata opportunamente modificata per garantire un microclima controllato e stabilizzato igrometricamente, pur non alterandone l'aspetto. Il vetro frontale, di metà Novecento, è stato sostituito da una lastra di *plexiglass* di 8 millimetri di spessore, inserita in una cornice di ottone antichizzato; analoga lastra è stata posta internamente, sull'altro lato, in modo da isolare il vano da eventuali scambi di umidità con l'esterno⁴. All'interno, al di sotto della statua, in una base a forma di parallelepipedo con interno cavo e feritoie perimetrali per lo scambio d'aria, opportunamente mascherata alla vista da un lenzuolo di tela di canapa ottocentesca, sono stati posti dei panetti di sali *artsorb* stabilizzati igrometricamente al 55% di umidità relativa. Inoltre sono stati sostituiti i precedenti apparecchi di illuminazione con un impianto di illuminazione a luce fredda, idonea alla conservazione, con filtraggio UV e IR e possibilità di dosare il livello luxometrico, impianto realizzato mediante fibre ottiche in vetro collocate in alto, lungo i fianchi della teca, nell'angolo di congiunzione col soffitto (foto 9). L'intervento, finanziato dalla Regione Piemonte, Assessorato ai Parchi, è costato 21.392,23 euro a cui sono stati aggiunti altri 2.680 euro dall'Amministrazione religiosa ad integrare il finanziamento necessario per climatizzare la teca (ammonta ad altri 2.520 euro il costo per il restauro dei

cuscini, finanziato anch'esso dall'Amministrazione religiosa del Sacro Monte). I tempi di lavoro si sono allungati vista la necessità di acquisire i finanziamenti per la climatizzazione della teca. Il restauro (incluso l'intervento sulla teca) si è svolto tra il gennaio 2006 e l'inizio del 2008.

Notizie storiche⁵

La statua di Cristo morto della cappella del *Sepolcro* è stata nei secoli, insieme alla Madonna dormiente dello scurolo della Basilica, una delle immagini più care alla devozione dei pellegrini e una delle più antiche del Sacro Monte.

Così la descrive la prima guida del complesso, stampata a Milano nel 1514:

«Un luoco quivi giaze picolino
Donde el sepulcro sancto po tocarse
Col corpo di Jesu alto e divino»⁶.

La successiva guida (stampata a Novara nel 1566) menziona la statua nell'elenco delle opere di Gaudenzio al Sacro Monte e giudica Cristo «sculto, e ben fatto», rimarcando l'analogia spaziale della cappella con il *Sepolcro* di Gerusalemme:

«In un Sepolchro, che tien la misura
Di quel di Terra Santa, è il ritratto
Fra doi Angeli Christo in sepoltura,
Vicino a quello, è poi sculto, e ben fatto:
E prima ch'è questo entri la figura
D'un angelo vedrai, e un raro estratto
Della donna ch'andò con gran fervore
Al Sepolchro per ongere il Signore»⁷.

⁴ Il *plexiglass*, leggero, consente inoltre di svolgere agevolmente le necessarie operazioni di controllo e di lettura periodica degli strumenti di misurazione del microclima.

⁵ Si veda sull'argomento: S. AIETTI, *Il tramonto del Medioevo al Sacro Monte di Varallo: ricerche sulla conservazione delle parti più antiche*, tesi di laurea, anno accademico 2008-2009, Università degli Studi di Torino, facoltà di Lettere e filosofia, relatore Costanza Segre Montel, controrelatore Giovanni Romano, con riferimento soprattutto al secondo capitolo che tratta delle primissime cappelle del Sacro Monte.

⁶ *Tractato de li capituli de passione fundati sopra el monte de Varale novamente composti*, Milano presso Gottardo da Ponte, recentemente ripubblicata allegata al volume: *Questi sono li Misteri che sono sopra el Monte de Varalle (in una "Guida" poetica del 1514)*, a cura di S. Stefani Perrone, Borgosesia 1987.

⁷ *Breve descrizione del Sacro Monte di Varallo di Valsesia*, Novara 1566.

Nel 1593 il vescovo Bascapè, attento agli aspetti pratici della fruizione e della conservazione delle immagini, rileva la presenza di eccessivo fumo nell'atrio del *Sepolcro*, molto annerito per l'azione delle candele e di una lampada a olio di oliva che arde nel vano che ospita il sarcofago. Il ristagno del fumo è tale da indurlo a chiedere di creare uno sfogo esterno per consentirne la fuoriuscita, insieme al vapore di condensa⁸. Nel 1617 il vescovo Taverna, nella visita pastorale al Sacro Monte, si sofferma sulla capigliatura della statua, che giudica rozza e indecente: «Capilli statuæ D. N. nimis rudes, et nigri ac in decentiori forma renovandi»⁹. Non si capisce se critichi l'antica chioma scolpita o la parrucca che la ricopre, insudiciata dai fumi delle lampade e delle candele. La mancanza di ridipinture sui capelli scolpiti (evidenziata dal restauro) induce a pensare che l'applicazione della capigliatura "naturale" sia avvenuta presto, prima della nuova fase decorativa, probabilmente in anticipo sul 1617¹⁰. L'illustrazione che accompagna dal 1611 le diverse edizioni della guida del complesso ci mostra Cristo avvolto in un lenzuolo che lo copre dalle ascelle in giù, lasciando libere le braccia¹¹.

L'autore della più importante guida seicentesca del Sacro Monte, Giovanni Battista Fassola, descrive con dovizia di particolari anche le abitudini di fruizione del *Sepolcro*, fornendoci preziosi dettagli utili alla storia conservativa della scultura: «Dentro non si

puol vedere altrimenti Christo, che con lumi accesi, che a questo fine vi si sogliono sempre accendere da tutti li divoti, havendo la commodità, mentre ivi raccomandati alla fede di ciascuno, gettando il denaro per un buco dove stanno le medesime candele, commodamente può restar ogni divoto contento. Li gentil'huomini, Cavalieri, Signori di considerazione, e anche di bassa condizione sogliono accendere torchie, e divotamente visitato il Santo Luogo farne un dono. Giesù sta involto in un panno bianco con duoi Angioli uno a capo, e l'altro a' piedi. Le statue sono di Gaudenzio, benché di legno, e venerabili per le sue qualità»¹².

Nel primo Settecento la cappella è oggetto di un impegnativo intervento. La crescente affluenza di pellegrini porta infatti alla costruzione, tra il 1700 e il 1703, dell'oratorio del *Sepolcro*, che occupa i vani sottostanti posti dietro il sarcofago, pertinenti all'antico romitorio dei frati. L'oratorio, oltre a consentire la devozione al *Sepolcro* a un maggior numero di fedeli, permetteva di celebrare messa davanti alla statua di Cristo posta in una teca di cristallo. Per garantirne la visibilità anche dall'interno del nuovo ambiente, dove Cristo appariva al di sopra dell'altare, la statua era stata sollevata dal fondo della tomba (ove giaceva leggermente rialzata da terra) e collocata circa 20 centimetri più in basso del bordo del sarcofago in cui prima era in-

⁸ ASDN, *Atti di visita*, vol. 19, f. 83 r. e v. e f. 104 r.

⁹ ASDN, *Atti di visita*, vol. 80, cc. 70 v.

¹⁰ Io stessa avevo pensato il contrario, visto l'analogo giudizio espresso da Taverna, sulla rozzezza delle statue della *Pietra dell'Unzione*, caratterizzate anch'esse dai capelli scolpiti nel legno (E. DE FILIPPIS, *Un Cristo morto "alto e divino"*, in *Per Giovanni Romano. Scritti di amici*, Savigliano 2009, pp. 64-65).

¹¹ G.G. FERRARI, *Brevi considerazioni sopra i Misteri del Sacro Monte di Varallo*, Varallo 1611.

¹² G.B. FASSOLA, *La nuova Gierusalemme* cit. p. 114. Singolare è la questione del lenzuolo in cui Cristo sarebbe avvolto. Lo mostra l'incisione allegata alla guida del 1611 e alle successive, ne parla Fassola, continuano a riprodurlo le guide più tarde, anche posteriormente alla costruzione dell'oratorio. Lo si ritrova ancora nell'immagine, di sapore neoclassico, che accompagna la guida di Cusa. Diventa difficile, quindi, pensare che servisse a coprire le bruciature, già mascherate dalle diverse ridipinture che nel frattempo si erano succedute.

fossata¹³. Nelle immagini che accompagnano le guide dell'epoca ritroviamo ancora quel lenzuolo, leggero, che ricopre e fa trasparire il corpo di Cristo, che si incontra nelle guide del Sacro Monte dal 1611, probabilmente legato più ad un'esigenza narrativa (la cappella precedente, nel percorso del Sacro Monte è quella in cui il corpo di Cristo è preparato per la sepoltura e avvolto nel lenzuolo) che alla scelta di mascherare le bruciature, ormai ricoperte da più strati di colore, l'ultimo dei quali appostovi nel primo Settecento¹⁴.

Anche Bordiga nel 1830 la descrive protetta da vetri e coperta da un lenzuolo e delinea il *Sepolcro* come un vano «assai angusto ed affatto oscuro, per cui vi arde di continuo una lampada»¹⁵, mentre Michele Cusa nel 1857 registra la mancanza dei due angioletti in tempo posti alle due estremità di Cristo¹⁶.

Tra il 1945 e il 1947 l'intero nucleo del *Sepolcro* fu oggetto di un importante intervento. Nell'atrio si ampliò la nicchia della Maddalena, delimitandola con la nuova cornice in marmo modanata e dotandola di una cancellata di chiusura in ferro battuto. Il primo vano che fa da anticamera e il *Sepolcro* vero e proprio vennero pavimentati a nuovo e le pareti ridipinte completamente dai fratelli Bacchetta. So-

pra l'antico sarcofago in pietra venne collocata una nuova urna in marmo. Si restaurarono la cupola e la decorazione a fresco del vano settecentesco in cui l'altare venne sostituito con un altare in marmo barocco «in armonia con la decorazione» e vennero rinnovate le scalinate. Si decise poi, su suggerimento del nuovo direttore artistico del Sacro Monte, Emilio Contini, di spostare la cappella di san Carlo trasformando in porta la finestra posta sulla parete di fondo dell'oratorio. Vennero restaurate, a opera degli stessi Bacchetta, le statue lignee di Cristo e della Maddalena e le quattro tele dell'Oratorio¹⁷. La figura di Cristo fu totalmente ridipinta, e nell'occasione venne rimossa l'ultima «coloritura a tempera», dovuta presumibilmente, a un intervento ottocentesco¹⁸.

La fortuna critica della statua la vede accostare molto precocemente al nome di Gaudenzio, indicato dall'estensore della guida del 1566¹⁹, ripreso da Fassola²⁰, Torrotti e dalla maggior parte delle guide successive. Non si pronuncia Bordiga²¹. Michele Cusa, invece, riproponendo l'autorevole attribuzione, si chiede se Gaudenzio non possa essere l'autore del disegno, trasposto in scultura dall'artefice della *Pietra dell'Unzione*²². Pietro Galloni inserisce

la statua nella storia del primo Sacro Monte del padre Caimi, prima dell'arrivo di Gaudenzio²³. Anche Eugenio Manni e Carlo Bacchetta, che vi riconoscono la figura di un originario Cristo crocifisso, poi adattata a Cristo morto, la ritengono ancora quattrocentesca e antecedente l'opera del maestro valesiano²⁴. Casimiro Debiaggi giudica l'opera come la più antica statua scolpita da Gaudenzio al Sacro Monte²⁵ e la ascrive all'ultimo decennio del Quattrocento con una testa «successivamente rifatta da Gaudenzio Ferrari con capigliature vere»²⁶.

Stefania Stefani ritiene che nella statua sia da riconoscere il Cristo scolpito da Ferrari intorno al 1528 per la cappella della *Crocifissione* del Sacro Monte, successivamente riadattato in foggia di Cristo morto. Lo deduce dalla muscolatura in tensione dell'addome, dalle braccia, a suo parere non originali, sostituite in età imprecisata e dalle gambe, con i piedi che denunciano il sostegno del cuneo, staccate dal torso per adattarle alla nuova funzione²⁷. La studiosa ribadisce l'attribuzione a Gaudenzio, confermata, insieme alla data 1528, da Giovanni Testori²⁸.

Il restauro ha svelato una statua concepita sin dall'inizio per la duplice funzione di Cristo in croce e di Cristo nel sepolcro: le gambe sono staccate dal tronco, ancorate ad un perno, e possono parzialmente ruota-

re per sovrapporre un piede all'altro consentendo di inserire nella ferita il chiodo che li trapassa entrambi nel Crocifisso; possono viceversa giacere accostate nel Cristo morto. Le braccia, incastrate nella spalla (foto 10), costruite per essere rimuovibili all'occasione, appartengono al Cristo sepolto e sono verosimilmente gli arti originari che si suppone si alternassero, a seconda della funzione, ad un'altra coppia di braccia, oggi perduta. La scultura è nata per essere utilizzata in quelle forme di drammaturgia devozionale della settimana santa, care agli ordini mendicanti e alle confraternite, che prevedevano la partecipazione di attori viventi alla cerimonia dello «sconficcamento», deposizione dalla croce e sepoltura processionale di statue di Cristo, diffuse e studiate soprattutto in Italia centrale²⁹. Esempi analoghi si riconoscono, per l'Italia nord occidentale, nel Cristo della chiesa francescana osservante di san Bernardino a Caravaggio e in quello dell'Oratorio della Maddalena a Novi Ligure, databili rispettivamente all'inizio del XVI e del XVII secolo.

Una conferma dell'utilizzo duplice della nostra statua e del suo legame con la liturgia della settimana santa viene da una singolare scultura di Cristo morto, conservata nell'oratorio di S. Antonio a Borgosesia, figura che conserva due coppie di braccia che si alternavano nelle funzioni di Cristo crocifisso e di Cristo nel sepolcro e che,

¹³ P. E. MANNI, C. BACCHETTA, *Il S. Sepolcro...* cit. p. 1 e G. B. DA GRIGNASCO, *Direttorio per ben visitare la Nova Gierusalemme*, Milano 1704, pp. 117-126.

¹⁴ *Direttorio per ben visitare la nuova Gerusalemme o sia il S. Sepolcro di Varallo*, Milano 1741, p. 115; questa guida riproduce la consueta immagine di Cristo nel sarcofago avvolto nel lenzuolo, ma anche il nuovo punto di vista dall'interno dell'oratorio.

¹⁵ G. BORDIGA, *Storia e guida del Sacro Monte di Varallo*, Varallo 1830, pp. 90-91.

¹⁶ M. CUSA, *Il Sacro Monte di Varallo*, 1857, p. 105.

¹⁷ Archivio di Stato di Vercelli, sezione di Varallo (da ora in avanti sASV), Fondo Società di Conservazione, Registro n. 7, 1944-47 *Verballi della commissione d'arte per il Sacro Monte*, Seconda riunione della Commissione d'arte per il Sacro Monte: 18 agosto 1944, f. 4 v.

¹⁸ P. E. MANNI, C. BACCHETTA, *Il S. Sepolcro...* cit. p. 18.

¹⁹ *Breve descrizione...* cit.

²⁰ G. B. FASSOLA, *La nuova Gierusalemme* cit. pp. 113-114.

²¹ G. BORDIGA, *Storia e guida...* cit. pp. 90-91.

²² M. CUSA, *Il Sacro Monte di Varallo*, cit. p. 105, nota n. 1.

²³ P. GALLONI, *Sacro Monte di Varallo. Origine e svolgimento delle opere d'arte*, Varallo 1919-1913, edizione anastatica Borgosesia 1973, p. 24.

²⁴ P. E. MANNI, C. BACCHETTA, *Il S. Sepolcro...* cit. p. 4.

²⁵ C. DEBIAGGI, *Studi gaudenziani*, Biella 1977, pp. 14-17.

²⁶ C. DEBIAGGI, *Evoluzione della scultura al Sacro Monte di Varallo: tecniche e materie*, in *Terra Santa e Sacri Monti*, a cura di Maria Luisa Gatti Perer, Atti della giornata di studio (Università Cattolica, Aula Pio XI-25 novembre 1998), Milano, 1999, pp. 74-75.

²⁷ 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 e 259.

²⁸ G. TESTORI, *Le fibre lignee della "parlata" valesiana*, in *Artisti del legno...* cit. pp. 14-17.

²⁹ C. BERNARDI, *Deposizioni e Annunciazione*, in *Il teatro delle statue. Gruppi lignei di Deposizione e Annunciazione tra XII e XIII secolo*, Atti del convegno *Attorno ai gruppi lignei della Deposizione* (Milano 15-16 maggio 2003), a cura di Francesca Flores d'Arcais, Milano 2005.

inserita in un'edicola lignea, fungeva anche da *Ecce Homo*. La statua era parte, insieme a un grande telone con la storia della Passione, dell'apparato liturgico utilizzato dalla Confraternita del SS. Sacramento per la settimana santa. È probabile che questo Cristo multifunzione, ascripto al primo '600 a scultori familiari con il cantiere del Sacro Monte, avesse il suo diretto modello nel Cristo del *Sepolcro* del complesso varallese³⁰.

Non è chiaro quando l'opera fu destinata a fungere definitivamente da Cristo morto nel sepolcro. Nessuna delle antiche guide allude alla sua doppia funzione, quasi si trattasse di qualcosa non più attuale. Alla sua trasformazione potrebbe essere legata la presenza dei due cunei dietro la nuca, volti a fissare definitivamente la testa, prima forse anch'essa mobile, nella nuova *facies*, leggermente rialzata³¹. Manni e Bacchetta hanno pensato, viceversa, che siano stati inseriti nel primo Settecento, per una miglior visibilità della statua dal sottostante oratorio³²; strana soluzione che avrebbe modellato i cunei scolpendovi la foggia dei capelli, anche se la chioma soprastante da tempo li nascondeva alla vista.

Questa singolare scultura getta una nuova luce sulla fase originaria del Sacro Monte, che non ospita solo allestimenti fissi di grande forza espressiva volti a coinvolgere

emotivamente il fedele, come sinora si pensava, ma anche statue mobili, destinate a interagire fisicamente con i laici in momenti rituali paraliturgici. Nel mondo francescano, anche in ambienti non lontani da Varallo, sono documentate cerimonie simili, come quella, centrata sulla deposizione dalla croce, che si svolgeva nel Seicento, il venerdì santo, presso la chiesa di sant'Angelo, casa madre francescana a Milano³³.

La figura di Cristo appare ora molto più arcaica dell'immagine drammatica e quasi "neorealista" definita dal restauro di metà Novecento. Credo si tratti della statua posta all'interno del *Sepolcro* nel 1491, data di ultimazione della cappella. La scultura rivela un'attenzione anatomica nel torso, attentamente delineato, mutuato da modelli classici, ma piuttosto asciutto, e nelle gambe, ben tornite. La barba e i capelli (scalpellati via quando furono ricoperti dai loro omologhi, "naturali") sono vistosamente spartiti al centro e ricadono in compatte matasse solcate da segni ritorti e fortemente incavati. Il naso è diritto, dalle narici profonde e ben delineate, gli zigomi segnati. Questi elementi mi hanno fatto pensare a un'opera vicina all'ambito che oggi accostiamo ai nomi dei fratelli De Donati, ambito che sarà presto da ridefinire individuando al suo interno specifiche diverse personalità³⁴.

Il restauro dei cuscini del Cristo morto al Sacro Monte di Varallo*

Anna Maria Colombo

in collaborazione con il Laboratorio di Restauro Tessile "Mater Ecclesiae"

I cuscini su cui poggia la statua lignea di Cristo morto della cappella del Sepolcro del Sacro Monte di Varallo, pervenuti al Laboratorio di restauro tessile *Mater Ecclesiae* nel gennaio del 2008, presentavano, nel loro complesso, un cattivo stato di conservazione. Sui tessuti, generalmente resi opachi dalla presenza di sporco generico e diffuso, si sono rilevati diversi livelli di degrado: scuciture della confezione, lacerazioni e consunzioni di diversa entità disseminate sulla superficie (talvolta arginate con maldestri rammendi) e nelle parti ricamate, sollevamento o perdita dei fili metallici e delle sete policrome. Oltre che essere molto impolverati, i cuscini presentavano numerose incrostazioni di cera, a volte annerite. A questo si aggiungeva una consistente ossidazione del ricamo in filo metallico.

La pulitura e il consolidamento dei cuscini sono stati effettuati senza eseguirne lo smontaggio. Tutti i cuscini sono stati sottoposti alle consuete operazioni di pulitura, qui di seguito brevemente descritte, quindi a interventi specifici.

1. *Pulitura*. Si è proceduto alla pulitura ad aria con aspiratore a flusso d'aria regolabile a cui ha fatto seguito la smacchiatura. Poiché tutte le incrostazioni erano di origine cerosa, sono state innanzitutto scalzate con una spatolina chirurgica eliminandone per quanto possibile, l'eccedenza. Successivamente sono state rimosse completamente a caldo mediante carta assorbente. Sono stati rimossi anche tutti i rammendi.

2. *Tamponamento o vaporizzazione*. Per tutti i pezzi è stato effettuato un tamponamento passando con delicatezza e ripetutamente sul tessuto un batuffolo di cotone imbevuto di acqua e acido acetico con soluzione all'1%. Questa procedura, pur essendo la più blanda, ha dato ottimi risultati, poiché la polvere superficiale è stata rimossa, le fibre si sono ammorbidite ed è emersa la reale cromia di ogni tessuto.

La vaporizzazione invece è stata effettuata solo sul cuscino in raso ricamato con fili metallici: la sospensione utilizzata è stata la stessa, ma in questo modo si è evitato di passare un panno che avrebbe provocato dannosi attriti sui fili metallici già molto compromessi. Tale operazione è stata eseguita anche sul cuscino in damasco ricamato con sete policrome.

Un trattamento a parte è stato riservato al cuscino con un lato realizzato in pelle.

I cuscini fanno parte dell'allestimento della teca del *Sepolcro* di Cristo (foto 1), locale affidato in gestione dall'Amministrazione Civile del Sacro Monte, proprietaria del complesso, all'Amministrazione religiosa. Il restauro è stato diretto da Massimiliano Caldera per la Soprintendenza per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico del Piemonte e da Elena De Filippis per la Riserva regionale ed è stato finanziato dall'amministrazione Religiosa del Sacro Monte (euro 2.520), eseguito tra il mese di gennaio e il mese di giugno 2008.

* L'articolo è stato scritto da Anna Maria Colombo sulla base della relazione di restauro del Laboratorio Benedettino *Mater Ecclesiae* di Orta San Giulio.

³⁰ S. STEFANI PERRONE, *Architettura e arredo per una lettura dell'oratorio di S. Antonio*, in S. Antonio Abate e S. Stefano protomartire. *Un oratorio urbano in Borgosesia*, Borgosesia 1997, pp. 128-129.

³¹ Lo conferma la figura di Cristo dell'oratorio di Borgosesia, che ha il collo mobile, come ho potuto constatare grazie alla cortesia di don Marco Canali, che ringrazio.

³² P. E. MANNI, C. BACCHETTA, *Il S. Sepolcro...* cit.

³³ C. BERNARDI, *La funzione della Deposizione di Cristo il venerdì santo nella chiesa francescana di S. Angelo a Milano (sec. XVII)*, in *Per Ludovico Zorzi*, a cura di S. Mamone, in "Medioevo e Rinascimento" n.s., III, 6 (1992), pp. 235-249. Pier Giorgio Longo, in una conferenza tenutasi al Sacro Monte nel dicembre 2008 per ricordare la figura di Alberto Bossi, ha rievocato una cerimonia inconsueta che nel XVII secolo aveva avuto ad oggetto il nostro Cristo, portato in processione nella settimana santa. Ringrazio Claudio Bernardi, Pier Giorgio Longo, Giovanni Romano, Giovanni Agosti e Marco Albertario per i preziosi suggerimenti per lo studio di questa scultura.

³⁴ Ho già illustrato sinteticamente questa statua in: E. DE FILIPPIS, *Un Cristo morto "alto e divino"*, in *Per Giovanni Romano. Scritti di amici*, Savigliano 2009, pp. 64-65.



1

1. *Cristo morto*, Varallo, Sacro Monte, cappella del *Sepolcro* di Cristo

Cuscino in damasco viola ricamato con sete policrome e fili metallici

Il damasco non presentava alcun degrado, ma alcune zone lievemente sbiadite (foto 2).

Il ricamo in seta era in discrete condizioni, migliori di quello metallico, dove si sono riscontrati diversi fili sollevati (foto 3). Il nastro perimetrale presente sul costolo del cuscino era invece molto degradato, lacero e in alcuni tratti lacunoso. La tela marrone della faccia non a vista, trattata a salda, presentava un'ampia lacerazione e alcuni buchi di minori dimensioni.

I fili di ricamo sollevati, prevalentemente dorati, sono stati fissati tutti mediante un collante ("CMC", carbossimetilcellulosa, diluita al 3%).

Ogni intervento meccanico, in effetti, risultava dannoso per il damasco che, tirato a tamburo sull'imbottitura di crine, rendeva difficoltoso e quindi compromettente l'uso dell'ago.

La tela marrone è stata consolidata inserendo, nella grande lacuna centrale e in quelle di minore entità, dei supporti parziali di una tela analoga, fermati con collante. Sono state quindi eseguite le fermature a punto posato con filo di cotone in tinta. Successivamente la superficie è stata rivestita con del tulle in poliestere ("Maline") marrone scuro fissato lungo il perimetro a punto indietro con filo di cotone in tinta. In modo analogo si è proceduto per rimediare alle numerose lacune presenti lungo il nastro perimetrale. Dopo l'inserimento di supporti parziali di seta "Honan" tinti nel colore idoneo (ricetta



2

3

2. Cuscino sepolcrale, damasco di seta ricamato, prima metà del XVII secolo (prima del restauro)

3. Cuscino sepolcrale, particolare del ricamo, prima metà del XVII secolo (prima del restauro)

n. 1417, della sezione tintoria interna al laboratorio) si è apposto del tulle "Maline" in tinta fissandolo lungo il perimetro. Per farlo aderire bene al nastro sono state eseguite anche delle filze con filo di poliestere di colore rosato.

Cuscino in velluto operato bordeaux e raso verde sforbiciato

Il velluto *bordeaux* si presentava molto consumato e con zone prive di pelo (foto 4).

Il raso sforbiciato, dal colore verde leggermente virato, presentava alcune consunzioni diffuse e una piccola lacuna rammendata malamente. Il gallone perimetrale risultava lievemente scucito in alcuni tratti. Oltre alla polvere, sul cuscino erano osservabili numerose incrostazioni di cera, soprattutto sul lato in velluto.

Dopo le operazioni di pulitura, comprese le rimozioni della cera e del rammendo, si è proceduto con il consolidamento. Innanzitutto si sono rinsaldate le cuciture lungo il gallone perimetrale e le congiunzioni dei vari frammenti con filo di poliestere in tinta adeguata. Successivamente

ci si è occupati del lato in raso verde (foto 5) eseguendo nelle zone degradate le fermature a punto posato con organzino di seta a due capi (ricetta n. 913) e mediante piccoli interventi ad acquarello si è ridata omogeneità all'aspetto cromatico del raso. Si è scelto di non velare questa faccia per non sacrificare la caratteristica di questo tessuto che è proprio quella di essere volutamente "tagliuzzato". Per quanto riguarda il velluto, le porzioni dove l'ordito di pelo e l'ordito di legatura si erano consumati lasciando a vista la trama di seta color beige, sono state consolidate con collante "CMC" eseguendo poi anche qui dei ritocchi ad acquarello. Anche questa faccia non è stata velata per non sacrificare la bellezza del velluto operato.

Cuscino in raso marrone ricamato in oro e cuoio impresso

Il raso marrone era in discrete condizioni anche se l'impressione iniziale era di "disordine" e di consunzione (foto 6). Ciò era dovuto al fatto che i diversi frammenti di tessuto risultavano in parte cuciti con punti grossolani e con filati di lino grezzo. Inoltre, essendo il cuscino foderato a tamburo,



4



5

4. Cuscino, faccia superiore, velluto di seta cesellato, inizio del XVIII secolo, prima del restauro

5. Cuscino, faccia inferiore, raso di seta tagliato, seconda metà del XVI - inizio del XVII secolo, prima del restauro

le cuciture apparivano allentate. Il ricamo, eseguito completamente con filati metallici dorati e argentati, mostrava un elevato grado di ossidazione che lo rendeva quasi grigio e ne indeboliva l'aderenza al raso. In particolare si sono riscontrati fili sollevati, lamelle e canutiglia mancanti che scoprivano l'imbottitura di corda (foto 7). Il costolo eseguito con un tessuto in lampasso giallo-rosso era in cattive condizioni con perdite dell'ordito di legatura per ampi tratti. Le quattro nappe presenti negli angoli erano integre, ma rigide a causa della polvere depositatasi. Il cuoio della faccia sottostante del cuscino quadrettato era molto sporco, e soprattutto molto secco e quindi facile a tagliarsi (foto 8).

La pulitura è stata eseguita in modo diverso data l'eterogeneità dei materiali componenti il cuscino. Nella facciata in raso si è eseguita una vaporizzazione. Le nappe, dopo essere state ben inumidite, sono state "pettinate", facendo recuperare un po' di morbidezza alle fibre. Sulla parte in cuoio, invece, è stato prima passato un panno impregnato di acqua per rimuove-

re lo sporco, dopodiché, una volta asciutta, è stata trattata con olio di vaselina, steso a più riprese.

Terminate le operazioni di pulitura si è proceduto a fissare ad ago i filati metallici del ricamo che si presentavano sollevati e scomposti, utilizzando filo di poliestere di colore grigio. Con lo stesso filo si è anche fissata la treccia perimetrale in argento filato che borda sia il raso ricamato, sia il cuoio. Dove questa risultava mancante si è provveduto a fissare bene le parti terminali non solo a cucito ma anche con qualche goccia di collante "CMC". Quindi i vari pezzi sono stati uniformati, con leggeri ritocchi ad acquarello, al colore del raso di fondo.

Nel lampasso giallo-rosso che profila il costolo del cuscino si sono fissati i filati metallici dorati sollevati con filo di poliestere.

Cuscino in seta nero - fucsia

Il cuscino, deformato, presentava un tessuto molto degradato con consunzioni e lacune diffuse, di cui una era di una certa enti-



6



7

6. Cuscino, faccia superiore, raso di seta ricamato in fili e canutiglia d'oro e d'argento, seconda metà del XVI secolo, prima del restauro

7. Cuscino, particolare della faccia superiore, raso di seta ricamato in fili e canutiglia d'oro e d'argento, bordo perimetrale in lampasso, ultimo quarto del XVI secolo, prima del restauro

tà. Il nastro viola del costolo era in discrete condizioni.

Dopo le operazioni di pulitura si è scucito un lato lungo del cuscino per poter inserire il supporto necessario per il consolidamento del tessuto.

Come supporto è stata scelta una tela di lino "Louvre", tinta appositamente in laboratorio (ricetta n. 3135L). Dopo l'inserimento del supporto, il lato è stato ricucito con filo di cotone in tinta procedendo poi con il consolidamento a punto posato con filo di poliestere nero.

Si è scelto un filato di colore nero poiché le consunzioni erano causate principalmente dalla perdita dell'ordito, appunto nero.

Si sono quindi eseguite le fermature in diagonale, rispettando l'armatura del tessuto e volutamente sono state fatte anche sulla grande lacuna per ridare una lettura continua dell'intreccio.

Terminate le fermature a punto posato si è proceduto con la velatura di tutta la superficie con tulle "Maline" nero fissato lungo il perimetro a punto cavallo con filo di cotone in tinta.

Due cuscini non foderati

I due cuscini risultavano privi di foderatura, rivestiti solo della tela di canapa che raccoglie l'imbottitura. Ad eccezione di qualche piccolo degrado, erano in buone condizioni. Notevolmente impolverati, presentavano anche delle piccole macchie di color marrone ruggine. Dopo le operazioni di pulitura si sono consolidati i piccoli degradi con filo di cotone in tinta.



8

8. Cuscino, faccia inferiore, cuoio impresso, XVI-XVII secolo, prima del restauro

Cuscini di oro e seta per un Sepolcro

Anna Maria Colombo

“Ma il flusso delle cose non conobbe mai un arresto totale: tutto ciò che esiste oggi è o una replica o una variante di qualcosa che esisteva qualche tempo fa e così via, senza interruzione, sino ai primi albori della vita umana”.
George Kubler, *La forma del tempo* (1962)

Vi sono oggetti che nel tempo hanno mantenuto immutata la loro forma. I cuscini sono fra questi. Quadrati, rettangolari, rotondi, si compongono di due strati perlopiù tessili, ma anche di pellame, imbottiti di materiali vari, piume, lana, crine, elementi vegetali. Ma questa immutabilità non è del tutto vera. Quei cuscini, oggi straboccanti dai divani delle vetrine d'arredo e d'abitazioni pretenziose, oppure posti, con più discrezione e soffermemente, alle testiere dei nostri letti, furono un tempo manufatti rari e sovente preziosi. Lo si ricava dalla lettura degli inventari. Il letto a baldacchino di velluto nero foderato di tela d'oro a fiori nei colori isabella, blu e nero di Maria Cristina di Francia (prima Madama Reale, madre di Emanuele II di Savoia) collocato nella *Camera di Parata*, sala del trono di Palazzo Madama a Torino, possiede due cuscini del medesimo velluto rifiniti da passamaneria e fiocchi dorati. Il letto della *Camera* ugualmente in velluto nero, ma foderato di tela d'oro con fiori d'argento e seta violetta, ha invece un solo cuscino coordi-

nato. Nel *Gabinetto* si annotano due cuscini di velluto nero con passamaneria dorata. Un «cuscino d'odore» (imbottito di fiori profumati?), ricamato «a pieno d'oro e argento con fiori di rilievo al di sopra e al di sotto di satino incarnato» con pizzi d'argento guarniti di pagliette e due altri piccoli cuscini sempre d'odore «colore di fuoco di grò di Napoli» con fiocchi e pizzi d'oro e d'argento, nonché due fodere di cuscino «alla Turca di picciolo punto di seta» si trovano nella *Camera* di Madama Bottil, la prima dama d'onore di Madama Reale. Nell'inventario di ventisei pagine, datato 1624, oltre a quelli sopra riportati, si elencano in tutto ancora una dozzina di cuscini, non di più¹.

L'impiego del cuscino interessa anche l'ambito liturgico. Si usano cuscini per il trono del vescovo, negli stalli del coro e negli inginocchiatoi, ma anche per posarvi sopra reliquiari, vangeli e messali. Per porlo, come un leggìo, sotto i libri sacri san Carlo Borromeo ne fornisce una precisa descrizione: dovrà essere rettangolare e di circa 44 centimetri per 33, imbottito bene con lana o pelo di capra².

Ciononostante all'inizio del Seicento solo raramente negli elenchi inventariali dei beni mobili di pertinenza delle parrocchie appartenenti alla diocesi di Novara³, dove fu intensa l'attività di adeguamento alla nuo-

¹ *Inventario de Mobili lasciati in eredità dalla fù M.R. Christina di Francia, 1664*. Il manoscritto conservato all'Archivio di Stato di Torino è stato integralmente trascritto, in *Palazzo Madama. Gli appartamenti delle Madame Reali di Savoia 1664 e 1724* a cura di F. Filippi, Torino 2005, pp. 105-124.

² G. BRAUN, *I paramenti sacri. Loro uso storia e simbolismo*, Torino 1914, pp. 199-200.

³ F. FIORI, *I tessuti negli inventari Taverna*, in *I tessuti nell'età di Carlo Bascapè. Vescovo di Novara (1593-1615)*, catalogo della mostra a cura di P. Venturoli, Novara 1994, pp. 35-53.



9



10



Tav. 1

10. Cuscino sepolcrale, particolare del ricamo, prima metà del XVII secolo, dopo il restauro
Tavola 1. Modulo decorativo del ricamo

va liturgia riformata, si rintraccia la parola cuscino. Invece alcune precise descrizioni di questi manufatti associate all'indicazione del loro uso si ritrovano negli elenchi riguardanti gli arredi commissionati da Carlo Bascapè per la cappella del Palazzo Vescovile e per il Duomo di Novara allo scadere del Cinquecento: «Due cuscini da Missale di due colori per ciascuno di damascino con oro e fiocchi / Coscino piccolo (da Missali) per viaggio come sopra / Cuscini di velluto bianco per il faldistorio in Duomo»⁴.

Questo preambolo intende aiutare ad osservare con occhi diversi, più avveduti, i cuscini posti nel *Sepolcro* del Sacro Monte di Varallo, per meglio cogliere la volontà di onorare e venerare il corpo spoglio e rigido del Cristo al compimento estremo del suo destino, offrendogli all'opposto, in abbondanza, manufatti di preziosa regalità⁵ (foto 1).

Si tratta di un insieme di sei manufatti, due dei quali consistono in semplici cuscinetti

all'incirca quadrati (21 x 22 centimetri), posti a sostenere i piedi trafitti e confezionati con una tela di canapa. In passato la coltivazione di questa orticacea era diffusa in montagna, e la sua lavorazione, dalla filatura alla tessitura, avveniva in loco. Ma la tela di canapa è il solo tessuto autoctono osservabile, essendo i restanti tessuti d'importazione, cioè provenienti dalle manifatture seriche allora attive nei grandi centri di pianura. Prima fra tutte quella milanese che serviva al fabbisogno di tessuti di pregio dell'intero ducato.

È infatti da considerare milanese il damasco di seta viola con cui è confezionato il grande cuscino sepolcrale (46 x 56 centimetri) ricamato in sete policrome e fili argentati e dorati (foto 9, 10). Il damasco presenta un modulo decorativo a maglie ovoidali formate da coppie di foglie d'acanto legate nei punti di tangenza da una palmetta. Entro le maglie si alterna un motivo in due varianti: un vaso baccellato con anse fitomorfe da cui fuoriescono

⁴ P. VENTUROLI, *Bascapè committente di tessuti*, in *I tessuti nell'età di Carlo Bascapè...* cit. pp. 11-33.

⁵ S. STEFANI PERRONE, *Cappella del Sepolcro*, in *Artisti del legno. La scultura in Val Sesia dal XV al XVIII secolo*, a cura di G. Testori e S. Stefani Perrone, Borgosesia, 1985, pp. 248-249.



11

11. Cuscino, faccia superiore, velluto di seta cesellato, inizio del XVIII secolo, dopo il restauro



12

12. Cuscino, faccia inferiore, raso di seta tagliato, seconda metà del XVI - inizio del XVII secolo, dopo il restauro



13

13. Lucio Fontana, *Concetto spaziale*, 1958. Graffiti, tagli e anilina su carta telata
Tavola 2. Modulo decorativo del ricamo



Tav. 2

una spiga di grano fra una coppia di fiordalisi, oppure una margherita fra una coppia di spighe di grano ed una di fiordalisi (tav. 1).

Proprio questa tipologia decorativa di damasco risulta essere stata grandemente impiegata durante il XVII secolo nella confezione dei paramenti sacri⁶. È probabile che tale fortuna in ambito liturgico sia da attribuirsi alla presenza nel decoro delle spighe di grano simboleggianti il tema eucaristico, centrale in epoca controriformista. Il damasco viola è impreziosito da un ricamo coevo costituito da un motivo floreale (nel quale si riconoscono tulipani, garofani, gigli) che si ripete ai quattro angoli del cuscino. Tale motivo è realizzato in sete policrome principalmente nella tecnica denominata agopittura in virtù dell'effetto che sortisce. Inoltre sono impiegati fili argentati e dorati fermati in diversi modi, fra cui il punto canestro.

⁶ A. M. COLOMBO, *I Damaschi fra Cinquecento e Seicento: un'indagine territoriale*, in *I tessuti nell'età di Carlo Bascapè...* cit. pp. 54-75, fig. XI, p. 74.



14

14. Cuscino, faccia superiore, raso di seta ricamato in fili e canutiglia d'oro e d'argento, seconda metà del XVI secolo, dopo il restauro



15

15. Cuscino, faccia inferiore, cuoio impresso, XVI-XVII secolo, dopo il restauro

Il damasco ricamato costituisce la faccia superiore del cuscino, mentre l'inferiore, quella non visibile, è realizzata con una spessa tela di lino tinta marrone e cerata. Un gallore di tela di lino rosa percorre l'intero perimetro così da congiungere le due facce. Invece è attribuibile alla manifattura genovese il velluto cesellato *bordeaux* con cui è confezionato un secondo cuscino (34 x 47 centimetri) (foto 11). Il ritaglio utilizzato per la faccia principale non contiene interamente il motivo decorativo nel suo sviluppo, ma solo una parte di esso. Si tratta di un tessuto da tappezzeria databile all'inizio del XVIII secolo, nel quale il grande motivo vegetale (infiorescenza e foglie d'acanto) si svolge in verticale così da essere apprezzato nella sua interezza solo su estese superfici⁷. L'altra faccia del cuscino risulta composta dall'unione di quattro frammenti di un tessuto che ha ben poca congruenza con il velluto, sia per co-

lore – verde, ora piuttosto sbiadito – sia per tecnica. Tuttavia è un manufatto raro e prezioso. Raro poiché di tale tipologia tessile si sono conservati pochissimi esemplari, prezioso per l'arditezza della sua concezione. La sua definizione tecnica è raso tagliato. La caratteristica del raso è quella di avere un aspetto compatto e lucente. Su questa superficie perfetta, tramite una taglierina sono stati praticati dei piccoli tagli diagonali in successione. Dunque, ciò che è stato accuratamente tessuto, ossia intrecciato, viene reciso al fine di creare un contrasto estetico. Non siamo lontani dalla contemporaneità, dalle opere di Lucio Fontana appartenenti alla serie *Concetto spaziale* (figg. 12 e 13). Documentato dalla seconda metà del XVI agli inizi del XVII secolo, il raso tagliato risulta utilizzato sia nell'ambito dell'abbigliamento, sia in quello dei paramenti sacri⁸. Non di rado i medesimi abiti di uso civile venivano

⁷ *Arte e lusso della seta a Genova dal '500 al '700*, a cura di M. Cataldi Gallo, Torino, 2000, p. 237, n. 89.

⁸ E. BAZZANI, *Continuità e innovazioni nei tessuti d'abbigliamento del Seicento*, in *La Collezione Gandini. Tessuti dal XVII a XIX secolo*, a cura di D. Devoti, M. Cuoghi Costantini, Modena 1993, pp. 62-65; *Drappi, vel-*



16

16. Cuscino, particolare del bordo perimetrale in lampasso, ultimo quarto del XVI secolo, dopo il restauro

donati alla chiesa e quindi trasformati in vesti liturgiche. Lungo lo spessore del cuscino un gallone in seta gialla e perla con un motivo geometrico unisce il velluto rosso al raso verde.

Forse sono stati ricavati da un paramento in disuso, a sua volta derivante da un raffinato ed elegante abito tardo rinascimentale, anche i cinque frammenti che, avvicinati e cuciti fra loro, si osservano in un terzo cuscino di forma più rettangolare dei due precedenti (28 x 44 x 5 centimetri) (foto 14). È ancora un raso di seta, di colore *marron glacé* con un motivo a esili maglie ogivali formate da tralci ed elementi floreali (tav. 2) ricamato in fili e canutiglia d'oro e d'argento su imbottitura, il che produce un prezioso effetto a rilievo. Questo tipo di ricamo modulare veniva realizzato sulla pezza anziché sul capo tagliato. L'altra faccia

del cuscino è di cuoio impresso con un decoro che consiste in un reticolo di cellette esagonali (foto 15), una soluzione questa, documentata anche nei damaschi⁹. Intorno, invece che un gallone, corre una striscia (in due frammenti) di un tessuto operato, un lampasso in seta a fondo giallo-oro e finissimo disegno rosso, del quale si coglie una maglia-cornice attorcigliata e dei fiori simili ai narcisi (foto 16). Tecnica e decoro suggeriscono una datazione all'ultimo quarto del XVI secolo. Il cuscino è rifinito da quattro nappe in filo di seta marrone e filo d'argento.

Il sesto cuscino (39 x 47 centimetri) è il più modesto. Una faccia presenta un tessuto (a licci) in seta nero-fucsia a minuto motivo geometrico, l'altra una saia di cotone viola. A unirle un gallone in gros di seta ugualmente viola.

luti, taffetà et altre cose. Antichi tessuti a Siena e nel suo territorio, catalogo della mostra, a cura di M. Ciatti, Siena 1994, p. 143, n. 56.

⁹ *La Collezione Gandini...* cit. p. 85, n. 2.

Il restauro delle statue della cappella della *Natività* di Gaudenzio Ferrari al Sacro Monte di Varallo*

Elena De Filippis, Massimiliano Caldera, Andreina Castellano, Mariangela Santella

Il progetto di restauro delle statue della *Natività* di Gaudenzio Ferrari si inserisce all'interno della più ampia progettazione messa a punto dall'Istituto Centrale per il Restauro per il recupero dell'intero nucleo di *Betlemme*, fra i più antichi del Sacro Monte, già in parte esistente nel 1514, come documenta la più antica guida del complesso¹. L'Istituto, impegnato per otto anni al cantiere conservativo della cappella della *Crocifissione* (1994-2002), su sollecitazione dell'Ente regionale che cura la conservazione del Sacro Monte, si è reso disponibile, tra il 1999 e il 2001, al lavoro di diagnostica e progettazione di un intervento conservativo completo dell'articolato fabbricato denominato *Betlemme*, costituito da anditi e da cinque cappelle internamente decorate con dipinti murali e statue in terracotta e malta, che versava allora in preoccupanti condizioni. Vi hanno preso parte Maria Stella Spampinato e Maria Pia Micheli, direttori dei lavori della *Crocifissione*, insieme a ex allievi attivi in quel cantiere scuola². Dell'intero piano conservativo, che ha previsto preliminarmente l'indagine dia-

gnostica e il risanamento del nucleo architettonico, dà conto Maria Pia Micheli in un saggio pubblicato nel precedente numero di questa rivista³ e lo stesso tema viene trattato più estesamente in questo numero della rivista nel saggio: *Il restauro dell'intonaco graffito della facciata della cappella dell'Arrivo dei Magi*⁴.

Alla sua conclusione è stata consegnata alla Riserva una perizia di restauro dell'apparato decorativo delle cappelle, con schede sullo stato di conservazione delle opere, notizie storiche e indicazioni progettuali di cui è stata anche lasciata testimonianza evidente in ampi tasselli di restauro effettuati sulle varie tipologie di manufatti. Da qui è partito il lavoro della Riserva regionale per la ricerca dei fondi per il restauro del complesso. Il primo, limitato finanziamento, erogato dall'Assessorato ai Parchi della Regione Piemonte, è stato destinato alla facciata decorata con motivi a stella della cappella dell'*Arrivo dei Magi*. Un successivo contributo della Fondazione della Banca Popolare di Novara per il Territorio ha consentito il restauro completo della cap-

* Il progetto di restauro è partito dalla perizia redatta dall'Istituto Centrale per il Restauro, riprecisata per le singole lavorazioni e per la quantificazione economica da Maria Concetta Capua. È stato eseguito da Andreina Castellano e Mariangela Santella, diretto da chi scrive con l'alta sorveglianza di Massimiliano Caldera della Soprintendenza al Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico del Piemonte. A supporto dell'intervento è stata realizzata una campagna diagnostica dal Laboratorio R & C. Lab di Altavilla vicentina.

¹ *Tractato de li capituli de passione fundati sopra el monte de Varale novamente composti*, Milano presso Gottardo da Ponte, recentemente ripubblicato allegato al volume: *Questi sono li Misteri che sono sopra el Monte de Varalle (in una "Guida" poetica del 1514)*, a cura di S. Stefani Perrone, Borgosesia 1987.

² La perizia ha visto impegnato, per l'Istituto, Gian Luca Regoli.

³ M. P. MICHELI, *Il progetto di restauro del complesso di Betlemme*, in "Sacri Monti. Rivista di arte, conservazione, paesaggio e spiritualità dei Sacri Monti piemontesi e lombardi", 1/2007, pp. 125-129. Le informazioni qui fornite sull'intervento dell'Istituto sono tratte da questo studio.

⁴ E. DE FILIPPIS, *Il restauro dell'intonaco graffito della facciata della cappella dell'Arrivo dei Magi al Sacro Monte di Varallo*, ivi, pp. 413-422.



1. Gruppo scultoreo prima del restauro

pepla del *Secondo Sogno di Giuseppe*. L'assessorato alla Cultura della Regione Piemonte ha poi supportato l'intervento sulla cappella della *Presentazione al tempio* e sul porticato antistante, mentre la Compagnia di San Paolo per l'Arte quello sulle cappelle dell'*Arrivo dei Magi*, della *Natività*, dell'*Adorazione dei pastori* e sul relativo disimpegno centrale.

Tecnica di esecuzione

Statue

Le statue della Madonna e di san Giuseppe sono realizzate a grandezza naturale in terracotta dipinta a freddo e modellate nella parte frontale, cave nelle zone non a vista (foto 1). Al margine delle aree decorate si

sono osservate, a luce radente, le tracce di lavorazione del supporto con piccole raspe a tre denti di tre differenti dimensioni e spatole di legno (foto 2). Altri segni di lavorazione sono chiaramente visibili sul verso delle statue (impronte digitali) e in corrispondenza delle zone cave create rimuovendo l'argilla dal retro, per ridurre il peso del supporto e diminuirne lo spessore così da evitare che le contrazioni in fase di cottura generassero delle fratture. Le statue, dopo essere state plasmate, venivano tagliate con un filo metallico e sezionate in masselli, cotte in fornace e riassemblate in loco con una malta bianca a base di calce e sabbia che in più punti è stata impiegata anche per rifinire il modellato e colmare piccole lacune. I lembi dei manti delle due figure e l'addome di san Giuseppe sono sta-



2. Segni di lavorazione sul retro del manto di san Giuseppe

3. Stato di conservazione (dettaglio del manto di san Giuseppe)

ti infatti plasmati con aggiunta di malta di calce sul supporto in terracotta, presumibilmente al momento dell'assemblaggio e della prima colorazione delle sculture, come fa pensare il ritrovamento in queste zone di tracce della cromia originale.

La terracotta, nelle zone destinate a ricevere il colore, è lavorata in maniera da risultare compatta in superficie, quasi brunita, così da ridurre l'assorbimento del legante della pellicola pittorica.

La cromia, che interessa le sole zone a vista delle vesti e degli incarnati, è stata realizzata con campiture omogenee di colore in *medium* oleoso o proteico, applicate a diretto contatto con la terracotta previa applicazione di un'imprimatura realizzata con il medesimo legante o, in taluni casi, dopo la

realizzazione di un differente strato preparatorio: sottile e bianco per la stesura del blu, verde chiaro per il verde, rosso scuro per il rosso. Le lamine metalliche sono applicate su missione oleoresinosa.

Lo strato pittorico è costituito da pigmenti come: biacca, smaltino, terre, ocra rossa e gialla, giallo di stagno, verdi a base di rame, ossidi di ferro, azzurrite, rossi e gialli di piombo, cinabro, lacca rossa applicati con legante oleoso⁵.

Le statue sono ancorate al pavimento in pietre locali (beole) di grandi dimensioni, probabilmente originali, con la stessa malta usata per l'assemblaggio dei pezzi. L'impossibilità di rimuoverle non ha consentito di verificare la presenza di strutture di sostegno in corrispondenza degli arti⁶.

⁵ Ogni strato pittorico è stato campionato con indagine stratigrafica e/o mineralogica al fine di analizzare la natura dei pigmenti.

⁶ È ipotizzabile la presenza di barre metalliche o lignee con funzione di struttura per gli arti tesi, tuttavia le dimensioni non eccessive dei personaggi e la posizione raccolta delle statue non deve aver richiesto numerosi perni, come dimostra anche il numero ridotto dei tagli in masselli, di solito eseguiti per rendere più maneggevoli e leggere le sculture di grandi dimensioni.

Le capigliature e la barba di san Giuseppe, originariamente realizzate in fibre naturali e fatte aderire con cera, sono attualmente in fibra sintetica e applicate con resina da Madalena Maninna di Torino in occasione del documentato restauro del 1973-1974⁷.

La scultura del bambino, anch'essa a grandezza naturale, ottocentesca, è eseguita su supporto ligneo come il cuscino che la sostiene. Lo stato pittorico, costituito probabilmente da legante oleoso, lascia intravedere, attraverso le lacune della pellicola pittorica, una preparazione bianco-gessosa. Sul retro del cuscino è visibile una barra metallica, presumibilmente residuo di un antico sistema di ancoraggio (oggi la statua poggia su di una grossa pietra inclinata).

Pavimento

Il pavimento è costituito da lastre in pietra locale (beola) a cui le terrecotte sono ancorate con malta di calce e sabbia. Due di esse fungono da basamento per le statue della Madonna e di san Giuseppe⁸. Le lastre di beola sono semplicemente appoggiate su di una travatura lignea che le sostiene.

Stato di conservazione e caratteristiche dell'ambiente espositivo

Statue

La cappella della *Natività*, parte dell'originario nucleo di Betlemme, è posta all'interno di un ambiente articolato, che imita l'analogo vano della *Natività* della basilica inferiore di Betlemme in Terra Santa e costi-

tuisce il disimpegno inferiore del complesso. Il piccolo vano consiste in una cavità della parete est, costituita da pietre a vista, a fingere una grotta, e posta a circa un metro e mezzo di altezza dal pavimento. Una lastra di marmo che imita la mensa dell'altare di Betlemme divide orizzontalmente lo spazio della grotta dal vano sottostante l'altare. Nella nicchia inferiore, come a Betlemme, una stella in marmo indica il luogo sul quale nacque Gesù. Il gruppo plastico è inserito nella grotta aperta sull'ambiente esterno e chiusa da una grata in legno e metallo che ne permette la visione. L'apertura, nel primo Seicento, di un ingresso sul lato nord del disimpegno⁹ posto in asse rispetto alla scalinata di uscita da cui si accede alla cappella della *Circoncisione*, ha provocato una ventilazione violenta dell'aria che – oltre a veicolare polveri e spore – deve aver pesato notevolmente sugli scambi termometrici dell'intero ambiente fino alla recente posa, per cura dell'Istituto Centrale per il Restauro, di una porta a vetro (ingresso nord) che schermo e riduce la circolazione dell'aria. Questa è opportunamente garantita dalla presenza di una piccola finestra sulle scale dell'antico accesso e dalle aperture del lucernario.

In realtà questi moti d'aria interessano solo indirettamente le statue della *Natività* che sono protette dalla grata e dalla lastra in *plexiglass* che la correda, ma risentono parzialmente degli andamenti termometrici complessivi dell'ambiente semiconfinato e in parte interrato.

Il supporto delle statue si presentava in

⁷ S. STEFANI PERRONE, *Gaudenzio Ferrari (Valduggia, c. 1475-80 - Milano, 1546), Madonna e san Giuseppe*, in *Opere d'arte a Vercelli e nella sua provincia. Recuperi e restauri 1968-1976*, catalogo della mostra, Vercelli 1976, p. 209.

⁸ In una foto pubblicata in S. STEFANI PERRONE, *Gaudenzio Ferrari... cit.*, la pavimentazione appare rivestita di muschio, secondo la consuetudine dei presepi tradizionali.

⁹ Il complesso originario comprendeva le cappelle della *Natività*, dell'*Adorazione dei pastori* e della *Circoncisione*; a cui fu aggiunta a partire dal 1519 la cappella dell'*Arrivo dei Magi* e nel 1566-72 la cappella del *Secondo sogno di Giuseppe*. L'entrata originale avveniva probabilmente attraverso la scala a chiocciola a sinistra della *Natività*, apparentemente cieca, ma di cui si sono ritrovate tracce nel sottotetto.

buono stato di conservazione, pur con limitate e localizzate decoesioni; piccole fessurazioni e fratturazioni interne sono dovute alla tecnica di cottura dell'argilla. La Madonna ha un dito modellato in cera, probabilmente non originale.

Gli strati preparatori, ove presenti, mostravano localizzati fenomeni di decoesione e deadesione.

In alcuni casi gli strati pittorici a vista conservavano porzioni di colore integro e compatto (ad esempio sul viso della Madonna e sull'abito rosso); in altri casi la pellicola pittorica difettava di adesione e coesione, e presentava lacune di piccole e medie dimensioni (foto 3).

Il manto blu della Madonna, come l'incarnato di san Giuseppe, risultavano particolarmente lacunosi e fragili. La figura di san Giuseppe aveva perso gran parte della pellicola pittorica delle braccia, delle mani e della spalla destra.

Pavimento

La pavimentazione al momento del restauro era ricoperta da un deposito di polvere e materiale incoerente; le lastre presentavano qualche piccola lacuna lungo i bordi, il basamento della Madonna era fratturato nell'angolo anteriore.

La travatura lignea di sostegno, sebbene antica, era in buono stato di conservazione, staticamente salda, interessata da una limitata e lieve decoesione superficiale.

Interventi precedenti

La frammentarietà della documentazione di archivio conservata non consente di ricostruire la storia manutentiva delle tre statue. I pochi documenti esistenti, peraltro,

riportano generalmente notizie sommarie di interventi eseguiti su di una pluralità di cappelle. Le statue sono state probabilmente incluse in una globale revisione della statuaria dei primi sacelli del complesso, affidata al pittore Giovanni Avondo nell'estate del 1783 e a lui pagata cento lire il 5 ottobre dello stesso anno per avere «aggiustate le statue, che sono nelle cappelle principiando dalla Creazione del Mondo sino alla Fuga della B.V. in Egitto»¹⁰.

Ben documentato è invece il restauro del 1973-1974 che testimonia la preesistenza di rifacimenti antichi e moderni che interessano il gruppo plastico e la rottura di alcune dita. Nella relazione tecnica si menziona la rimozione delle ridipinture più recenti, la sostituzione delle antiche parrucche in crine applicate con colla da falegname e la rimozione di un intonaco ottocentesco dalle pareti della nicchia, che ha portato a vista la pietra viva, e del muschio che ricopriva il piano di appoggio in beole¹¹.

L'osservazione dei manufatti e lo studio delle sovrapposizioni dei differenti *film* pittorici permette di confermare la successione di più interventi di ridipintura che occultavano totalmente la cromia originale degli incarnati e delle vesti modificando l'equilibrio cromatico originario.

Lo studio stratigrafico effettuato sulla Madonna ha evidenziato due differenti fasi di ridipintura parziale della statua. L'abito rosso porpora mostra una sola ridipintura rosso vivo con una decorazione scura. Il manto blu e gli incarnati sono stati ridipinti due volte. In particolare il risvolto del manto, originariamente verde, è stato coperto prima con un colore simile, e poi con lo stesso blu usato per ridipingere il manto, confondendolo così con esso.

¹⁰ Archivio di Stato di Vercelli, sezione di Varallo (da ora in avanti sASV), Archivio del Sacro Monte, mazzo 66, 1815-1816. Quietanza e conti del pittore Giovanni Avondo per lavori di pittura nelle cappelle, quietanza di pagamento del 5 ottobre 1783, firmata dall'avv.to Cravazzo Primo Fab.re.

¹¹ S. STEFANI PERRONE, *Gaudenzio Ferrari... cit.* p. 209.



4. Viso della Madonna: tasselli di pulitura

San Giuseppe è stato interessato da almeno tre interventi di ridipintura completa delle vesti, due degli incarnati, e da velature e ritocchi recenti di estensione variabile. La statua del Bambino, ottocentesca, non risulta interessata da ridipinture, ma presenta ritocchi pittorici risalenti ad un'epoca recente.

L'intervento di restauro

Statue

L'intervento di restauro ha inizialmente provveduto alla spolveratura del supporto in terracotta con pennello morbido, seguita dalla pulitura con acetone puro delle zone con maggior concentrazione di depositi superficiali.

Il Bambino è stato sottoposto a trattamento antitarlo.

La pellicola pittorica, previa eliminazione dei depositi superficiali tramite spolveratura con pennello morbido di peli di martora, è stata sottoposta a consolidamento delle parti interessate da fenomeni di decoesione e deadesione tramite uso puntuale di resina acrilica Paraloid B72 al 3% in miscela solvente (alcool isopropilico 46%, metiletilchetone 33%, withe spirit 21%) o Acril 33 in emulsione acquosa al 20%.

La pulitura chimico-fisica della superficie pittorica è stata effettuata con miscela solvente (alcool isopropilico 46%, metiletilchetone 33%, withe spirit 21%) e soluzioni acquose debolmente basiche applicate a tampone o con Laponite per l'eliminazione dei depositi superficiali più tenaci.



5. Tasselli stratigrafici sull'abito della Madonna

Gli strati di colore non originali risalenti ad antichi interventi di ridipintura che hanno interessato esclusivamente il gruppo plastico della Madonna e san Giuseppe, sono stati rimossi con miscele solventi (alcool isopropilico 46%, metiletilchetone 33%, withe spirit 21%; dimetilsolfossido 30% acetato di etile 70%) e soluzioni acquose debolmente basiche, applicate a tampone o con Laponite o Carbopol 934. La rimozione delle ridipinture è stata preceduta da saggi stratigrafici delle cromie soprammesse che hanno permesso di accertare la presenza della pellicola pittorica originale e la possibilità e opportunità di un suo recupero¹². In base a questa modalità operativa sono stati recuperati gli incarnati di entrambe le statue, particolarmente integri e in buono stato di conservazione il viso e le mani della Madonna (foto 4) della quale

sono stati riportati alla luce la veste in lacca rossa e bianca e il risvolto verde del manto blu (foto 5).

Sono inoltre stati recuperati in parte la veste verde del san Giuseppe e il risvolto del manto caratterizzato dalla presenza di lamina dorata applicata su di uno strato pittorico di base giallo. La delicatezza della lamina e la tenacità della sovrastante ridipintura viola chiaro hanno reso particolarmente complessa la fase di recupero, realizzata totalmente a bisturi, previa rimozione con miscele solventi delle ridipinture più superficiali e recenti. Ove la lamina metallica non era presente è stato recuperato lo strato pittorico di base giallo.

L'estrema fragilità ed esiguità sia della pellicola pittorica originale in azzurrite che della ridipintura blu smaltino più antica del manto della Madonna hanno indotto

¹² Per la lettura della stratigrafia si rimanda alle schede stratigrafiche allegate.

a conservare entrambi gli strati di colore. Analogamente sul manto di san Giuseppe sono state eliminate le ultime due ridipinture mantenendo lo strato color rosso arancio a base di cinabro con la riga decorativa che segue il bordo e che per colore ed aspetto può essere associata all'ornamento scuro (su base rossa) della veste della Madonna rimosso nel corso dell'intervento di restauro¹³. La scelta di mantenere la ridipintura è stata obbligata dalla totale assenza di colore originale sottostante, eccetto che per alcune aree circoscritte alla parte superiore della schiena, dell'estremità sinistra e alla zona frontale della statua. Sia per la Madonna che per san Giuseppe la cromia non originale mantenuta non si discostava sensibilmente da quella più antica.

La gran quantità di cera presente sul mento e le guance di san Giuseppe è stata rimossa a bisturi. Non conoscendone l'esatta datazione ne è stata conservata una piccola porzione nella zona non visibile.

Le stuccature a livello delle lacune di piccole e medie dimensioni sono state realizzate con gesso dentistico professionale, quelle di dimensioni più estese con gesso dentistico professionale, polvere di marmo e una piccola percentuale di Acril 33, e sono state reintegrate a tono con la tecnica del puntinato con acquerelli Winsor & Newton e colori a vernicie Maimeri.

La reintegrazione della superficie dipinta, abrasa e/o lacunosa, ha inteso favorire al

massimo la restituzione estetica delle statue con il ritocco a tono anche delle lacune di estese dimensioni, esigenza quest'ultima, dettata dalla contiguità delle statue al punto di osservazione del visitatore, che consente una visione dettagliata dei manufatti e della loro realizzazione.

Le capigliature sono state pulite a secco e riadagiate sulle statue, la barba di san Giuseppe è stata riapplicata tramite fessaggio puntuale di Paraloid B72 ad elevata concentrazione.

Non è stato risolto, in occasione del restauro, il complesso problema critico delle chiome e delle barbe, complicato anche dalla necessità di mantenere una continuità, legata alla trama narrativa e al ricorrere delle stesse figure in più cappelle. È probabile che in origine le statue avessero capelli naturali, mossi e vibranti, come appare nella produzione pittorica coeva di Gaudenzio. Le capigliature originali furono generalmente più volte sostituite. A fine Ottocento - inizio Novecento furono rinnovate in crine animale, il materiale che sembra leggersi ancora nella fotografia di san Giuseppe che corredata il volume di Luigi Mallè del 1969¹⁴. In occasione del restauro del 1973-1974 il crine è stato rimpiazzato da capelli sintetici.

Pavimento

Il pavimento è stato spolverato a pennello, pulito con mezzi meccanici e acetone

¹³ I risultati delle analisi eseguite sui due campioni di manto rosso prelevati nella zona inferiore della manica sinistra (C6/6) e zona superiore del collo (C6/7) hanno rivelato che in entrambi i campioni lo strato rosso è costituito di cinabro con legante proteico e presenza di ossalati. Potrebbero quindi essere coevi. In tal caso lo strato riportato alla luce nel corso del restauro può essere considerato originario e le sole fascette decorative potranno essere datate alla successiva fase di ridecorazione della scultura (peraltro associabile allo strato rimosso dalla veste porpora della Madonna).

¹⁴ L. MALLÈ, *Incontri con Gaudenzio*, Torino, 1969, tav. 86. L'acquisto massiccio di crine animale nel 1906, quando era direttore artistico Pietro Galloni, è ben documentato da fatture scalate nel mese di luglio, per l'acquisto di Kg. 2,9 di crine di vari colori (sASV, Archivio del Sacro Monte, m. 66: Cappelle, 1622, 1709-39, 1772-77, 1799-1937 e s.d. Conti, mandati di pagamento, perizie e preventivi per lavori di restauro e manutenzione delle cappelle).

puro e consolidato con Paraloid B72 al 5% in miscela solvente. La frattura del basamento della Madonna è stata risarcita a livello con malta composta da una parte di grassello di calce, una parte di polvere di marmo gialla e due parti di sabbia grigia di fiume.

Analisi e saggi stratigrafici

I risultati delle indagini analitiche hanno rivelato sul manto blu originale della Madonna uno strato preparatorio a base di gesso e calcite e uno pittorico con azzurrite e biacca in tracce; il legante è oleoso. In corrispondenza dei panneggi rossi originali (in cinabro per san Giuseppe e lacca rossa per la Vergine) è stato rilevato uno strato preparatorio a base di ossidi di ferro in legante proteico.

I panneggi verdi sono realizzati tramite l'applicazione di più strati pittorici a base di verderame, biacca e giallo di stagno, mentre gli incarnati sono realizzati con un'unica campitura a diretto contatto con il supporto, costituita da biacca e olio con piccole quantità di giallo di stagno o minio.

In conclusione la tavolozza di Gaudenzio Ferrari può essere così sintetizzata: azzurrite, biacca, bianco di san Giovanni, lacca rossa, cinabro, minio, ocre rosse e gialle, giallo di stagno, verderame. Azzurrite, cinabro, lacca rossa, giallo di stagno, cinabro, ocre rosse e gialle e biacca si ritrovano come pigmenti anche nella pala di Arona, dipinta da Gaudenzio Ferrari e firmata e datata nel 1511¹⁵.

Sul risvolto del manto di san Giuseppe, sotto tre ridipinture, era presente in discreto stato di conservazione la decorazione in lamina dorata applicata a missione

su di una stesura di base costituita di ocre gialla e olio.

Le informazioni desunte dall'osservazione diretta, lo studio stratigrafico e i risultati delle analisi hanno chiarito alcuni aspetti della vicenda conservativa delle due statue consentendo di stabilire delle relazioni tra ridipinture simili presenti su ambedue i manufatti. In effetti il san Giuseppe presentava condizioni conservative più critiche e aveva subito nei secoli più interventi di ridecorazione rispetto a Maria che pur avendo perso gran parte della decorazione originale in azzurrite del manto conservava pressoché intatti (celati da due spessi strati ad olio e pigmenti) i raffinati incarnati originali.

La presenza di alcuni pigmenti negli strati più superficiali (ad esempio il verde di Brunswick, un cloruro basico di rame in commercio a partire dalla fine del '700) fissa dei precisi riferimenti cronologici utili per la datazione delle ridipinture, non solo per le statue della *Natività* ma anche per futuri confronti con le statue di altre cappelle del Sacro Monte.

Sebbene la natura dei pigmenti riscontrati nelle ridipinture più antiche non ne consenta una datazione certa, in due casi è stata rilevata una significativa similitudine con gli strati originali delle statue della cappella di *Cristo condotto per la prima volta al tribunale di Pilato* realizzata all'inizio del Seicento dai fratelli D'Enrico, Antonio, pittore (detto Tanzio da Varallo), Giovanni plasticatore e Melchiorre, pittore e plasticatore. Il manto della Vergine, realizzato con azzurrite e poca biacca, è stato ridipinto con del blu smalto applicato su una base in nero carbone. Questi due strati si ritrovano con la me-

¹⁵ Le analisi degli strati pittorici delle statue sono state realizzate dalla ditta R&C. Lab. di Vicenza. Per la pala di Arona si rimanda a: A. GALLONE, *Analisi del colore*, in *Il restauro del polittico di Gaudenzio Ferrari ad Arona*, a cura di Paolo Venturoli, Novara 1996, pp. 136-148.

desima successione nel manto originale del Cristo della cappella 27. Analogamente la più antica ridipintura (di colore viola chiaro) applicata sulla lamina dorata del risvolto del manto di san Giuseppe, costituita di lacca rossa e biacca, si ritrova nella corazza originale di uno dei gendarmi della citata cappella dei d'Enrico. Gli strati in esame però differiscono nel le-

gante: proteico nelle statue della *Natività*, oleoso nella cappella di *Cristo condotto per la prima volta al tribunale di Pilato*.

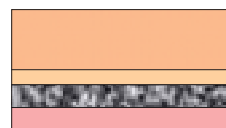
Le similitudini descritte fanno riflettere. Il confronto fra i dati delle visite pastorali e gli elementi emersi dalla lettura stilistica attesta un intervento dello statuario Giovanni d'Enrico nel complesso di *Betlemme* tra il 1617 e il 1628 per l'arricchi-

Scheda relativa agli studi stratigrafici

Il corsivo e grassetto indica la cromia originale, il sottolineato lo strato recuperato
Personaggio: Madonna

• Incarnato

- terracotta
- ***rosa chiaro (originale)***
- strato grigio
- rid. rosa



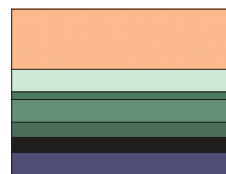
• Manto blu

- terracotta
- s.p. bianco
- ***blu***
- rid. blu scuro
- rid. celeste



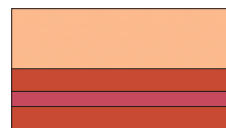
• Risvolto del manto

- terracotta
- ***verde chiaro***
- ***verde***
- verde trasparente
- rid. verde
- s.p. nero
- rid. blu scuro



• Veste

- terracotta
- s.p. rosso scuro
- ***lacca rossa***
- rid. rosso



Personaggio: san Giuseppe

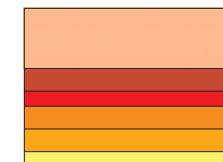
• Incarnato

- terracotta
- ***rosa chiaro (originale)***
- strato grigio
- rid. rosa
- rid. rosa



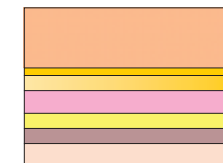
• Manto rosso

- terracotta
- s.p. rosso scuro
- ***rosso vermiglione***
- rid. rosso-arancio¹⁶
- rid. arancio
- rid. giallo



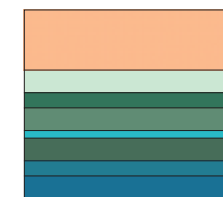
• Risvolto del manto

- terracotta
- ***giallo oro***
- ***foglia d'oro***
- rid. violetto
- rid. giallo
- rid. viola
- rid. rosa



• Veste

- terracotta
- ***verde chiaro***
- ***verde***
- verde trasparente
- rid. verde chiaro
- rid. verde¹⁷
- rid. verde-bluastro
- rid. celeste



¹⁶ Il manto arancio ha una sottile striscia porpora che segue il bordo realizzata con lo stesso colore impiegato per le decorazioni scure della veste rossa (non originale) della Madonna.

¹⁷ La ridipintura verde chiaro con alterazione scura è presente solo sull'addome, nelle pieghe della spalla destra, nel risvolto della manica destra e nella parte bassa della veste coperta dalla ridipintura verde (negli ultimi due casi non è stata rilevata la presenza di alterazione nera).



6

6. Gruppo scultoreo dopo il restauro

mento del gruppo plastico gaudenziano della cappella dell'Adorazione dei pastori, contigua alla Natività, con la realizzazione di due nuove statue di pastori e di quattro angioletti¹⁸.

È verosimile che in quell'occasione la bottega d'Enrico sia intervenuta anche a ridecorare le due statuette del vicino gruppo, vuoi per ragioni conservative e di decoro, vuoi per una scelta di uniformità cromatica con il nucleo contiguo.

Altre riflessioni emergeranno dal restauro in corso delle terracotte dell'Adorazione dei pastori.

L'intero intervento è stato finanziato dalla Compagnia di San Paolo per l'Arte (euro

8.028,92) e ha avuto luogo tra il mese di settembre e il mese di novembre del 2007.

Notizie storiche

La scena, composta dalle tre sculture, rappresenta la Natività (foto 6) ed è parte del complesso di Betlemme del Sacro Monte di Varallo, realizzato per volontà del padre francescano Bernardino Caimi che alla fine del XV secolo volle riprodurre in questa zona del ducato milanese i luoghi santi della Palestina.

Il vano centrale di questo complesso architettonico imita infatti in modo fedele la basilica inferiore di Betlemme in Terra San-

¹⁸ S. STEFANI PERRONE, *Guida al Sacro Monte di Varallo*, Torino 1995, p. 41; Archivio Storico Diocesano di Novara (da ora in avanti ASDN), Atti di visita, vol. 80, f. 129 r [cardinale Taverna, settembre 1617] e vol. 116, f. 349 v. [vescovo Volpi, 22 agosto 1628].



7

7. Il modellato del volto di san Giuseppe, durante il restauro

ta. Le tre statuette sono collocate in una grotta, in tutto simile all'altare di Betlemme, sopra una mensa ai piedi della quale è scolpita la stella di Davide.

Nelle figure di san Giuseppe e della Madonna Giovanni Testori ha riconosciuto la mano di Gaudenzio Ferrari proponendo una datazione fra il 1520 e il 1526¹⁹. Nella scarsità di dati storici certi e di documenti archivistici che aiutino a datare l'intervento di Gaudenzio Ferrari al Sacro Monte, completamente disancorato da riferimenti cronologici sicuri, qualche aiuto fornisce la più antica guida del complesso, il *Tractato de li capituli de passione fundati sopra la mon-*

te de Varale nuovamente composti (1514)²⁰. La guida non ricorda la scena e costituisce un *antequem* per la datazione delle statue. La cappella viene descritta, invece, con dovizia di particolari, nella guida edita da Francesco Sesalli a Novara nel 1566:

«Questi passato, dove altrove giri,
S'entra nel loco che Bethlem è detto
E a manco mano vedrai se tu miri
Come di Dio nascesse il figlio eletto
Di vergin, a patir per noi martiri,
Ricco di povertade, in loco abietto,
Posto sopra un vil panno, c'ha d'un canto
Giuseppe ingenocchiato il vecchio santo»²¹.

¹⁹ G. TESTORI, *Gaudenzio e il Sacro Monte*, in *Mostra di Gaudenzio Ferrari* (aprile-giugno 1956, Vercelli, Museo Borgogna), Milano 1956, p. 29.

²⁰ *Tractato...* cit.

²¹ *Breve descrizione del Sacro Monte di Varallo di Valsesia*, Novara 1566.

L'artista dovette senz'altro progettare e coordinare, a capo di un'attrezzata bottega, la realizzazione dell'apparato decorativo dei vani interni del complesso, composto da affreschi e statue in terracotta realizzati in tempi non lontani dall'anno di pubblicazione del volumetto, come paiono indicare i dati stilistici. Paolo Venturoli ha infatti notato forti somiglianze fra la Vergine e la figura corrispondente dello scomparto centrale del polittico di Arona, opera autografa dell'artista, realizzata entro il 1511²². Le avvicina l'evidente analogia della figura della Madonna, la soluzione cromatica adottata per entrambi i personaggi, abito porpora e manto blu con risvolto verde per Maria, verdi e rosso vermiglione (tinta ori-

ginaria del manto) per Giuseppe, l'infittirsi e incresparsi delle pieghe dei manti, i risvolti dorati. Anche il modellato del volto del santo, la cui lettura è complicata dalla presenza della barba, non è poi così lontano dal suo omologo di Arona (foto 7). L'incarnato della Vergine, liscio e levigato, leggermente rilucente, come interessato da un leggero strato di cera, fa pensare alla luminosità vibrante della pala. Questi dati inducono a datare le due figure intorno al 1514-1515, a ridosso della pubblicazione dell'antica guida che ancora non le cita. Il bambino, in legno, opera di Giuseppe Longhetti su modello di Giuseppe Antoni, venne posto nella cappella nel 1852, al posto di quello di Gaudenzio, rubato²³.

Le nuove porte della cappella della *Crocifissione* al Sacro Monte di Varallo*

Elena De Filippis, Stéphane Garnero e Giorgio Rolando Perino

La cappella della *Crocifissione*, il sacello più noto e importante del Sacro Monte di Varallo, fu costruita all'inizio del XVI secolo a imitazione del Calvario di Gerusalemme e internamente allestita con una scena dall'iconografia piuttosto semplice, con Cristo in croce, i due ladroni, la Maddalena e alcuni giudei, secondo la descrizione che ci fornisce la più antica guida del Sacro Monte, edita a Milano nel 1514¹. Fu poi completamente rinnovata, fra il 1515 e il 1520, ad opera di Gaudenzio Ferrari che la corredò di affreschi e sculture e concepì la scena come un grande spettacolo il cui fulcro narrativo è costituito da un gruppo di statue in terracotta policroma, a grandezza naturale, con barbe e capelli veri. Le immagini, lungi dal riprodurre un'umanità idealizzata, raffigurano oltre ai personaggi sacri di rito, figure di tutte le età ed estrazioni sociali perché fra i fedeli ognuno potesse riconoscersi ed immedesimarsi. Sulle pareti e dietro le statue, figure dipinte, nella medesima scala e raccodate alle sculture, completano il racconto, connotato da un sostanziale naturalismo di fisionomie e di espressività che conferisce

allo spettacolo una grande efficacia comunicativa² (foto 1).

Ai tempi di Gaudenzio i pellegrini devoti entravano nella cappella e la attraversavano, passando molto vicini alle statue (poste sul lato est), da cui erano probabilmente separati da una paratia lignea bassa ed erano circondati tutt'intorno, sui quattro lati, dai personaggi dipinti, a scala leggermente più grande del naturale. Il fedele entrava quasi in una scatola magica in cui era coinvolto in uno spettacolo tridimensionale. La vicinanza reale alle statue, a cui poteva accostarsi fin quasi a sfiorarle, e l'essere parte della scena (una scena non a caso di grande realismo) erano a quei tempi aspetti fondamentali della fruizione religiosa della cappella e dell'efficacia emotiva voluta da Gaudenzio e dai suoi committenti, i frati francescani minori fondatori dell'itinerario devoto (foto 2). Ma quel tipo di fruizione subì delle alterazioni nel tempo³. Già nel 1604 il vescovo di Novara, Carlo Bascapè, avvedutosi dei numerosi sfregi e delle firme graffite che deturpavano i preziosi dipinti, ordinò di proteggerli con reti

* Questo breve saggio riprende, con limitate modifiche, un intervento tenuto al convegno *Lo Stato dell'arte 9*, Castel dell'Ovo, Napoli 8-10 ottobre 2009 (E. DE FILIPPIS, STÉPHANE GARNERO, GIORGIO ROLANDO PERINO, *Conservazione preventiva e accessibilità della cappella della Crocifissione del Sacro Monte di Varallo*, atti del convegno *Lo Stato dell'arte 9*, Castel dell'Ovo, Napoli 8-10 ottobre 2009, Napoli 2009, pp. 197-204).

¹ *Tractato de li capituli de passione fundati sopra el monte de Varale novamente composti*, Novara 1514 (pagine non numerate) recentemente ripubblicata in *Questi sono li Misteri che sono sopra el Monte de Varalle (in una "Guida" poetica del 1514)*, a cura di S. Stefani Perrone, Borgosesia 1987.

² R. SACCHI, "Chi non ha veduto quel sepolcro non può dir di sapere che cosa sia pittura", in *Gaudenzio Ferrari. La Crocifissione del Sacro Monte di Varallo*, a cura di Elena De Filippis, Torino 2005, pp. 21-34.

³ La storia delle modifiche della fruizione della cappella è raccontata in: M. COMETTI, *La Cappella della Crocifissione di Gaudenzio Ferrari. Problemi di conservazione e di tutela tra cronaca e storia*, in *L'immagine e l'immagine al Sacro Monte di Varallo*, in "de Valle Sicida" n. 1/1996, pp. 185-205.

²² P. VENTUROLI, *Le statue in legno e in terracotta della Cappella della Crocifissione e il problema di Gaudenzio scultore*, in *Gaudenzio Ferrari. La Crocifissione del Sacro Monte di Varallo*, a cura di E. De Filippis, Torino 2006, pp. 45 e 46.

²³ S. STEFANI PERRONE, *Gaudenzio Ferrari...* cit. p. 209.



1

1. Cappella della *Crocifissione* (visione dall'ingresso nord)

metalliche. Nel 1671 risulta presente, sopra la grata, una vetrata, che creava due spazi ben distinti, quello occupato dalla scena plastica, fisicamente separato da quello destinato allo spettatore dipinto su tutte le pareti.

A metà Ottocento, nell'ambito di un piano finalizzato a proteggere le murature e la volta dall'umidità, venne progettata la costruzione di un loggiato coperto davanti alla parete ovest, che continuasse parzialmente sui lati sud e nord. L'ingresso alla cappella fu trasferito su quel lato ampliando le due grandi finestre occidentali, trasformate in porte. Così il fedele non transitava più davanti alle statue con un percorso nord-sud, ma percorreva la cappella in direzione ovest-est. A metà Novecento a

questa nuova modalità di accesso fu aggiunta una struttura lignea a ferro di cavallo (un lungo inginocchiatoio sormontato da un'inferriata con lance) per delimitare lo spazio interno, evitando il transito a ridosso delle pareti laterali e di fondo. Si godeva ancora comunque di una buona visibilità potendo arrivare molto dappresso alla scena. Questo tipo di fruizione si è mantenuta sino all'inizio degli anni Novanta del Novecento (foto 3).

Va sottolineato che, mentre nella fase originaria del Sacro Monte si entrava generalmente anche all'interno delle altre cappelle, probabilmente passando davanti alla scena, già dal tardo Cinquecento, dai tempi del grande progetto di riorganizzazione del complesso messo a punto dall'architet-



2

2. Cappella della *Crocifissione*, visione di insieme

to perugino Galeazzo Alessi nel *Libro dei Misteri*, il fedele assisteva allo spettacolo dall'esterno, guardandolo attraverso una grata lignea con appositi fori o attraverso una vetrata. L'unico sacello ad aver conservato la possibilità di accesso, pur con i cambiamenti descritti, era quello dedicato alla *Crocifissione*.

La cappella tra il 1994 e il 2002 è stata sottoposta ad un impegnativo restauro da parte dell'Istituto Centrale per il Restauro che vi ha operato con un cantiere-scuola. Ambiente semiconfinato, immerso in un contesto di elevata piovosità, capo d'opera di

Gaudenzio Ferrari, interessato da una singolare complessità tecnica per la presenza di statue polimateriche e dipinti corredati da parti in rilievo di materiali diversi, oggetto di numerosi interventi di "restauro" succedutisi nel tempo, è stato scelto dall'Istituto come oggetto di un cantiere sperimentale destinato a divenire riferimento per le scelte conservative delle altre cappelle del complesso⁴.

L'Istituto ha avviato innanzitutto un cantiere di diagnostica. Per un paio d'anni sono state effettuate accorte misurazioni microclimatiche, in presenza di diverse e stu-

⁴ Le ragioni dell'intervento dell'Istituto sono espresse con chiarezza da Maria Stella Spampinato, direttore dei lavori di restauro della cappella, in M.S. SPAMPINATO, *L'intervento dell'Istituto Centrale per il Restauro nella Cappella della Crocifissione del Sacro Monte di Varallo*, in *La Crocifissione...* cit. pp. 203-209.



3. Papa Giovanni Paolo II in preghiera all'interno della cappella della *Crocifissione* nel 1984

diate aerazioni interne, per individuare la soluzione conservativa ottimale. I danni dovuti alle infiltrazioni di umidità hanno indotto a mettere in atto soluzioni per il risanamento dell'edificio, come le tamponature in vetro delle arcate settentrionali del loggiato, per evitare che la pioggia di stravento bagnasse la parete o la realizzazione, su quel fronte e ad occidente, di un vespaio aerato ai piedi della muratura, nonché il rifacimento dell'intonaco esterno della parete nord, infestato dai sali nitrati.

La gran quantità di nitrati presenti in specie sulle pareti nord e ovest, le notevoli e variabili escursioni di umidità relativa e la

presenza di microfunghi nell'aria e sulle superfici affrescate hanno infine consigliato la chiusura definitiva al pubblico delle due porte ottocentesche occidentali per contenere gli sbalzi termici. Esse sono state corredate da pannelli a "vasistas" vetrati regolabili, così da consentire uno scambio termico controllato fra interno ed esterno, differenziato a seconda delle stagioni, e da limitare l'ingresso di umidità (foto 4). Per migliorare la visione è stata preventivamente rimossa la struttura interna in legno e ferro novecentesca che separava i fedeli dall'apparato decorativo⁵.

Contestualmente l'Istituto ha prescritto

⁵ Ha diretto i lavori di risanamento della cappella l'architetto Maria Pia Micheli, progettando le nuove porte a chiusura degli accessi ottocenteschi (M. P. MICHELI, *Studio dello stato di conservazione e interventi di risanamento ambientale*, in *La Crocifissione...* cit. pp. 210-216).

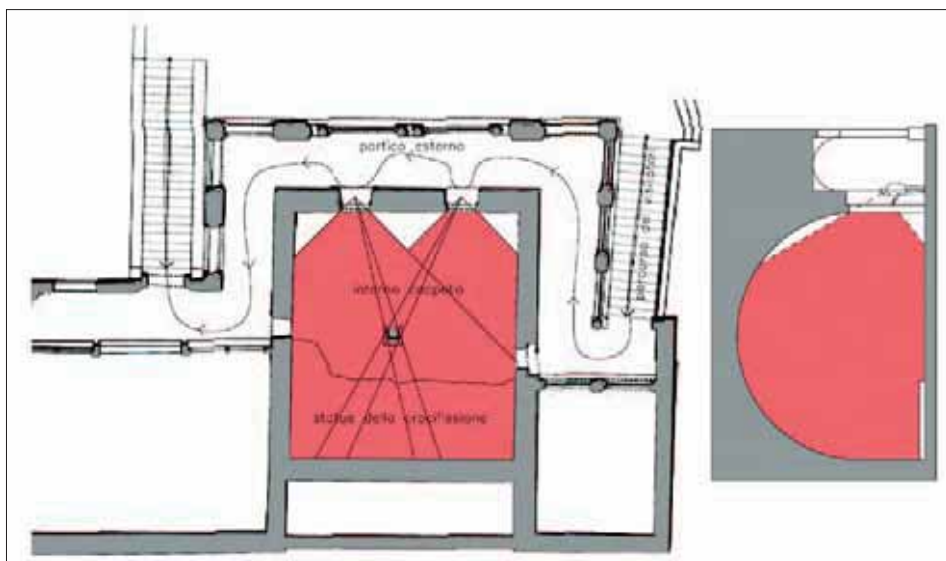


4. Cappella della *Crocifissione*, la parete ovest con le due aperture ottocentesche chiuse dalle porte con "vasistos" progettate dall'Istituto Centrale per il Restauro

modalità di ingresso alla cappella molto limitate⁶. Questa scelta ha profondamente modificato le abitudini di percezione che, benché cambiate già a metà Ottocento, continuavano a prevedere l'accesso del pellegrino nello spazio dipinto e in un certo senso la sua partecipazione alla scena sacra. Con la nuova fruizione, dovuta alla scelta di controllo microclimatico, il visitatore è infatti rimasto esterno alle porte ottocentesche, poste a filo con la parete, fatto salvo un numero limitato di persone (trenta al giorno, in gruppi di dieci) che, previa prenotazione, vi potevano entrare dalla porti-

na cinquecentesca posta a nord (tavola 1). La Riserva del Sacro Monte di Varallo, l'ente regionale che cura la conservazione del complesso, ha applicato queste prescrizioni conservative. Ha poi però preso atto dei disagi dovuti alla modifica di abitudini percettive secolari che connotano un pubblico interessato ancor'oggi ad una visita di tipo prevalentemente religioso. Dopo qualche anno, per ridurre il senso di estromissione e consentire una più felice visione dello spazio interno e del suo straordinario illusionismo ottico, ha avviato con le competenti Soprintendenze la riflessione su

⁶ R. RINALDI, *Indagine microclimatica e interventi di risanamento ambientale*, in *La Crocifissione...* cit. pp. 235-237.



Tav. 1

Tavola 1. Visibilità interna alla cappella, stato di fatto

possibili altre soluzioni di affaccio alla cappella più armoniche con l'antica percezione del suo spazio.

Il progetto per due nuove bussole

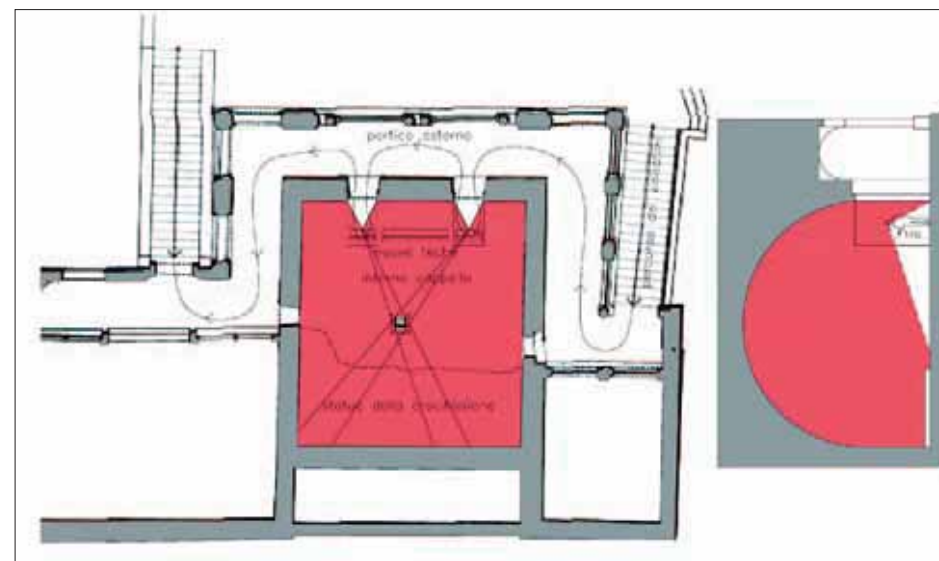
Si è pensato a due nuove porte di accesso, simili a due "bussole". La progettazione ha imposto accurate riflessioni sulla preesistenza da valorizzare. La questione, lungamente dibattuta in seno alla cultura del restauro, «non era tanto quella del linguaggio quanto di capacità e cultura personale, di senso della misura, di attitudine a capire la natura, il luogo e i significati del monumento»⁷. Il progetto è stato anche il luogo del confronto tra molte istanze spesso divergenti: la necessità di assicurare una adeguata fruizione delle opere interne alla cappella, il non variare i livelli di sicurezza e di controllo climatico che i lavori di restauro di-

retti dall'Istituto Centrale per il Restauro di Roma avevano realizzato e la volontà di lasciare il più possibile inalterato l'ambiente interno della cappella, senza affermare una specifica volontà architettonica e formale negli elementi aggiunti.

Si è partiti dalla pre-esistenza, come unico elemento caratterizzante l'ambiente, mentre i nuovi manufatti sono stati inseriti come elementi tecnologici a servizio del sacello, concepiti come parti aggiunte, dalla forma semplice e lineare, con funzione di diaframma il più possibile invisibile, tra lo spettatore e l'ambiente interno.

La necessità di fruire della cappella, apprezzandone la complessa decorazione e ripristinando, per quanto possibile, la fruizione storica dell'ambiente, ha costituito uno dei nodi fondamentali con il quale si è confrontato il progetto di conservazione. Si sono, naturalmente, dovu-

⁷ G. CARBONARA, *Alcuni temi di restauro per il nuovo secolo*, in "Restauro architettonico", primo aggiornamento, Torino 2007, p. 18.



Tav. 2

Tavola 2. Visibilità interna alla cappella, progetto

te adeguare queste aspettative con le necessità dei percorsi, della sicurezza, del controllo climatico, lasciando prevalere l'istanza della conservazione su quella dell'adeguamento a tutti i costi⁸.

Le due nuove bussole vetrate sono perciò state posizionate in corrispondenza dei passaggi ottocenteschi, aperti verso il portico esterno. I visitatori entrano nelle teche e si trovano al centro dell'ambiente, cogliendo nella loro unità gli affreschi e la scena della *Crocifissione*. Il punto di vista dei fruitori è sufficientemente interno allo spazio decorato, in modo da assicurare una buona visione delle statue e delle decorazioni: si è così ottenuta una percezione innovativa dello spazio, sebbene ispirata all'uso storico (tavola 2 e foto 5). Nello stesso tempo non sono state tralasciate le fondamentali istanze per la conservazione delle opere.

⁸ Sull'adeguamento progettuale degli edifici storici vedi R. GABETTI, *Progetto e restauro*, in *Il progetto per interventi in edifici antichi: teoria e pratica*, atti del seminario di perfezionamento in restauro architettonico, settembre 1991, Quaderno n. 2, Torino 1994, pp. 207-216.

⁹ Il tema della trasparenza, unito a quello della leggerezza, si ritrova, con ampio uso, nelle reintegrazioni dei

Il filtro tra visitatori e cappella è stato mantenuto, per evitare eccessivi sbalzi termici e igrometrici nell'ambiente interno, con la possibilità di regolare le aperture in base al variare delle stagioni, così come definito dall'Istituto Centrale per il Restauro (tavola 3). Infine, per rispettare ed evocare la fruizione tipica delle cappelle del Sacro Monte, luogo ancor oggi di prevalente turismo devoto, si sono collocati davanti alle due bussole, due inginocchiatoi in legno, parti della grata lignea che corredeva la cappella sino al 1994 (foto 6).

Trasparenza e sicurezza

Per facilitare l'interazione tra i visitatori e la cappella si sono scelti elementi nuovi, il più possibile trasparenti⁹.

Sono stati adottati dei vetri del tipo extra-



5

5. Visione interna della cappella con le bussole montate

chiaro stratificato, temperato e di sicurezza, spessore 8+0.4+8 millimetri, saldati chimicamente tra loro mediante loctite trasparente incolore e tenuti da apposite strutture puntiformi in acciaio *inox* realizzate su disegno. Le vetrate risultano quasi del tutto incolori, diminuendo al massimo la creazione di riflessi. Si tratta di strutture affidabili per le caratteristiche di sicurezza alla rottura e a eventuali urti, anche accidentali e con forte impatto da parte dei visitatori: i due vetri di 8 millimetri di spessore, accoppiati con 4 strati sovrapposti di PVB per uno spessore totale complessivo di 17,52 millimetri, danno i massimi requisiti in materia antinfortunistica e di sicurezza.

Reversibilità

Le nuove strutture sono state progettate in modo da risultare del tutto reversibili: la lo-

ro costruzione non ha comportato infatti alcuna trasformazione né sui pavimenti, né sulle murature, né tanto meno sulle decorazioni della cappella¹⁰.

Le due teche hanno strutture indipendenti formate dai vetri stratificati collegati ad una base in acciaio che è semplicemente appoggiata sul pavimento della cappella. I vetri laterali e quello superiore si affiancano agli sguinci delle murature esistenti, che hanno intonaci realizzati durante l'ultimo restauro, lasciando un giunto di uno o due centimetri in base all'andamento della muratura, che è irregolare. Tra vetro e muratura è stato interposto un apposito materiale isolante che è poi stato racchiuso all'interno di una guida finita con acciaio Cor-ten.

Le opere murarie necessarie per la messa in opera delle nuove teche sono consistite

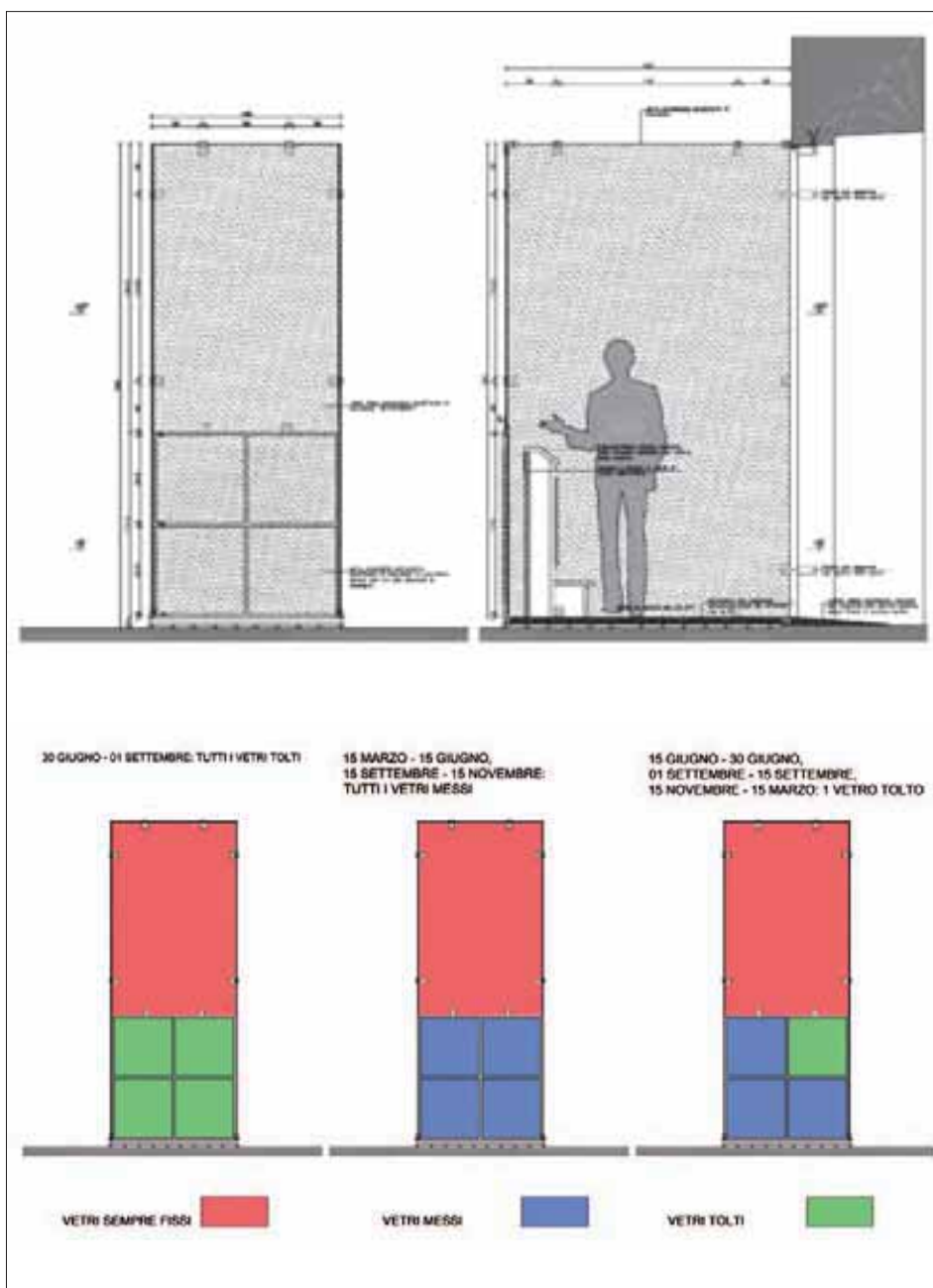
siti archeologici. Vedi a questo proposito G. PALMERIO e A. DI MUZIO, *Le strutture protettive in archeologia*, in G. CARBONARA, *Alcuni temi di restauro...* cit. pp. 401-487, con ampia bibliografia.

¹⁰ Sulla reversibilità, o come oggi alcuni preferiscono, rimovibilità o rilavorabilità vedi *La reversibilità nel restauro. Riflessioni, Esperienze, Percorsi di Ricerca*, Atti del Convegno di Bressanone, 1-4 luglio 2003, Venezia 2003.



6

6. L'interno delle bussole con l'inginocchiatoio, tipico delle cappelle del Sacro Monte, parte della grata lignea di metà '900



Tav. 3

Tavola 3. Le diverse soluzioni per aerare la cappella rispettando le indicazioni stagionali prescritte dall'ICR.

perciò nella rimozione dei serramenti realizzati in occasione dell'ultimo restauro, già progettati in modo da poter essere facilmente asportati, e nel montaggio manuale delle nuove strutture. Le altre due porte storiche, chiuse con serramenti antichi, non sono state oggetto di intervento.

Struttura e montaggio

La struttura delle nuove teche è costituita da due lastre di vetro autoportanti a tutt'altezza e una struttura mista vetro-acciaio sulla parete frontale. Il tetto, in vetro, è appoggiato sugli elementi perimetrali. Alla base è stata realizzata una struttura in acciaio che blocca le grandi lastre e che sorregge il pavimento delle teche, sovrapposto a quello storico, realizzato con lastre in pietra di Luserna spesse 3 centimetri.

La struttura della parete frontale è parzialmente in acciaio, a formare quattro riquadri con vetri di piccole dimensioni, che si aprono stagionalmente per favorire il ricambio d'aria all'interno della cappella. Tutti gli elementi in acciaio sono con finitura Cor-ten, eccetto le strutture puntiformi di chiusura dei vetri, che sono in acciaio *inox*.

Le teche perciò sono formate da pochi elementi prefabbricati, realizzati e montati in laboratorio prima del trasporto al Sacro Monte. Questo accorgimento ha limitato al massimo i tempi di lavorazione all'interno della cappella e le operazioni necessarie in loco. Le operazioni di montaggio hanno dovuto essere attentamente programmate anche per la particolare difficoltà di accesso alla cappella, che non è raggiungibile da alcun mezzo meccanico. Il trasporto e il montaggio delle lastre vetrate di grandi dimensioni e forte spessore, con conseguente notevole peso, è perciò stato effettuato quasi del tutto manualmente. La soluzione adottata fornisce nel contempo una buona visione di tutto

l'ambiente e una chiusura regolabile tra l'esterno e l'interno della cappella: alla base della struttura quattro piccole vetrate di circa 60 centimetri x 60 possono essere aperte o chiuse seguendo le disposizioni fornite dall'Istituto Centrale per il Restauro. Il progetto ha infatti tenuto conto delle indicazioni del Laboratorio di Fisica e Controlli Ambientali dell'ICR, riproducendo, con forme diverse, le stesse superfici aeranti delle aperture storiche (tavola 3).

Nella parte apribile della bussola è stata realizzata una grata in legno che funge da chiusura per eventuali accessi indesiderati (piccoli animali, ma anche lancio di oggetti da parte del pubblico), pur lasciando passare l'aria dall'esterno verso l'interno della cappella.

La posizione delle aperture è tale da essere facilmente accessibile a un operatore il quale senza l'ausilio di scale può montare una parte della parete vetrata. Inoltre le dimensioni ridotte degli elementi assicurano una certa leggerezza e manovrabilità delle lastre.

Come indicato dall'ICR sono possibili 3 diverse schemi di apertura:

- dal 15 marzo al 15 giugno e dal 15 settembre al 15 novembre: ambiente completamente chiuso con vetri;
- dal 15 giugno al 30 giugno, dal 1° settembre al 15 settembre, dal 15 novembre al 15 marzo: apertura di un solo riquadro, dimensioni 60 centimetri x 60, in ognuna delle due bussole;
- dal 30 giugno al 1° settembre: apertura completa di tutta la base della struttura, con quattro riquadri di dimensioni 60 centimetri x 60 posti frontalmente alla struttura delle due bussole.

L'intero intervento è stato finanziato dalla Regione Piemonte, Assessorato ai Parchi (euro 38.676,25), e realizzato tra gennaio e maggio 2009.



Documenti



Visita del vescovo Giovanni Pietro Volpi al Sacro Monte

Trascrizione a cura di Sara Bruno

Archivio Storico Diocesano di Novara, *Atti di Visita*, vol. 116, ff. 348 r. - 364 v., 371r.

f. 348 r.

Die Martis 22 Augusti 1628

Visitavit Sacrum Montem, et haec reperit videlicet.

Primo loco presentibus Magnificis Dominis Alberto Alberganto, et Bernardino Rastelletto actualibus fabricerij dicti Sacri Montis nec non Domino Iosepho Morondo ex Congregatione fabricerorum et Domino Marco Antonio Rantio assistente ad capsam Missarum, cum dictus Sacer Mons sit undique muro cinctus ad eius tutelam, et decentiam, accessit ad eius portam principalem, et eam reperit bene clausam, tutam et munitam, illamque claudi singulis noctibus, et aperiri mane per custodem ad id deputatum.

Haec est pro servitio huc peregrinantium, et hic incipit ordo capellarum.

Est et alia ianua privata inter Aquilonem, et occidentem serviens pro operarijs, fabris, ac materijs fabricatorum dicti Sacri Montis, clave pariter, et postibus munita, quae remanere solet poenes fabros. Conqueruntur Rectores loci esse privatos, qui habeant exemplaria huius clavis, et ingrediantur, et egrediantur etiam foeminae, quod prohiberi petunt.

2° loco. Visitavit primam capellam positam post dictae ianuae ingressum, quae appellatur de Adamo et Eva, seu terrestris Paradisus.

Est decenter, et opportune picturis, et statujs ornata.

f. 348 v.

Vestibulum habet pavimentatum. Ibi genuflexorius lacerus.

Per turruculam, quae est in summitate fornacis, ad lumen excipiendum, ingreditur pluvia.

Vitra transennarum aliquibus locis lacera.

Rami arborum vicinarum super tecto imminet.

3° loco. Visitavit 2.am capellam appellatam Annuntiationis in qua idem Misterium statujs, et picturis decentibus rite representatur. Angelus tamen adhuc tunicella, et alba vestitus, ut in superiori visitatione.

Picturae in posteriori parte humido vitiantur.

Complenda esset historia Annuntiationis pictura Aeterni Patris, et Spiritus Sancti in fornice posita.

Donaria quaedam pendent a genuflexorio B.V., et pro eis sustentandis instrumentum aliquod ligneum est parandum.

Parietes vestibuli adhuc rudes, nec depicti.

Rami arborum vicinarum tecto imminet.

4° loco. Visitavit 3.am capellam, quae appellatur Visitationis B.M.V., et S. Elisabeth, cum statujs adhuc, ut in superiori visitatione, ornata, et picturis.

Aliqua pars parietum est adhuc rudis, nec depicta.

(Cancellato: Cum dicta visitatio representet facta extra domum dictae S.

Scorcio della cappella del Monte Tabor (c. 17), Sacro Monte di Varallo

f. 349 r.

Elisabeth)

Pars, quae fingitur montosa dicti loci, est picturis ornanda, ut talis melius appareat.

Habitus Zacchariae est adhuc, ut in superiori visitatione.

Transennae vitreae sunt aliquibus locis lacerae.

Rami arborum vicinarum tecto imminet.

5° loco. Visitavit 4.am capellam Admonitionis Joseph factae in somnis.

Continet statuum B.V. albis vestibus vestitam, acu pingentem, et venustiore facie redditam, quo esset in superiori visitatione, Sancti Joseph dormientis, Angeli admonentis, quae rite se habent.

Transennae vitreae pluribus in locis lacerae.

Vestibulum adhuc desideratur.

Color manicarum habitus B.V. viridis, in azurum mutandus.

Tollendum a sinu Virginis officium, cum sit acu pingens.

6° loco est destinatus situs, cum Joseph, et B.V. ibant in Hierusalem, ut profiterentur iuxta edictum Caesaris.

Nihil adhuc inchoatum pro hac capella.

Cum construatur, cavendum, ne via impediatur.

f. 349 v.

7° loco. Visitavit quintam capellam trium Regum ad adorandum Dominum, duce stella proficientium, pictura in parte posteriori Aquilonem versus humido vitiatur.

Coronae regum aptandae, cum vetustate sint corrosae et curandum ut fiant ex materia magis durabili.

Equi nondum mutati, ut in superioribus visitationibus notatum est, neque aucta Regum familia ad maiorem splendorem, ut alias notatum fuit.

Pars murorum, in qua haec capella ampliata fuit, adhuc rudis, et non depicta.

Pictura tota, et statucae quaedam sunt elegantissimi operis, et illius Gaudentij celeberrimi pictoris.

Transenna vitrea aliquibus locis lacera, et sine rete aeneo.

Rami arborum vicinarum tecto imminet.

8° loco. Visitavit 6.am capellam, quae dicitur Nativitatis Domini Nostri Jesu Christi, in qua est statua pueri nati, B.V., S. Joseph, et quattuor pastorum, et quattuor Angelorum, nec non asini et bovis.

Dicitur fabricata ad instar Presepj Hierosolimitani.

f. 350 r.

Statua B.V. est elegantissima, et de manu Gaudentij fabricata, et quamvis videatur retrospicere, id rite facit, veluti ad sonitum pedum equorum trium Regorum accedentium.

Rete aeneum mundandum a telis araneorum.

Tollendi item rami arborum intus ad ornatum positi cum iam aruerint.

Ibi prope super altariolo sub emiciclo rete aeneo tecto adest statua pueri nati iacentis super pulvino, substrato panno, B.V. et S. Joseph illum adorantium, cum hac inscriptione, Questa Capella è tutta simile à quel luogo di terra Santa, nel quale la Vergine S.ta partorì N. S.

Super qua inscriptione est figura stellae.

Sub eodem altariolo est vacuum eleganti clatro ferreo munitum, in cuius vacui plano est alia figura stellae marmorea, quam solent Peregrini venerari, et manibus, ac coronis per foramen tangere.

E summitate fornacis pendet alia stella, quae est in signum Magis venientibus.

Ante hoc altariolum ardet lampas omnibus diebus festis, et sabbati; solentque plures huc confluere devotio- nis causa.

Cum ibi a devotis accendantur lumina, idque fiat super dicto altariolo, immunditiam parit; parandum candela- labrum

f. 350 v.

aliquod ferreum cum tripode, et eius artis in quo possint plures candelae accendi, portatile, et ponendum semper a longe, ne incendium aliquod excitetur.

9° loco. Visitavit 7.am capellam, quae appellatur Circumcisionis.

Hoc Misterium est alio transferendum cum hic sit ponendum Misterium quando Angeli Pastoribus nuntia- verunt natum Dominum.

Est sub emiciclo rimoso, et humido vitiato.

Picturae item sunt pluribus locis vetustate et scarificaturis corrosae.

Parietes vestibuli sunt rudes, et non depicti.

Cum dictum Misterium Angelorum Pastoribus nunciantium hic construatur, tunc picturis parietes ornan- di erunt Misterio respondentibus.

10° loco. Sequitur locus, quo transferendum est praedictum Misterium Circumcisionis, nihil tamen adhuc factum est.

Neque via, quae ducit ad capellas, hic construatur sed alio divertat.

Crux ibi desideratur, donec fabricetur.

11° loco, in quo construendum est Misterium Purificationis B.M.V.

Nihil adhuc factum, tantum est ibi erecta crux, quae est lacera.

Via se habet, ut loco supradicto dictum est.

f. 351 r.

12° loco. Visitavit 8.am capellam, in qua representatur Misterium Angeli admonentis Joseph in somnis, ut tollat puerum, et fugiat in Egiptum.

Statua S. Joseph est humido a colore decorticata.

Nuditas Angeli nimia est, maxime in humero sinistro et minuenda, ut decentius se habeat.

Pictura parietum rudis, et imperiti pictoris, et fere tota humido decorticata.

Transenna vitrea lacera.

Rami arborum vicinarum super tecto imminet.

13° loco. Visitavit nonam capellam, quae appellatur Fuga Jesu in Egiptum.

Adhuc se habet ut in superioribus visitationibus.

Nihil praeteritorum decretorum exequutum.

Statua S. Joseph aliquibus in locis a colore decorticata.

Pavimentum capellae interius viam deserti non representat pictura adiuvente.

Angeli statua ducentis asinum non est albis vestibus vestita, sed inferiori cerulea, et superiori rubra.

Pictura parietum rudis, et imperiti, humido vitiatur aliquibus locis.

Stercora murum ibi reperta sunt.

Pedes B.V. adhuc descooperiti, et solum cum calceis, ut aiunt, Apostolicis.

Parietes extra transennam rudes, et non depicti.

f. 351 v.

14° loco. Visitavit decimam capellam, quae appellatur Occisionis Infantium, pluribus statu- is, et picturis elegantem et totam ornatam, pars tamen extra transennam parietes adhuc habet rudes, et non depictos.

Vitrea transenna (cancellato: a parte Aquilonari) lacera in aliquibus locis.

Picturae a parte Aquilonari humido vitiatur.

Rami arborum vicinarum tecto imminet.

Succidenda arbor castaneae, ibi prope a parte Aquilonari nimium vicina.

15° loco. Sequitur locus, destinatus pro construendo Misterio Pueri Jesu disputantis in templo cum Doctori- bus, ubi crux est erecta.

Nihil adhuc factum.

Cum construatur, cavendum, ne via impediatur, cum ibi via sit angusta.

16° loco. Visitavit undecimam capellam, in qua repraesentatur Misterium S. Jo. Baptistae baptizantis Iesum in qua nihil innovatum a proxima visitatione.

Pictura est mediocris artis.

Vitrea transenna pluribus locis maculata.
Parietes extra transennam rudes, et nondum depicti.
Rami arborum vicinarum tecto imminet.

f. 352 r.

17° loco. Visitavit duodecimam capellam, in qua repraesentatur Tentatio Christi Jesu a Demone in deserto, picturis, et statu is eleganter ornata.

Vitrea transenna pluribus locis maculata.

Pars anterior extra transennam, quae inservit pro vestibulo, cum pavimento lacero, est pictura eleganter ornata, licet aliquibus locis humido vitietur.

Rami arborum vicinarum tollendi, ne tecto immineant.

Transenna vitrea aliquibus locis lacera.

18. Sequitur locus destinatus ad representandum Misterium Nuptiarum in Cana Galileae, ubi erecta est crux, nihil tamen adhuc factum est.

19° loco. Visitavit 13.am capellam, in qua representatur Misterium Christi, et Samaritanae ad puteum.

Adhuc se habet prout in superioribus visitationibus, cum nihil fuerit exequutum.

Picturae omnino in faciebus fere omnes notabiliter vitiatas, suntque mediocris artis. Dicuntur vitiatas eo quod de novo fuerint a pictoribus instauratae.

Parietes extra transennam adhuc non depicti.

Rami arborum vicinarum tecto imminet.

f. 352 v.

20° loco. Visitavit 14.am capellam, in qua representatur Misterium Paralitici a tecto demissi, a postrema visitatione absolutam quoad statuas, et picturas.

Est eleganter, et rite quoad statuas, et picturas representatum.

Desunt transennae, et integumenta vitrea, quae nunc fabricantur.

Pars extra transennam, quae inservit pro vestibulo, adhuc rudis et non depicta.

Tectum partis altioris huius capellae cum parum protendatur aquas pluvias demittit, itaut parietes madefaciat, et vitientur; itaque statim obviandum est exporrecto praedicto tecto, saltem per brachium, cum dimidio, ne pictura facta vitietur.

Rami arborum vicinarum super tecto prominent.

21° loco. Visitavit 15.am capellam, quae dicitur Filij viduae Nain resuscitati.

Adhuc se habet, ut in superioribus visitationibus, cum nihil fuerit exequutioni mandatum.

Pictura parietum pluribus locis, maxime faciebus maculosa quod evenisse dicitur, quia tentatum fuerit per pictores novis coloribus illas perpolire, quod cavendum, ne amplius in futurum fiat.

Vitrea transenna pluribus locis lacera.

Rami arborum vicinarum tecto imminet.

f. 353 r.

22° loco. Visitavit 16.am capellam Misterio Transfigurationis destinata.

Est formae rotundae.

Iam a multis annis construi coepit, et parietes habet iam ad aliquam altitudinem perductos.

Nihil tamen amplius factum est, et iam a multis annis desijt fabricari.

23°. Est locus destinatus pro capella Misterij illius, quando Jesus dixit, Maria optimam partem elegit.

Nihil adhuc factum est. Crux tantum ibi erecta.

Via ibidem est interrupta, et aptanda.

24° loco. Visitavit 17.am capellam, quae appellatur Resuscitationis Lazari.

Adhuc se habet prout in superiori visitatione; nihilque fuit exequutum.



Ignoto plastiatore, cappella della *Fuga in Egitto* (c. 10), ottavo decennio del XVI secolo, Sacro Monte di Varallo

Statua Salvatoris Jesu Christi rimositatibus, et decorticationibus est lacera, quod evenire dictum est, quia ex gipso est, quod humido, quo aliquo laborat capella, similia pati solet.
Picturae etiam dicto humido vitiantur, maxime in parte posteriori ubi exterius terra altior est, quam pavementum interius

f. 353 v.

quod et in alijs capellis accidit, cui malo obviandum est ita defossa terra, ut inferior sit.
Pars, quae servit pro vestibulo, adhuc rudis, et pingenda.
Rami arborum vicinarum tecto imminet.
Vitrea transenna pluribus locis lacera.

25° loco. Visitavit 18.am capellam, quae appellatur Ingressus Christi Jesu in Ierusalem in die Palmarum.
Adhuc se habet, prout in superiori visitatione.
Sternendus videtur locus ramis fictitijs.
Vestibulum habet adhuc non depictum, et sine pavimento, quod lateritium ob Aquilonem fieri debet.

26° loco. Est paratus locus pro Porta Aurea.
Ibi est erecta crux, et nihil praeterea confectum.

27° loco. Est destinatus locus fabricationi capellae pro Coenaculo ubi adhuc nihil factum est.

28° loco. Visitavit 19. am capellam, quae appellatur Coena Domini.
Est adhuc ut in superiori visitatione, et in locum supradictum transferenda.
Nihil propterea amplius notatur.
Nihil decretorum praeteritorum exequutioni traditum est.

f. 354 r.

29°. Sequitur locus destinatus pro capella Lavationis pedum, ubi adhuc nulla erecta crux.

30° loco. Visitavit 20.am capellam, quae dicitur Orationis Jesu in hortum.
Adhuc se habet, prout in superiori visitatione, cum nihil adhuc sit effectum de decretis factis a postrema visitatione, in qua notatur esse ampliandam, ut antrum representet.
Addendos esse Apostolos dormientes.
Humidum patitur cum sit fere subterraneum ob altitudinem lapidis posteriori, cui malo obviandum est facta posteriori fossa, quae inferior sit.
Facies Angeli tristitiam nimium prae se fert, neque confortantis speciem representat.

30° loco (sic). Visitavit 21. capellam, quae appellatur Dormitio Apostolorum in orto.
Est statuis, et picturis apte representans Misterium, et ornata.
Humidum a parte posteriori, cum ibi terra sit altior, solum vitiat, et maxime ubi est statua Salvatoris Jesu, quae et ipsa in pedibus, et ibi prope eodem humido vitiat.

f. 354 v.

31° loco. Visitavit 22. capellam, in qua repraesentatur Misterium Capturae Christi in orto.
Misterium rite statuis representatur. Adest et pictura in parietibus, mediocris tamen artis.
Huic malo in posterum cavendum est, discernendo, ne admittantur pictores, et exemplaria pingenda, nisi praevia approbatione Superiorum.
Ibi prope est capella aperta cum altari marmoreo nudo, super quo est statua B.V. et S. Joannis, seu Angeli, adhuc iacens prout in superiori visitatione.

32° loco. Est locus destinatus pro capella Misterij repraesentantis, quando Jesus post capturam fuit per Ministros Iudeorum per terram raptatus.
Ibi est erecta crux; nihil praeterea factum.

33° loco. Est locus destinatus pro capella ad representandum Misterium Palatij Annae.
Ibi est erecta crux, nihil postea factum.

34° loco. Visitavit 23. capellam Christi Domini ad domum Caiphae a proxima visitatione ad hunc statum perductam, cum tunc tantum esset coepta, nimirum.
Est quoad parietes absoluta, et quoad statuas, quae ibi rite dispositae ad formam iam prescriptam Misterium repraesentant, quoad picturam vero nondum perfecta, neque de illa adhuc dispositum.

f. 355 r.

Habent tamen decretum dictae picturae iam approbatum.

35° loco. Visitavit 24. capellam, in qua exprimitur Misterium, quando Jesus prima vece fuit ductus in domum Pilati.
Est picturis, et statuis absoluta, pavimento excepto, quod adhuc indepictum est.
Suspendium Judae depingendum esset loco magis conspicuo.
Pars, quae servit pro vestibulo, adhuc indepicta est.
Tabulatum ad summitatem transennae in parte, quae servit pro vestibulo desideratur.

36°. Visitavit 25. capellam, in qua representatur Misterium, quando Christus a Pilato ductus fuit ad Herodem.
Haec capella fuit de toto a proxima visitatione constructa.
Est quoad parietes ad praesens absoluta.
Mysterium per statuas iam ibi dispositas rite repraesentatur, et item per picturas iam coeptas; nihil tamen quoad picturam est absolutum aut in statuis, aut in pariete.

f. 355 v.

Vestibulum habet sine pavimento, nec depictum.
Transennae vitreae, et lignae cum retibus, desiderantur.

37°. Visitavit 26. capellam, in qua repraesentandum est Misterium, quando Dominus 2° loco fuit ductus ab Herode ad Pilatum.
Est quoad parietes perfecta, quoad reliqua nihil aliud factum, neque probatum.

38°. Visitavit 27. capellam, in qua Misterium Flagellationis Domini Nostri representatur.
Est statuis, et picturis ad formam praeteritarum visitationum rite et eleganter ornata.
Transenna vitrea aliquibus locis lacera.

39°. Visitavit 28. capellam, in qua representatur Misterium Coronationis Jesu.
Est statuis rite ornata, et picturis, quae tamen mediocris sunt artis.
Ab Aquilone, et sero picturae humido vitiantur.
Sequitur scala ducens ad capellam, ubi repraesentatur Ecce Homo, quae tota marmorea est, et elegans.

f. 356 r.

40° loco. Visitavit 29. capellam post ascensum dictae scalae, appellatam capellam Misterij Ecce Homo, in qua Misterium istud statuis, et picturis elegantissime representatur.
Est in omnibus absoluta.
Picturae a parte Aquilonari humido parietum vitiantur.
Vitrea transenna, lacera in aliquibus locis, et aegret rete aeneo.

41° loco. Visitavit 30. capellam in eodem plano ibi prope, in qua repraesentatur Misterium quando Pilatus lavat manus.
Fuit a postrema visitatione absoluta.
Est intus statuis, et picturis decenter, et eleganter ornata rite representantibus historiam.
In angulo inter orientem, et occidentem picturae humido parietum vitiantur.
Rete aeneum desideratur super vitreis transennis, et est lacerum.

42° loco. Visitavit 31. capellam, quae appellatur Sententia Pilati, in qua repraesentatur Misterium Sententiae.

Est stautis, et picturis eleganter ornata, rite historiam repraesentantibus iuxta decreta.
Ad Aquilonem, et occidentem picturae sunt humido valde vitatae.
Vitrea transenna sine rete, et lacera.

f. 356 v.

Ibi prope sequitur locus destinatus Misterio, quando imposita fuit ei crux baiulanda.

43° loco. Visitavit 32. capellam, in qua repraesentatur Misterium Christi Jesu crucem baiulantis.
Est ad formam decretorum elegantissimis stautis, et picturis rite ornata, rite Misterium repraesentantibus, in omnibus absoluta.
Pars capellae exterior, quae servit pro vestibulo, picturis adhuc ornanda.

44° loco. Visitavit locum, ubi construenda est capella pro Misterio, quando Jesus cecidit sub pondere crucis, in quo est erecta crux, et nihil aliud adhuc factum.

45° loco. Visitavit 33. capellam, in qua repraesentatur Misterium, quo fune ad collum Jesu apposita trahitur a satellite, ubi adest statua Jesu, ministri trahentis, alterius ministri impellentis, B.M. et S. Joannis sequentium, cum alijs picturis, venit mutanda.

46. Visitavit locum destinatum fabricationi cappellae, in qua representatur Misterium Conclavationis Domini Nostri, in quo nihil aliud est, praeter crucem.

f. 357 r.

47. Visitavit 34. capellam, appellatam Montis Calvarij in qua elegantissimis, et affabre factis picturis et stautis Gaudentij illius celeberrimi pictoris Novariensis repraesentatur Misterium Domini Nostri Jesu Christi in cruce pendentis.
Nihil videtur addi posse.
Picturae a parte occidentali humido tantisper vitantur, cui malo omnino obviandum est.
Sub transenna sunt nonnullae Sacrae Reliquiae ut dictum fuit, de quibus constat, prout in notula, de qua infra.
Antiquae, et in veneratione ab omnibus confluentibus habitae, singulique solent coronis eas attingere.

48° loco. Visitavit locum destinatum pro capella, ubi repraesentetur Misterium, quando Christus fuit depositus de cruce.
Ibi nondum est erecta crux.

49° loco. Visitavit 35. capellam, in qua representatur Misterium, quando Christus de cruce sublatus, fuit involutus in Sindone.
Cum istam renovare cogitent, nihil occurrit notandum.

f. 357 v.

Post hanc capellam sequitur sub porticu alia capella Dedicacionis S. Francisci cum altari apte instructo, et septo clatro ferreo, in quo celebratur, lapis sacer tantisper deprimendus.
Ad latus dictae capellae est fenestella clatro ferreo munita, in qua est caput unum integrum in loculo inclusum, vitro tectum, cum hac inscriptione in lapide marmoreo: Caput B(eati) P(at)ris f(rat)ris Bernardini de Caimis Mediolanensis Ordinis Minor(um) Regular(ium) observantiae huius Sacri Montis fundatoris incliti.

50° loco. Visitavit 36. capellam, quae appellatur de Sepulcro super cuius ostio est haec inscriptio.
Magnificus D(ominus) Milanus Scarogninus hoc sepulcrum cum fabrica ibi contigua Christo posuit 1491 die 7bris (Octobris) R(everendus) P(ater) fr(ater) Bernard(inu)s Caimus de Mediolano Ord(ini)s Minor(um) de observ(anti)a sacra huius Montis excogitavit loca, ut hic Hierusalem videat, qui peragrare nequit.
Intra capellam intra sepulchrum ad instar Hierosolimitani iacet statua Jesu mortui summae devotionis, eius tamen capilli subnigri sunt, ex fumo candelarum, quae ibi continuo accenduntur, nec videtur obviari posse.

f. 358 r.

51. Sequitur locus destinatus pro capella Liberationis Patrum a limbo per Jesum ibi descendentem.
Ibi adest crux erecta, et non aliud.
52. Sequitur alius locus destinatus pro capella Misterij, quando mulieres eunt ad monumentum, ut ungerent Jesum, cum cruce ibi erecta.
53. Visitavit 37. capellam, in qua representatur Misterium, quando Jesus dixit Mariae Magdalenae, Noli me tangere.
Hanc cogitant alio transferre, et renovare, propterea nihil amplius notatur.
54. Sequitur locus destinatus pro praedicta capella, et ibi est crux erecta.
55. Sequitur locus pro capella Misterij, quando Jesus se manifestavit discipulis in Emaus euntibus, et ibi est erecta crux.
56. Sequitur alius locus pro Misterio, quando Dominus Jesus intravit ad discipulos ianuis clausis, cum cruce erecta.
57. Sequitur alius locus, quando Jesus se manifestavit ad mare Tiberiadis, et est crux ibi erecta.

f. 358 v.

58. Sequitur alius locus pro Misterio Ascensionis Domini cum cruce ibi erecta.
59. Ubi nunc est capella praedicta Noli me tangere destinatur pro Misterio Spiritus Sancti.
60. Sequitur alia parva capella, in qua representatur Sepulchrum B.V., ubi nulla statua, sed tantum sepulchrum, et picturae Misterium representantes.
In medio plateae est fons cum statua Christi resurgentis.
61. Locus alius paratus pro fabricatione capellae Misterij Judicij, in quo nil aliud factum.
62. Sequitur alius locus pro capella Paradisi, in quo nihil aliud factum.
63. Sequitur alius locus pro capella Purgatorij.
64. Sequitur alius locus pro capella Inferni.
65. Visitavit aliam capellam, ubi alias erat Misterium Coenae, in qua nunc celebratur, et in capite eius adest altare iustae mensurae apte instructum cum bradella, et septo apto, lapis tamen sacer nimis prominet.
Loco iconis adest imago Sacrae Syndonis his verbis inscripta, Sacrosanctae Syndonis vere impressa imago.

f. 359 r.

Adest confessionale unum congruum, sine velo et imaginibus.

66. Visitavit aliam capellam appellatam de Spiritu Sancto, alias paratam pro Misterio Missionis Spiritus Sancti, sed nihil unquam factum, et alius est paratus locus pro eo.

f. 359 v. (bianco)

f. 360 r.

Post visitationem dictarum capellarum, haec generaliter cavenda et corrigenda notantur.
Viae quae ab una ad aliam capellam ducunt interruptae sint aptandae sunt ut continuent et ita ut peregrinis sint pro duce in illis visitandis.
Arbores item sunt educandae per montem ubi opus est, ita ut opportunam et devotam faciant opacitatem, nec permittendum incidi aut decalvari, nisi quae superfluae sunt, et cum decalvantur id fieri oportuno tempore, ne frons arescat occasione decalvationis ut casu visum est accidisse.

Arbores item, et rami illarum, quae tectis cappellarum iminent et muris tollendae semper cum opus est, ne humido inferant capellas et picturas ut nunc faciunt.
Tollendi item semper sentes, vepres et rubi prope vias et capellas ad munditiam decorem et humidum vitandum.
Ubicunque extra capellas terra altior est pavimento interiori, tollatur et fossa ibi brachio vel semibrachio pavimento profundior fiat, qua aqua educatur et humidum vitetur, et hoc statim fiat, cum decor

f. 360 v.

multis locis valde vacare sit repertum.



Cavendum ne in posterum imperiti pictores vel statuarij et alij artifices conducantur maxime pictores et propterea ne sine probatione Superiorum conducantur ad vitandas nuditates et imperitas picturas et alias operationes. Cavendum item ne quae pro terminis et ornamentis aduntur vel ex pictura vel ligno vel marmore in operibus Sacri Montis inserantur profana, et maxime figuras mamellarum et pectora maxime nuda feminarum ne ferant aut similiter distare (?).

Cavendum item videtur ne plus in parietibus et structura cappellarum expendatur quam in interiori pictura et statu, ut coeptum est fieri a nonnullis annis hoc non absumit id quod in principale operis inserendum esset, et quod accidentarium est principale retardetur neque videtur ita ad devotionem excitandam facere sed potius ad splendorem.

Renovandum est decretum ne parietes et alias inscriptionibus deturpentur.

Fabricerij Sacri Montis et homines loci conquaeruntur patres Sacri Montis incidere ligna, et plantas, et decalvare et hoc et adeo

f. 361 r.

importuno tempore uti decalvatione arescant et ex visitatione visum est ex caudicibus arborum quae renascant plures arbores, sentes, et alias nonnullas arefactas.

Videndum quomodo huic malo cavendum.

Conqueruntur item patres predictos usurpasse partem situs pro viridario prope cappellam baiulationis crucis ubi aliam cappellam vellent construere.

Et preterea conqueruntur et petunt prout in precibus infra insertis signatis #

Considerandum item an expediat novam ecclesiam maiorem iam coeptam perficere et id permittere cum absumat quae in aliud opus Sacri Montis expendendum esset, et quae adest ecclesia sufficiat et tandem si absolvatur, deventura sit ad manus fratrum dicti Montis.

Conqueruntur et homines dictos patres contra dispositionem Bullae notabilem cerae summam ex oblati auferre, et tantam quae non potest in dicta ecclesia verisimiliter consumi et postrema visitatione perisse hoc modo valorem L 1200 circiter cerae.

Posset quae adest pondere mensurari et postea assignari unam ex trabibus ex qua pendet, ut ex illa tantum et non ex alijs capiant patres pro suo usu ad vitandas fraudes.

f. 361 v.

Adest altare privilegiatum concessum a Gregorio XIII cuius concessionis copia infra habetur in qua dicitur quod est ad altare quod non est maius, quod falsum videtur ad notandum ecclesiam non esse primariam sed capellam.

Huius altaris notitia non amplius exposita manet sed adest talis notitia exposita in ecclesia inferiori dictorum patrum fratrum id putatur a patribus ne missae ad capsam missarum dicti Montis occasione dicti privilegij perveniant ad eorum ecclesiam.

Cavendum ut tabella exposita maneat.

Integumenta vitrea capellarum aptanda quoties lacera mundanda quoties imunda sunt.

Tecta capellarum statim ac pluviani aqua admissiones videntur aptanda ad idque diligenter advertendum.

Parietes vestibulorum maxime ubi interius rudes perpolliendi.

f. 362 r.

Ultimo loco visitavit ecclesiam seu capellam ipsius Montis quae est sub invocatione Assumptionis B.M.V. seu Sanctae Marie gratiarum et haec repperit.

Unica constat navi cum duobus hostijs alterum in fronte, alterum ad latus capellae maioris orientem versus. Capellam habet in capite clatro ferreo apte munitam, fornicatam, lumen a turricula in eius summitate erecta et a fenestra ad aquilonem recipiens.

Altare est in eius medio insulatum iustae mensurae apte vestitum, et instructum cum bradella apta.

Sanctuarium argenteum est super illud apte collocatum et clave munitum intus tamen serico rubro vestitum.

Sanctissimum Sacramentum in eo repertum fuit in pixide argentea conopeolo serico ex auro ornatum variorum colorum et corporali mundo toleratur.

Giovanni d'Enrico, cappella della *Flagellazione* (c. 30), 1610-1617, Sacro Monte di Varallo, particolare del gruppo plastico

Post dictum sanctuarium in dicto altari iconis loco est capsula quam loculum appellant in parte anteriori vitro tecta in qua statua B.V.M. elegans et veste serica, ac velo ex brocato a capite ad cingulum circiter protegens vestita cadaver B.V.M. eiusdem in sepulcro iacens representans.
In eius pectore mameae videntur plus equo sumentes.

f. 362 v.

Eadem statua est monilibus et anulis pluribus ornata.

E tolo ex summitate fornicis dictae capellae super dictum altare et loculum pendet alia statua B.V.M. Ascensionem representans, et circa capellam post altare, quae semicircularis est adsunt statuetae duodecim apostolorum rudes, illam in ascensu intuentes, quae mundiores servari desiderant.

Statua secunda dictorum apostolorum quae est a sinistris ingredientibus habet diademam fere ruptum et renovandum.

Ad septum ferreum dictae capellae a parte interiori est annexa capsula duabus clavibus munita diversi operis, quarum alteram unus fabricerorum alteram vero alter servant et est cum hac inscriptione.

Cassa della fabrica della Madonna del Sacro Monte, et inservit pro elemosinis pro fabrica dicti S. Montis. Haec aperta fuit praesentibus dictis fabriceris, et Patre Josepho Arsugo Guardiano, ac Patre fratre Paulo de Lenta presidente Sacri Montis et in ea repertae fuere monetae cum duobus ducatonibus ad summam in totum aureorum decem circiter

f. 363 r.

cum clavibus pariter aliarum capsellarum quae expositae sunt in singulis cappellis, ad formam Bullae Sixti V super gubernio huius Sacri Montis aeditae anno 1587 die 30 Maij.

Ad medium fere navis ad latus aquilonare est alia cappella fornicata septa clatro ferreo cum altari sub invocatione Sancti Caroli aptae mensurae apte vestitum et instructum cum tabula Sancti Caroli pro icone elegantior in formam iconis fienda.

Lapis sacer nimium prominet.

Confessionalia adsunt duo quorum alteri vela desunt ad praescriptum.

Adest organum cuius capsula nondum inaurata est.

Ad illud ascenditur per scalam ligneam, quae est in ipsa navi patens.

Donaria plura pendent in ecclesia et capella e laquearibus et parietibus ex tabulis cum votis argenteis, item ex cera pannis et vexillis et similibus.

Ad latus meridionale dictae capellae maioris est sacristia, in quam descenditur cum sit pavimento inferior.

In ea adest suppellex sacra sufficiens et ampla, et presertim calix cum cuppa aurea et duo alij ex argento, cum paramentis auro textis, et sex candelabris argenteis

f. 363 v.

et prout in notula danda ac in inventario recognito de quo infra.

Sacrae reliquiae in ea repertae fuere quarum alterae sunt in busto cum capite ligneo deargentato, alterae in duabus alijs capsellis, quae egent in aptis reliquiarijs, reperi et de his latus in visitatione oratorij Sancti Hieronimi Seminarij ubi de documentis et nominibus constat.

Servantur ibi in fenestella clave apte munita sed intus nullo serico vestita cuius clavis manet penes fratres dicti loci.

Notula et monumenta dictarum reliquiarum desiderantur.

Sunt et aliae reliquiae sacrae sub altari praedicto Sancti Caroli de quibus in precedente visitatione.

Extra dictam capellam maiorem in navi ad meridiem est fenestella clatro ferreo munita intra quam super ferro marmori infixio videtur frustum lapidis, qui dicitur esse de columna ad quam Dominus Noster flagellatus fuit, qui peregrinis in veneratione est.

Adest motus proprius Sixti V anni 1587 in quo inter cetera concedit ad instantiam Ducis Sabaudiae indulgentiam plenariam huic ecclesiae in die Assumptionis B. V. M. illam

f. 364 r.

visitantibus, et ut duo confessores praesbiteri possint tunc poenitentes absolvere a casibus papalibus, non tamen ab ijs qui sunt in Bulla Coenae Domini cum declaratione Clementis VIII cuius copia infra habetur quae per presbiteros et distincta rescripta intelligantur sub prima Decembris 1595.

Videndum an duret tale privilegium, hoc et plura est apud fratrem presidentem dicti loci pro validitate dicti diplomatis vide infra hoc signo E.

Purificatoria, et mantilaria pro lotione manuum in sacristia nonnulla desiderantur.

Archivium pro conservatione scripturarum et iurium Sacri Montis nondum est apte confectum.

Item non est apte confectus liber in quo notentur dicta iura et bona dicti Sacri Montis.

Tandem recognitum fuit inventarium anni 1624 rogatum per [...] et repertum fuit et adesse et deesse, et addere esse prout infra in notula recognitionis illius.

Cavendum ut quottannis recognoscatur et addantur addenda.

Adsunt et campanae tres quarum una adeo magna et sonora ut longe per totam fere parochiam audiatur sunt super duobus pilis cum campanile nullum adsit, nescitur an sint benedictae.

f. 364 v.

Organista, qui nunc organa pulsat est Gaspar Trabattonus, recipit salarium annuum ex elemosinis fabricae aureorum sexaginta.

In decretis factis ab Illustrissimo Cardinali Federico Boromeo Mediolanensi Archiepiscopo (cancellato: ac delegato) virtute Delegationis Apostolicae, quorum copia infra habetur, inter alia decernitur, ut serventur decreta ab ordinario loci ubi suis non adversantur, quod bene videndum et notandum est.

Quid maius tribuitur eidem ordinario per predictam constitutionem Sisti V cuius copia infra habetur et in spetie ut omnes controversias inter fratres et homines ipse dirimat, et sumat etc.

E

Diploma Sisti V declaratum a Clemente VIII de quo supra predicto signo, quo creditur ut possint absolvere ab ordinario rerservato nullum est et revocatum ex decreto edito a Sacra Congregatione cardinalium super negotijs episcoporum super absolutione rerservatorum die 9 Ianuarij 1601, et declarato ab eodem die 26 Novembris 1602 et confirmato ac declarato iterum die 7 Ianuarij 1617 ex ordine Clementis VIII et Pauli V.

f. 371 r.

Tandem visitavit ecclesiam, quae nunc construitur sub invocatione Assumptionis B.V.

Fabricatur, ut sit primaria Ecclesia huius Montis.

Capella maior est perducta fere ad altitudinem principij fornicis, cum ecclesia subterranea.

Iacta praeterea sunt fundamenta duorum campanilium et duarum sacristiarum, et partis navis maioris.

Coepta construi fuit ab annis 15 circiter, eo quod Illustris Dominus Augustus Beccaria Civis Papiensis ad hunc effectum ex sua devotione assignaverit capitale L 14000, quae cum aliquibus interesse pervenerunt ad summam L 20000, quas dictum fuit habitas fuisse a fabriceris dicti Sacri Montis, et iam consumptas, et multo plures in praedictam fabricationem huiusque factam.

Non est aliud, quo possit absolvi, nisi fiat ex elemosinis dicti Sacri Montis.

Videndum, an expediat, in dicta fabricatione supersedere, an non, cum illius occasione reliqua retardentur, videaturque, in manus fratrum perventuram.

Ordini di Visita

ASDN, vol. 116, ff. 613 r. - 632 v.

f. 613 r.

Ordini per il Sacro Monte di Varallo fatti dall'Illustrissimo et Reverendissimo Monsignor Gio. Pietro Volpi Vescovo di Novara nella sua visita à 22 Agosto 1628.

Per sicurezza, et decenza del Sacro Monte, et oviar ad ogni altro inconveniente, che possa occorrere si perseveri à tenerlo ben chiuso di notte a chiave, come si è fatto sin qui, et perché si è trovato che oltre al deputato à tener le chiavi delle porte della cinta di quello vi è chi n'habbia copia unde v'entrano di notte persone senza saputa del detto deputato, ordiniamo che nessuno ardisca tener chiavi di dette por-

te della detta cinta fuorché il deputato à tal effetto dalli Agenti di detto Sacro Monte sotto pena grave à noi arbitraria.

Nella capella di Adamo si accomodi il inginocchiatore dove è rotto.

Nella capella dell'Annonciatione si compisca il Misterio dell'istoria con aggiungere nel volto con pittura l'immagine del Dio Padre, et dello Spirito Santo in forma di columba.

f. 613 v.

Dal inginocchiatore dove sta inginocchiata la statua della B.V. si levino i doni, et offerte che vi stanno appesi, né se ve ne mettano più, ma per essi si prepari un rastello in loco atto da attaccarveli.

Nella capella della Visitatione si dipingano i muri dove sono ancor rustici, et non depinti.

La parte di detta capella qual si mette per montana si aiuti con pitture in modo che esprima ciò meglio.

Nella capella dove l'Angelo anima Santo Gioseppe à prender la B.V.M. per moglie le maniche della statua della B.V.M. si facciano di color azuro, et dal seno della medesima statua si levi l'officio qual vi è, poiché non vi conviene, mentre che sta in atto di laurar con l'ago.

Avanti la medesima capella si faccia il vestibolo altre volte ordinato.

Quando si farà la capella del Misterio, quando Santo Gioseppe va in Betlem

f. 614 r.

con la B.V.M. à farsi descrivere, si faccia in modo, che né anco con il suo vistibolo impedisca la strada maestra che va dall'una capella all'altra come già fu ordinato, il che si osservi sempre nel mettere i fondamenti ad ogni altra capella.

Nella capella delli tre Magi oltre all'ordinato nella visita passata si rifaicino le corone alli tre Re quali sono guaste, et si facciano di materia più durabile.

La parte de muri, dove è stata aggrandita si ornì con pittura à proposito.

Nella parte posteriore verso aquilone si rimedij all'humidità, qual guasta ivi la pittura per altro preciosa.

Nella capella della Natività di Nostro Signore si levino i rami sechi, che vi sono, né vi si tollerino nell'avere, ma quando vi sono posti per qualche ornamento, et solennità, si levino passata quella

f. 614 v.

acciò non siano d'indecenza, dove prima furno di ornamento, il che si faccia anco in tutte l'altre capelle quando occorre di farvi il simile, le vetriate quali sono lordissime, et oscurissime si netino subito et ciò si faccia, e qui, et all'altre capelle sempre che n'hanno bisogno.

Alla capelletta ivi vicina qual representa il loco dove la B.V.M. partorì Nostro Signore si accendono spesso candellette da devoti, e perché si attaccano à quella ciò cagiona immonditia grande, et pericolo di ardere i telari, che ivi sono, et il resto, però si provveda subito un candeliero di ferro con tripode sotto portatile, et sia di forma tale nella parte superiore, che vi si possino piantare, et accendere più candelette nell'istesso tempo, il che si faccia anco per ogni altra capella dove sia solito accendersi lumi per oviar anco ivi alli già detti inconvenienti.

f. 615 r.

Per la capella della Circoncisione quale è sottoposta all'humidità, ha le pitture guaste, i muri rotti, et con molte fessure; perché vi si deve trasportare il Mistero delli Angeli, che annunciano la Natività di Nostro Signore à pastori, per seguir il filo dell'istoria, non si ordina per hora altro, se non che si ricorda, che quando vi si metterà detto Mistero all'ora si provveda alli sodetti mancamenti et si ornì con pittura corrispondente à quello che vi si porrà.

Nel luogho dove si ha da trasportar il Mistero della Circoncisione sodetto, vi si piantì una croce per segno con il cartello che ciò spieghi, qual vi stia sin che si possi far la capella, il che si faccia in ogni altro luogho à capelle destinato, non ancor fatte, et qui si continui la strada maestra, qual conduce per ordine da una capella all'altra secondo il filo dell'istoria, poiché è interrotta

f. 615 v.

il che si faccia sempre, et in ogni altro luogho di detta strada, che sia al detto modo interrotta.

Nel loco destinato per la capella del Misterio della Purificatione della B.V.M. si rinovi la croce, et si accomodi la strada come si è detto di sopra.

Nella capella del Mistero quando l'Angelo avisa S. Gioseppe che fuga in Egitto con il Santo Bambino si sminuisca alquanto la nudità della statua dell'Angelo, acciò riesca più modesta. Si accomodi la statua di Santo

Gioseppe, qual in molti luoghi ha perso per humidità il colore, alla qual humidità si veda anco di remediar quanto prima per ogni modo qui, et dove guasta le pitture se bene siano rozze, le quali anco con la prima possibilità si dovranno rimettere per mano di pittor perito.

Nella capella della Fuga di Giesù in Egitto si eseguiscono le cose ordinate nelle

f. 616 r.

visite passate, che anco restano da eseguirsi.

Si provveda all'humidità qual guasta le statue, et pitture.

Alla statua di Santo Gioseppe si rimettono i colori dove sono caduti.

Il pavimento della capella si acconci con pittura che mostri una strada per deserto, e campagna.

Alli piedi della statua della B.V.M. si copra un poco più la nudità.

S'avverta, così in questa capella, come nell'altre, che non vi siano né sterchi de sorci, come s'è trovato nell'atto della visita, né altra immonditia ma di quando in quando si visiti il tutto, et si tenga netto. La pittura ancor qui è rozza, et si guasta per l'humidità, perciò anco di questa si faccia come si è detto di sopra, ma i pittori siano sempre approvati prima da noi, ò da nostri successori.

f. 616 v.

Nella capella dell'Occisione delli Innocenti si provveda verso aquilone che le pitture non si vadino per l'humidità guastando, et ivi si levi subito l'arbore di castagno qual cagiona parte di detto male.

Nel luogho destinato per la capella della Disputa di Nostro Signore fra' i Dottori, la strada è strettissima però s'avverta nel fabricarla acquirar tanto sito all'indentro, che non resti quella impedita ma anco si possi allargar quanto basta per i concorsi di gente, che si fanno à certi tempi à questo luogho.

Per la capella del Battesimo di Nostro Signore si faccia quanto è stato nelle visite passate ordinato, et di più quel tanto, che per li ordini generali d'abasso fatti per questo Sacro Monte li mancherà.

Il pavimento esteriore della capella dove si rapresenta la Tentatione di Nostro Signore nel deserto si accomodi dove è

f. 617 r.

rotto, et si provveda anco, che la pittura ivi non resti dalla tramontana, et humidità guastata.

Nel luogho destinato per il Misterio delle Nozze in Cana di Galilea a suo tempo si faccia poi la sua capella con il resto che richiede per suo compimento.

Nella capella della Samaritana si essequisca l'ordinato nelle altre visite.

Le pitture si rimettano quando sarà possibile, come si è detto di sopra dell'altre mal fatte, et perché si è trovato, che sono restate così guaste, perché si sono fatte ritoccare un pezzo dopo, che furno fatte, non si permetta più così fatto errore sotto pena di pagar del suo, à chi vi avrà parte.

Nella capella del Paralitico si provvedano le vetriate, et suoi reti di rame alla forma delle altre capelle.

Perché il tetto della parte più alta di questa capella si sporge poco fuori

f. 617 v.

delli muri della detta parte più alta n'aviene che l'acque mentre piove bagnano i detti muri, il che cagiona humidità al di dentro, qual già comincia guastare le pitture fattevi di nuovo, perciò subito si accomodi il detto tetto in modo che sporga fuori tanto che basti à diffendere i detti muri dalla detta humidità, et si faccia sporgere fuori almeno un braccio et anco più se bisogna.

Nella capella del Figlio della vedova resuscitato si essequisca ciò che fu nelle visite passate ordinato.

Et perché le pitture di questa capella sono guaste, come, et per la stessa causa che si è detto della capella della Samaritana perciò anco per essa si ordina l'istesso.

Nel luogho destinato per la capella della Transfiguratione dove i muri sono già à qualche altezza si tengano

f. 618 r.

coperti sin che si possa finire acciò tratanto non restino dalle piogge guastati.

Nel luogho destinato al Misterio quando Giesù disse Maria optimam partem elegit, si accomodi la strada maestra qual è interrotta come si è detto di sopra.

Nella capella di Lazaro resuscitato la statua del Salvatore è tutta rimosa e scorticata, et ciò si vede avvenire, perché è di gesso, però se ne faccia una di terra cotta.

Perché anco questa capella patisce humidità massime nella parte posteriore et ciò si vede, che avviene in gran parte, perché la terra al di fuori è più alta del pavimento interiore, perciò si sbassi al di fuori, et vi si faccia

un fosso ben largo, et tanto profondo che sia tanto più basso del piano di dentro, che per questa causa non possi più ivi cagionarsi humidità, il che

f. 618 v.

si faccia anco à tutte quelle altre capelle che si vedranno haverne bisogno.

Nella capella dell'Entrata di Giesù in Gierusalem la Dominica delle Palme il pavimento si sternisca di rami di palme, et olive fatti di materia cotta, ò di altra cosa durabile.

Prima che fabricar la Porta Aurea nel loco à lei destinato si faciano le altre cose più necessarie.

Si osservi il già ordinato per la fabrica della nova capella da trasportarvi il Misterio della Cena da dove hora si trova.

Nella capella dove hora è il Misterio della sodetta Cena non si ordina altro dovendosi quella trasportare nel luogo sodetto, et solo si ricorda l'essequir l'ordinato per esso nelle visite passate.

Nel luogo destinato per il Misterio

f. 619 r.

quando Nostro Signore lavò i piedi à suoi Apostoli si pianti una croce con suo cartello come si è detto di sopra d'altri simili luoghi.

Nella capella del Oratione all'horto la faccia del Angelo si faccia più lieta come di confortante, poiché apparve à confortar Giesù, et non si lasci così mesta come è.

Si essequisca il resto per lei ordinato nelle visite passate.

Se li abassi la terra al di fuori come si è detto di sopra della capella di Lazaro per liberarla dell'humidità qual patisce.

Nella capella dove si rapresenta il Misterio dell'i Apostoli dormienti nel horto si remedij all'humidità che patisce verso i piedi la statua del Salvatore, et tutta la capella con abbassarvi fra le altre cose la terra al di fuori come si è detto di sopra.

Per la capella della Cattura di Christo non si dice per hora altro già che è ridotta à

f. 619 v.

perfezzione se non che si habbia cura, che non resti nelle pitture, ò statue per qualche accidente di humidità, ò altro danneggiata.

Nel luogo destinato per rapresentare il Misterio quando il Salvatore fu strascinato per terra dopo la di lui presa et nell'altro vicino destinato per il Palazzo di Anna, si facciano le fabriche et Misteri con la prima possibilità, al prescritto proprio nostro.

La capella dove si rapresenta il seguito in casa di Caipha si attenda à farla dipingere conforme al disegno, già da noi approvato, et da pittore che prima da noi sia accettato come più ampiamente si dice ne' decreti generali per questo Sacro Monte in fine di questi ordini particolari.

Nella capella nella quale si rapresenta quando Giesù fu condotto la prima volta à Pilato il pavimento si

f. 620 r.

stabilisca con pittura, et con il resto che li bisogna, et richiede l'istoria.

L'impicamento di Giuda si faccia in luogo più esposto, et con pittura più apparente.

Si faccia il soffitto sopra il vestibolo di detta capella quanto prima.

La capella nella quale si rapresenta quando Giesù fu condotto da casa di Pilato à casa di Herode, si vada perfezzionando quanto alla pittura così nelle statue come nei muri, vi si facciano le vetriate, et ornati di legnami opportuni poiché in niuna delle sodette cose è finita, et al vestibolo di essa si faccia il pavimento.

La capella nella quale si ha da rapresentare quando Giesù fu rimenoato da casa di Herode à Pilato qual è quanto à muri finita, ma quanto al resto del tutto nuda, si vada perfezzionando, ma conforme al disegno da approvarsi

f. 620 v.

da noi così quanti alle statue come quanto alle pitture.

Alla capella dove si rapresenta la Flagellazione di Giesù si acconci la vetriata, et gelosia dove è rotta.

Nella parte posteriore della capella dell'Incoronazione si provveda, che l'humidità non guasti come fa le pitture.

Nella capella chiamata dell'Ecce Homo dalla parte aquilonare l'humidità guasta notabilmente le pitture, qual sono di qualche stima per tanto vi si provveda con ogni diligenza.



Giovanni d'Enrico, cappella della Pietà (c. 40), 1630-1640 ca., Sacro Monte di Varallo, particolare del gruppo plastico

Nella capella del Misterio quando Pilato si lava le mani, nel cantone tra oriente, et occidente le pitture restano dall'humidità pure guastate però anco qui vi si provveda con ogni prestezza.

Nella capella chiamata della Sentenza la medesima humidità guasta notabilmente le pitture che sono di

f. 621 r.

prezzo, nella parte, che è tra l'aquilone et l'occidente però anco à questo si provveda con ogni prestezza.

Nel luogo destinato per la capella del Misterio quando à Giesù fu posto in spalla la croce da portare al Calvario, si piantino una croce con suo cartello come si è detto di sopra delli altri luoghi simili.

La capella dove si rappresenta quando Giesù porta la croce, è del tutto ben fatta, et stabilita, et però si ricorda il tenerne buon conto.

Nel loco destinato per la capella di quando Giesù cade sotto la croce si faccia la sua fabrica tosto che si potrà, et dopo fatte le antecedenti, et più necessarj per compimento dell'istoria.

Per la capella dove Giesù è strascinato con una fune al collo da un ministro, non si ordina altro dovendosi questa mutare.

Nel luogo destinato per la capella di

f. 621 v.

quando Giesù fu inchiodato in croce si faccia la sodetta capella quando, et come si è detto di sopra della capella quando cade sotto la croce.

Nella capella del Monte Calvario di eccellente pittura, et scoltura si provveda con ogni industria, che l'humidità non guasta la detta pittura come fa nella parte verso aquilone, et ciò si faccia subito.

Nel luogo destinato per il Misterio quando Giesù fu deposto di croce si piantino una croce con suo cartello, et la capella si faccia poi come si è detto di sopra.

Per la capella dove Giesù tolto di croce, è involuto nella Sindone non si ordina altro, perché vi è disegno di rinovarla.

La pietra sacra dell'altare della capella di Santo Francesco posta tra la sodetta capella et la capella del Sepolcro si accinci in modo, che non rilevi, se non quanto basta per conoscere dove giace con il toccarla, acciò riesca più commoda

f. 622 r.

a chi ivi celebra la Santa Messa, la quale pure vi si celebra spesso.

Si mantenghi come conviene la memoria delli fundatori di questo loco sacro, massime con conservare le iscrizioni di loro, che sono tra questo altare et la capella sodetta del sepolcro.

Se bene è faticoso il mantenere netta come conviene la cappillatura, e barba della statua di Giesù giacente nel sepolcro per i fumi, che si fanno da lumi quali frequentemente si accendono in detta capella per divotione de concorrenti, si procuri ad ogni modo di farlo con rinovarlo spesso, poiché così conviene, et richiede la riverenza, che vi si deve.

Nel luogho destinato per la capella della Liberatione de Santi Padri dal limbo, et per la capella delle donne quali vanno al sepolcro per ongere Giesù si faccia come si è detto di sopra

f. 622 v.

delli altri simili non ancor fabricati.

Per la capella del Misterio quando Giesù disse a Maria Maddalena non mi toccare, perché si ha da trasferire altrove non si ordina per hora altro.

Nel luogo destinato, per la sodetta capella Non mi toccare, per la capella di quando Giesù si manifestò alli duoi discepoli che andavano in Emaus, per la capella di quando Giesù entrò à porte chiuse dove erano i discepoli, per la capella di quando Giesù si manifestò al mare di Teberide, per la capella di quando Giesù ascese al cielo, per la capella di quando Giesù mandò lo Spirito Santo dal cielo, per la capella della Sepoltura della B.V.M., per la capella del Giudizio, per la capella del Paradiso, per la capella del Purgatorio, et per la capella del Inferno si piantino le croci con suoi cartelli, et si facciano poi di mano in mano secondo la

f. 623 r.

possibilità le fabriche come si è detto di sopra d'altri simili luoghi non ancor fabricati.

Nella capella dove altre volte era il Misterio della Cena, et nella quale hora vi è l'altare, et vi si celebra, la pietra sacra si abassi un poco più, si che rilevi manco sopra la mensa dell'altare.

Al confessionale quale è ivi si mettano subito i veli, et le sacre imagini et vi si mantenghino sempre al prescritto delli ordini generali stampati.

La capella chiamata dello Spirito Santo altre volte destinata per il detto Misterio, per il quale hora è designato loco altrove si tenghi ad ogni modo netta, né si converta ad uso profano, almeno senza nostra licenza.

Ordini generali per il medesimo Sacro Monte di Varallo per supplire à quello che si è mancato nelli ordini

f. 623 v.

particolari, et anco per le cose quali conviene ordinare in generale.

La strada maestra qual va dall'una capella all'altra si accomodi dove hora è interrotta, et ogni volta che si interromperà, si che sia ben unita con il restante d'essa acciò lei stessa serva per guida alli pelegrini di condurli dall'una capella, all'altra secondo l'ordine dell'istoria.

Per il sito del Sacro Monte si piantino, et allevino alberi dove mancano, si che per ogni parte di esso si veda un'ordinata, ben disposta, et devota opacità qual inviti à devotione i concorrenti, né vi sia loco sterile ò con indecenza nudo.

I fabriceri di detto Monte facciano ogni volta che bisogna levar li rami delle piante vicine alle capelle, che le danneggiano, ò con oscurità soverchia ò arrechandogli humidità sopra il

f. 624 r.

tetto, o in altra parte, o altro danno, et anco le piante stesse quando non basta levar i rami, et in particolare al presente vedano per tutto dove ciò bisogna, et lo facciano subito.

Il bosco da taglio, se ve n'è, et le piante superflue, e le morte, si possino tagliar, et sramar l'altre, quando n'hanno bisogno, secondo l'arte si della bona agricoltura, ma con licenza della Congregatione delli fabriceri, et del Vicario foraneo, et tutto ciò che se ne cava ceda sempre à utilità della fabrica di detto Monte, et quando si tagliano, ò sramano si avverta à farlo in tempo, et con modo, che ciò non faccia morire, come è occorso sin qui spesso, l'istessi tronchi ò ceppi d'essi, che devono ributtare.

Fuori delli sodetti casi niuno ardisca tagliar piante vive in detto Sacro Monte senza nostra licenza

f. 624 v.

né sramarle in quantità notevole senza licenza delli fabriceri di detto Monte sotto pena della scomunica da incorrersi senz'altro a noi riservata, et dalla quale non siano assoluti senza nostra licenza, et se non datta prima la sodisfattione, nel che non si comprendono però i rami delli alberi di pino quali sono intorno alla fontana, soliti pigliarsi per segno dalli devoti che concorrono à questo luogo.

Vicino, et d'intorno alle capelle al diffuori et vicino le strade sodette si levino di quando in quando, et ogni volta che bisogna le spine, cespuglij, et altre simili matterie che rendono indecenza, immonditia, humidità, et impedimento à concorrenti.

Dovunque vicino, et al diffuori delle capelle la terra è più alta del loro pavimento interiore si sbassi, et tenga bassa

f. 625 r.

tanto, che sia assai inferiore al piano di dentro con un fosso all'intorno anco alquanto più profondo, qual conduca via ogni acqua, et humidità, che ivi scoli, ò per pioggia, ò per altro accidente, et si tenga ben spazzato, et netto, et ciò si essequisca subito, perché fa bisogno in più luoghi.

Nel avvenire non si amettino pittori à dipingere in questo Sacro Monte in modo alcuno se prima non saranno da noi ò nostri successori approvati sotto pena di pagar del suo à chi farà, ò permetterà altrimenti, et ciò per ovviar che il dannaro non si spenda male, et non vi si facciano se non pitture lodevoli, poiché se ve ne vedono di molte rozze, et biasimevoli.

Nelli ornamenti, che in detto Sacro Monte si fanno, ò siano di legno ò di pietra, ò di pittura, non vi inseriscano mai figure di cose profane, come di arpie, et simili, et massime di donne nude ò tutte, ò nel petto, ò in altra parte

f. 625 v.
 indecente à loco, et ornamento sacro, ma vi si mettano tempre, trofei, et cose corrispondenti, et conformi al Misterio sacro à cui sono ornamento più che si può, sotto pena di pagar del suo à chi permetterà altrimenti. I muri, et fabbriche delle capelle si fanno per recettacolo, et conserva de Misteri che vi si rapresentano dentro con statue et pitture, si che questo è il principale et quello l'accessorio, né occorre far quello come accessorio di più fattura o spesa di quello che richieda il fine del principale, però che il fine ha da essere non di far vedere fabbriche che servino per pompa à concorrenti, ma Misteri che servino à divotione, et questo anche fu il primo stile di questo sacro loco come si può osservare da chiunque mira, e considera le prime fabbriche d'esso. Ma da alcuni anni in qua è occorso, et occorre, che quasi il principale

f. 626 r.
 è diventato accessorio, ò quasi, et l'accessorio principale, mentre si fanno fabbriche per dette capelle di tanta fattura e disegno, che pare il scopo sia di far veder fabrica il che è impoverire la detta fabrica, et ritardar il finimento de li Misterij, et la divotione è cagione altri inconvenienti per tanto si ricorda alli ministri di detta fabrica che habbiano riguardo à tal inconveniente, et moderino tal errore et se li ordina, che anco della machina lapidea delle dette capelle facciano sempre da noi, ò nostri successori approvar il disegno, quando ne havranno da far di nove sotto pena di pagar del suo, à chi contraverrà, ò permetterà il contrario. Le vetriate si acconcino per tutto dove sono rotte, et si nettino dove sono lorde, il medesimo si faccia de suoi reti, et telari, et cancelli di legno, il che si

f. 626 v.
 faccia anco ogni volta che occorre il bisogno. I tetti delle capelle si acconcino per tutto dove n'hanno bisogno, et si provveda dunque per causa de detti tetti, ò per altro rispetto le dette capelle patiscono qualche humidità, il che si faccia con ogni prestezza, diligenza, et efficacia in modo che il remedio segua, et si rinovi ogni volta, che ne sarà il bisogno et tra li altri remedij, per deffendere da quella i muri di esse dalla parte massime di aquilone, acciò le pitture che sono sopra quelli non si guastino, uno sarà l'aggiungervi un altro muro al di fuori, ma lontano dal primo un palmo in circa. I medessimi muri, dove sono rustici massime nella parte interiore, che serve per vestibolo delle capelle si abbellischino con calce, et anco con pittura corrispondente all'istoria del Misterio

f. 627 r.
 et prima da noi approvata come sopra si è detto.

Ordini per la capella dove è il Misterio dell'Assontione della B.V.M.
 Il Santuario si vesta di dentro di drappo di seta bianca al prescritto delli ordini generali stampati. Il padiglioncino per la pisside, qual è di varij colori, si faccia di color bianco al modo datto nelli sodetti ordini generali stampati. La statua della B.V. qual sta come nel cattaletto et per icona sopra l'altare ha il petto, et mamelle più rilevanti di quello si convenga a sì santa, et modesta rapresentatione, però si faciano accomodare in modo che siano men rilevanti e più modesti. Le altre statue delli dodeci apostoli quali sono d'intorno alla parte posteriore di detta capella si tengono più nette dalla polve, et

f. 627 v.
 altre immunditie, et alla seconda che è man sinistra nell'entrar nella capella, si rinovi il diadema, qual è rotto. Sopra l'altare di Santo Carlo, quale è nella capella laterale, posta verso aquilone, si provveda di un'icona decendente di Santo Carlo pure in luogho del quadro qual vi è. La pietra sacra dell'istesso, qual è troppo rilevante, s'accomodi al modo datto nelli ordini generali stampati. Alli duoi confessionali, che sono in detta capella si provvedono, et mantengono sopra i veli stampe, et immagini al modo datto nelli medesimi ordini generali stampati. La cassa dell'organo si faccia ornare con pittura, et oro con la prima possibilità. Per levar ogni sospetto, che li Reverendi Padri quali stanno su il detto Monte usurpino più delle cere offerte di quello richiede il luogho, et consummo della capella

f. 628 r.
 dell'Assontione della B.V., dove loro officiano destinatogli dalla Constitutione di Sisto V si pesi, et inventa-

rizi tutta di commune consenso una volta l'anno et poi si lasci attaccata fuori al prescritto delli ordini fatti dall'Illustrissimo Signor Cardinale Borromeo Delegato Apostolico come si fa anco al presente, alli travi del soffitto di detta cappella, et se ne assegni una travata dalla quale solo ne levino i Padri per il detto uso, e non dell'altre, fuorché quando mancasse nell'assegnata che all'hora se le ne assegnerà un'altra et così di man in mano per impiegar poi il prezzo dell'avanzo che si venderà di tempo in tempo al servitio pure di detta capella. Poiché l'altare sodetto dove sta la statua della B.V.M. come in cattaletto per icona, è privilegiato per le anime dei deffonti si faccia una tavoletta scritta con caratteri grandi in questo modo

f. 628 v.
 Altare privilegiato per i morti, et si attachi ivi in loco patente né si levi mai sotto pena di scomunica da incorrersi senz'altro a noi reservata. Fra duoi mesi i fabriceri ci mandino copia autentica dell'inventario della sacra suppellettile, della sacrestia con quel più che contiene, et delli instrumenti delle sacre reliquie da mettere nelli atti della visita, et il Vicario foraneo habbia cura che ciò si eseguisca. Per le sacre reliquie, che sono nelle cassette si provvedano reliquiarij più decenti, et si rinchiudano poi in quelli. La fenestrella, nella quale si conservano, posta nella sacrestia, si vesta di dentro di drapo di seta, et vi si metta sopra l'iscrizione al prescritto delli ordini generali stampati. Si provvedano venti quatro purificatori più sottili, et semplici, et sei asciugatori per tener appresso al lavatorio da

f. 629 r.
 asciugare le mani. Per conservatione delle scritture, et raggioni di questo Sacro Monte si provveda un archivio ben fatto, et ordinato in loco sicuro, et decente non bastando la cassa, qual serve per quello di presente. L'inventario fatto, et che si deve fare per disposizione della bolla di Sisto V fatta per il governo di questo Sacro Monte, et per altri ordini, si recognosca infallibilmente ogn'anno, et all'hora vi si aggiunga ciò, che vi sarà di aggiungere et in particolare si aggiungano subito tutto ciò che si trovò donato di più nell'atto della visita, et non ancor aggiunto. Si provveda anco un libro grande ben fatto legato, et cartolato, et coperto di corame, et in esso si registrino tutti i beni, raggioni et scritture di detto Sacro Monte, che vi sono, et saranno nell'avenire né serva ad altro che per conservatione di quelle, et si governi in detto archivio.

f. 629 v.
 Si chiarisca se le due campane di questa capella sono benedette, ò no, perché se non sono benedette, le benediremo nel primo nostro ritorno. Nella fabrica della nova chiesa qual si è cominciata per la maggiore del Monte et sotto il nome dell'Assuntione della B.V. pure non si vada più avanti sino à novo ordine nostro sotto pena di pagar del suo à chi contraverrà, ò lo permetterà, giudicando noi non solo spediente, ma necessario, che prima si tirino innanzi altri Misteri di questo Sacro Monte, per aumento della devotione et limosine, et per altri rispetti, atteso massime che per la penuria de tempi sono sminuite notabilmente le limosine, et che la fabricatione di detta chiesa impoverisce, consumma, et indebita la fabrica del Monte, et ritarda il resto che è di più profitto. Il libro nel quale si scrivono le spese, che

f. 630 r.
 si fanno per il Sacro Monte si rinovi, et sia grande ben fatto, et coperto di corame, et tale, che possi servire per molti anni, et si regoli questo, e li altri al prescritto delli ordini generali stampati. Non si manchi di mantenere i duoi capellani deputati già dalla felice memoria di Monsignor Reverendissimo Carlo Bascapè per supplire alle messe, che avanzano di esse nel Sacro Monte, in esecuzione del ordine fatto dall'Illustrissimo Signor Delegato Apostolico detto di sopra, ogni volta, che le dette limosine saranno abastanza, et quando non bastano alla ratta almeno di ciò che ponno bastare. Acciò in ogni tempo possi constare delle messe dette per le offerte fatte alla cassa di quelle, come, quando, dove, et da chi si siano dette, si provveda subito un libro grande, che possi servire per molti anni, ben fatto, et coperto di corame, il quale stia appresso del Thesoriero,

f. 630 v.

qual paga il denaro, per la celebratione d'esse, et quando il celebrante va per haver la sodisfattione, per le messe da lui celebrate con la lista, et comparto di esse dattogli dal assistente, et mandato de' fabriceri, il mandato, et lista si mettono in filo come si è fatto sin qui, ma il celebrante scriva in detto libro le messe, che havrà celebrate, et per le quali vole la sodisfattione alla forma datta nelli ordini generali stampati, con farli fede sotto che hà celebrate le sodette messe ne' di sodetti per la sodetta sodisfattione con seguitar poi sotto con il confesso delle limosine, perciò ricevuti dal detto Thesoriero, il qual Thesoriero anco in un altro libro noterà, che il di tale pagò tanto al tale per tante messe come in libro tale à fogli tanti, et dal mandato, et lista in filo à n.º tanto appare et perché per i Padri Reformati

f. 631 r.

occorrerà, che vada uno per molti che havranno celebrati, quello che va ad essigere la sodisfattione faccia lui le sodette cose, fedì, et confessi per tutti, altrimenti i pagamenti non si havranno per buoni, et i contraventori saranno gravemente puniti à nostro arbitrio.

Per i crediti, che hà la fabrica di questo Sacro Monte contro varij particolari, se bene si è in parte provisto di sopra con il decreto fatto contro li debitori detta chiesa, non si lasci però anco di far ancor di ragione quello, che si può per conseguirli, né per questo s'intenda derogato il detto decreto in cosa alcuna.

Per le alienationi che si pretendono fare di alcune raggioni, e beni stabili di detto Sacro Monte per utilità di quello, perché non si ponno fare senza autorità apostolica, per ciò si raccorre da quella esponendoli con verità, et con le ragioni

f. 631 v.

dell'utilità, che ne segue, che se n'haverà il più spediante per il detto bisogno.

Si faccia stampar di nuovo il decreto fatto da nostri predecessori contro quelli, che con scrittura guastano i muri, ò altra cosa delle capelle di questo Sacro Monte, et si attachi per tutte le dette capelle in loco patente, rimettendovelo ogni volta, che bisogna, anco in nome nostro poichè con il presente decreto lo confermiamo et renoviamo in quanto sia bisogno.

Si avvertano i duoi confessori di questo Sacro Monte, che la facultà concessali dalla felice memoria di Sisto V, et dichiaratali anco dalla felice memoria di Clemente VIII sotto il dì 1 Dicembre 1595, di assolvere da casi riservati all'ordinario, et altri ivi esposti e rinovata dal medesimo Clemente VIII à dì 9 Genaro 1601 et à 26 Novembre 1602, et da Paolo V à dì 7 Genaro 1617, et ultimamente da Urbano VIII à 17 Novembre 1628, et che se non hanno altra facultà, et confirmatione ottenute dopo le dette revocationi non la ponno più usare.

Millessimo sexcentesimo vigesimo nono indictione

f. 632 r.

duodecima, die vero Jovis sexta mensis Decembris in loco Varalli Vallissicidae etc. videlicet in sala infrascripti Reverendi Domini Vicarij Foranei.

Copia premissorum Decretorum una cum exemplo Decretorum Generalium impressorum fuit intimata per Multum Reverendum Dominum Presbiterum Petrum Philipperium Parochum, et Vicarium Foraneum Varalli Sicidae etc. ex ordine Illustrissimi et Reverendissimi Domini Domini Jo. Petri Vulpij Episcopi Novariae etc. infrascriptis personis videlicet I.C.D. Jo. Francisco Rasario nec non, et Jo. Francisco Luino, ambobus fabricerij Sacri Montis Varalli, presentibus, et acceptantibus ac ea observare promittentibus in omnibus et per omnia, iuxta dispositionem decretorum predictorum, prout facere promiserunt etc. et inde etc.

Praesentibus testibus Reverendo Clerico Domino Francisco Philipperio filio Josephi et Jo. Baptista de Allegris filio Jacobi mercatore, ambobus de Varallo, et notis etc.

Ego Carolus Cattarellus filius quondam Joannis notarij publicus Imperiali et

f. 632 v.

Apostolica auctoritate Varalli notarius, premissis interfui, et de predicta intimatione rogatus pro fide me subscripsi.

Continuare la fabbrica e mantenere l'esistente. La visita del vescovo Giovanni Pietro Volpi al Sacro Monte di Varallo (agosto 1628)

Elena De Filippis

Il vescovo Giovanni Pietro Volpi salì al Sacro Monte in visita pastorale undici anni dopo il cardinale Ferdinando Taverna, il 22 agosto 1628, accompagnato dai fabbricieri in carica, Alberto Alberganti, Bernardino Rastelletto e Giuseppe Morondo¹ e dall'assistente alla cassa delle elemosine per le messe, Marco Antonio Ranzio².

Rispetto a chi l'aveva preceduto, la sua attenzione si focalizzò non più solo sul controllo dell'evoluzione del cantiere, ma anche sulla verifica dello stato di conservazione di quanto era stato realizzato e del decoro e della pulizia.

Rispetto all'intensa attività registrata ai tempi del Bascapè e nei primi anni di episcopato del suo successore, i lavori andavano avanti con ritmi più tranquilli³. Costante è il richiamo all'esecuzione degli ordini di Taverna (in buona parte ripresi da quelli del vescovo barnabita suo predecessore) che chiedevano correttivi da apportarsi a scene già esistenti, evidentemente rimasti invariati. È un po' il gioco che aveva caratterizzato anche la fase precedente: la fabbriceria tende a trascurare le modifiche a misteri esistenti, per portare avanti, viceversa, le scelte più importanti relative alla parte alta del complesso, che si viene realizzando *ex novo*, ma ora con una regia meno accorta e vigile che sembra risentire proprio della lontananza del vescovo⁴.

Non giovano al prosieguo dei lavori il diradarsi delle visite pastorali e i problemi economi-

¹ La visita di Ferdinando Taverna risaliva al settembre 1617. Il testo e i relativi ordini (trascritti da Sara Bruno) sono stati pubblicati in *Visita del vescovo Ferdinando Taverna al Sacro Monte di Varallo (settembre 1617)*, in "Sacri Monti. Rivista di arte, conservazione, paesaggio e spiritualità dei Sacri Monti piemontesi e lombardi", n. 1/2007, pp. 415-429.

² L'organizzazione e il ruolo della fabbriceria e la gestione delle elemosine per la costruzione del complesso (la cassa delle elemosine era conservata in chiesa), erano stati alcuni dei nodi critici che avevano provocato tensioni pluridecennali fra i frati francescani, eredi del padre fondatore Bernardino Caimi, e la comunità civile nel pieno Cinquecento. A sedare i contrasti era intervenuto in più occasioni Carlo Borromeo, sia in qualità di delegato apostolico, che come protettore dell'ordine francescano. Proprio san Carlo, per dirimere la disputa sulla gestione delle elemosine, aveva stabilito l'esistenza di due casse: quella per la fabbrica, in gestione ai fabbricieri (che però non potevano provvedere a spese senza il consenso del padre guardiano), e quella delle messe, di appannaggio ai frati (sull'argomento si rimanda all'interessante contributo di Pier Giorgio Longo: 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; a G. GENTILE, *La storia del Sacro Monte nei documenti*, in *Il Sacro Monte di Varallo. Mostra documentaria*, catalogo a cura di Maria Grazia Cagna Pagnone, Borgosesia 1984, pp. 77-93; a P. G. LONGO, "Un luogo sacro... quasi senz'anima". *Carlo Bascapè e il Sacro Monte di Varallo*, in *Carlo Bascapè sulle orme del Borromeo. Coscienza ed azione pastorale in un vescovo di fine Cinquecento*, atti dei convegni di studio di Novara, Orta e Varallo Sesia 1993-IV centenario dell'ingresso in diocesi del vescovo Carlo Bascapè, Novara 1994, pp. 369-426). La bolla di Sisto V del 1587 fece definitiva chiarezza sui ruoli ascrivendo compiti precisi e delimitati alla fabbriceria, ai frati e al vescovo ordinario della diocesi.

³ Per un esame dello stato del complesso ai tempi del Taverna e un confronto con il periodo dominato dalla figura del vescovo Bascapè si rimanda a E. DE FILIPPIS, *Dal vescovo Carlo Bascapè al cardinale Ferdinando Taverna: come cambia il Sacro Monte*, in "Sacri Monti. Rivista di arte, conservazione, paesaggio e spiritualità dei Sacri Monti piemontesi e lombardi", n. 1/2007, pp. 430-470.

⁴ Si veda ad esempio l'incarico assegnato a Melchiorre d'Enrico, pittore certamente più modesto di tutti gli altri impegnati nel Palazzo di Pilato, di decorare le pareti della cappella della *Cattura di Cristo* (c. 19), nonostan-

ci della fabbrica. Grava sul suo destino, come un pesante fardello, il cantiere della chiesa nuova, che già Taverna aveva giudicato troppo oneroso rispetto alle possibilità economiche reali⁵. Volpi lancia un allarme ancor più chiaro: si sono spesi ormai troppi denari in quest'impresa che ha assorbito molto più delle quattordicimila lire destinate all'uopo dal benefattore Agostino Beccaria di Pavia; sommandovi altri fondi e l'interesse maturato si sono ampiamente superate le ventimila lire⁶.

Il disegno complessivo

Anche Volpi si attiene fedelmente alle indicazioni fornite dai suoi predecessori e percorre il Monte scorrendo gli ordini precedenti. La trama narrativa dell'itinerario che si delinea seguendo la visita presenta poche modifiche rispetto allo sviluppo dei misteri indicata da Taverna.

Oltre alle cappelle già esistenti o in corso di realizzazione, il percorso è scandito dalle croci piantate nel terreno, accompagnate dalle relative iscrizioni, che indicano il luogo in cui sono previsti i nuovi misteri. Nella zona dell'infanzia sono confermate le nuove tappe volute da chi lo ha preceduto, corrispondenti alle progettate cappelle del viaggio di *Giuseppe e Maria a Betlemme per farsi registrare secondo l'editto di Cesare*⁷, della *Purificazione della Vergine*⁸ e della *Disputa di Gesù bambino nel tempio con i dottori*⁹, rispettivamente dopo la cappella del *Primo sogno di Giuseppe*, della *Circoncisione* e della *Strage degli innocenti*.

Nella zona della vita pubblica di Cristo, tra le *Tentazioni nel deserto* e la *Samaritana al pozzo* è ribadita la tappa delle *Nozze di Cana*¹⁰ e dopo la *Trasfigurazione* segue il luogo ove è prevista la costruzione dell'edificio che ospiterà la scena di *Gesù che dice a Maria di Magdala: «optimam partem elegit»*, già menzionata da Taverna¹¹.

All'ingresso dell'odierna piazza della Basilica due croci segnano rispettivamente i siti dell'erigenda *Porta Aurea* e della nuova cappella della *Cena*, cui seguirà quello della *Lavanda dei piedi*¹². Dopo la *Cattura* vi è il luogo destinato al mistero di *Gesù che viene trascinato per terra dai servitori dei giudei*¹³, un mistero singolare, di cui non vi è traccia nel-

te le raccomandazioni di Bascapè di selezionare solo artisti di qualità (Archivio Storico Diocesano di Novara, da ora in poi ASDN, *Atti di Visita*, vol. 19, f. 99 r.). Sul ruolo di Bascapè nella regia del complesso si rimanda a G. GENTILE, *Gli interventi di Carlo Bascapè nella regia del Sacro Monte di Varallo*, in *Carlo Bascapè sulle orme del Borromeo...* cit. pp. 427-490 (in appendice sono pubblicati gli atti e gli ordini delle visite pastorali del 24 settembre 1593, 25 settembre 1594, 3 ottobre 1599, 5 ottobre 1602); a P. G. LONGO, "Un luogo sacro... quasi senz'anima" ... cit.; a E. DE FILIPPIS, *L'indirizzo e il controllo del Bascapè in tema di arte sacra: i cantieri dei Sacri Monti in Carlo Bascapè...*, cit. pp. 289-306 e a P.G. LONGO, *Una visita del vescovo Carlo Bascapè al Sacro Monte di Varallo (27 settembre - 1 ottobre 1604)*, in "de Valle Sicida", a. IX, 1/1998, pp. 163-179, che pubblica il testo della visita del 1604.

⁵ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 80, f. 73 v.

⁶ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 116, f. 371 r.

⁷ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 116, f. 349 r.

⁸ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 116, f. 350 v.

⁹ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 116, f. 351 v.

¹⁰ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 116, f. 352 r. Anche questo mistero rientrava nella pianificazione di Bascapè; si veda sull'argomento quanto esposto in E. DE FILIPPIS, *Dal vescovo Carlo Bascapè...* cit., p. 461, nota 14.

¹¹ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 116, f. 353 r.; vol. 80, f. 65 r.

¹² ASDN, *Atti di Visita*, vol. 116, ff. 353 v., 354 r.

¹³ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 116, f. 354 v.

le visite e negli ordini di Bascapè e di Taverna e neppure nel *Libro dei Misteri* di Galeazzo Alessi¹⁴. Subito a seguire si incontra il *Giudizio di Cristo davanti ad Anna*. Dopo il Palazzo di Pilato vi è il luogo dell'*Imposizione della croce sulle spalle di Cristo*¹⁵, anch'esso ripreso dalla trama precedente, come quello della *Caduta sotto il peso della croce*, che è immediatamente successivo alla cappella della *Salita al Calvario*¹⁶. Prima della *Crocifissione* è prevista l'*Affissione alla croce*¹⁷. Tutta da realizzare è la storia successiva alla morte di Cristo che contempla le tappe della *Deposizione*, della *Liberazione dei Padri dal Limbo* attraverso la discesa di Gesù, delle *Donne che vanno al sepolcro per ungere Gesù*, il *Noli me tangere* (esistente, ma da spostare in altro luogo), l'*Apparizione di Gesù ai discepoli ad Emmaus*, l'*Ingresso di Gesù dai discepoli a porte chiuse*, l'*Apparizione di Cristo sul mare di Tiberiade*, l'*Ascensione*, lo *Spirito Santo*, il *Giudizio*, il *Paradiso*, il *Purgatorio* e l'*Inferno*¹⁸. In quest'infilata di misteri si ritrovano tutti quelli già previsti nel disegno di Bascapè, elencati uno dopo l'altro nell'indice della guida redatta nel 1611 dal teologo della Collegiata di Gozzano, Giovanni Giacomo Ferrari per ordine del vescovo e sotto il suo controllo¹⁹. Ma ci si imbatte anche in altre tappe narrative, come quella della *Discesa al Limbo* (il cui sito, segnato con una croce già nel 1617, è ricordato anche nella visita del Taverna²⁰) e del *Paradiso, Purgatorio e Inferno* (assenti nelle pianificazioni di Bascapè e del cardinale), ripresi dal *Libro dei Misteri* e dagli adeguamenti successivi risultanti dagli accordi fra Giacomo d'Adda e i frati, a riprova del riaffiorare quasi spontaneo di quelle memorie man mano che ci si allontana cronologicamente dalla vigile regia del vescovo barnabita²¹. In questa zona alcuni nuovi misteri sono destinati ad integrare le tappe già esistenti: *Cristo avvolto nella Sindone*, la *Dedicazione di san Francesco*, il *Sepolcro di Cristo*, e la fontana con la statua di Cristo che risorge.

È ancora il criterio della verosimiglianza con le Sacre Scritture a guidare le correzioni iconografiche imposte dal presule, che generalmente ricalcano quelle dei predecessori, come la richiesta di aggiungere la colomba dello Spirito Santo sulla volta dell'*Annunciazione*, o di dipingere un ambiente montano sul muro della cappella della *Visitazione* poiché, secondo il vangelo, la casa di Zaccaria era in una zona montuosa, di mutare l'abbigliamento di Zaccaria, come voleva Taverna che lo giudicava improprio, poiché egli era raffigurato vestito da sacerdote all'interno della propria casa, o di conferire l'aspetto di grotta al vano dell'*Orazione nell'orto*²². Del tutto originale è invece la notazione sull'angelo dell'*Orazione nell'orto* che ha una caratterizzazione psicologica inadatta alla scena, perché mostra ec-

¹⁴ GALEAZZO ALESSI, *Libro dei Misteri*, con prefazione di A. M. Brizio e commento critico di S. Stefani Perrone, Bologna, 1974.

¹⁵ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 116, ff. 356 v., 621 r. Il luogo deve ancora essere segnato con una croce.

¹⁶ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 116, f. 356 v.

¹⁷ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 116, ff. 356 v., 357 r.

¹⁸ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 116, ff. 356 v., 358 r. e v.

¹⁹ G.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*, Pietro Ravelli, Varallo 1611.

²⁰ E. DE FILIPPIS, *Dal vescovo Carlo Bascapè...* cit. p. 433.

²¹ Sul rifiuto da parte dei frati del progetto alessiano e sulle successive mediazioni che portarono ad una nuova pianificazione testimoniata dai disegni conservati presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano (Raccolta Ferrari), si veda P.G. LONGO, *Il Sacro Monte di Varallo, ...* cit. pp. 99-104.

²² ASDN, *Atti di Visita*, vol. 116, ff. 349 r., 354 r.

cessiva tristezza, invece di apparire di conforto a Cristo²³. Non vengono ribadite una per una le puntigliose note iconografiche fornite da Taverna, ma Volpi si limita a rilevare sinteticamente, cappella per cappella, come nulla sia stato eseguito di quanto disposto dal predecessore²⁴.

Riecheggiano la precedente visita anche le richieste (rimaste inevase) di modificare il colore degli abiti di alcuni personaggi: Gabriele nell'*Annunciazione* ha ancora il camice bianco e la tunicella più consoni ad un diacono (pare di intendere) che all'arcangelo²⁵ e immutato è anche l'angelo della fuga in Egitto²⁶. Viceversa, caso del tutto singolare, sembra si sia data esecuzione alla richiesta di Taverna di correggere l'abito rosso della Madonna nel *Primo sogno di Giuseppe*, ora bianco e verde, ma le cui maniche per Volpi vanno corrette in azzurro²⁷. L'intervento tempestivo forse si spiega con la recentissima fattura di quel mistero.

Anche gli ordini finalizzati a garantire raffigurazioni caste e pudiche non sono stati eseguiti e vengono rinnovati: è il caso dell'angelo del *Secondo sogno di Giuseppe* la cui nudità eccessiva deve essere ridotta, o dei piedi della Madonna della *Fuga in Egitto*, da coprire²⁸. Una nota vescovile del tutto originale riguarda la *Vergine dormiente* della chiesa vecchia i cui seni sembrano sporgere più del giusto e che perciò devono essere resi più discreti²⁹. Vanno evitate – raccomandando il vescovo, riportandoci in pieno clima post tridentino – figure profane per gli ornamenti in pietra o legno, come arpie o donne nude o con il petto scoperto, piuttosto si raffigurino trofei o ornamenti conformi al mistero sacro che si vuole rappresentare³⁰.

Nessun seguito risultano aver avuto le richieste di Taverna di arricchire di figure alcune scene, per renderle più eclatanti. È il caso della cappella dell'*Arrivo dei Magi* (c. 5)³¹. Anche suggerimenti finalizzati alla chiarezza narrativa, come quello di spostare in un luogo più visibile la scena dell'impiccagione di Giuda dipinta da Tanzio nella cappella dove *Cristo è condotto per la prima volta davanti a Pilato*, sono rimasti lettera morta³².

Lo stato indecoroso dei capelli e della barba del Cristo morto nel *Sepolcro*, che già preoccupava Taverna, andrà risolto sostituendoli frequentemente perché il fumo delle candele li annerisce e insudicia³³.

Mancano quegli elementi importanti di regia a cui ci aveva abituati il vescovo Bascapè, con notazioni tese a migliorare la visione della scena rappresentata modificando l'altezza della grata o della vetrata o favorendo l'illuminazione interna alle cappelle, temi in alcuni casi ripresi dal suo immediato successore, ma assenti nel diario di visita e negli ordini di Volpi.

Le piante giocano un ruolo complementare e devono essere fatte crescere dove necessario perché facciano un'ombra opportuna e devota³⁴: «per ogni parte di esso [monte] – scrive

²³ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 116, f. 619 r.

²⁴ Per l'elenco delle notazioni di Taverna si rimanda a: E. DE FILIPPIS, *Dal vescovo Carlo Bascapè...* cit. p. 436.

²⁵ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 116, f. 348 v.; vol. 80, f. 62 r.

²⁶ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 116, ff. 351 r., 616 r. L'angelo ha mantenuto il manto rosso e la veste celeste, invece che bianca, come era stato richiesto dalle precedenti prescrizioni.

²⁷ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 116, ff. 349 r., 613 v.; t. 80, f. 62 v.

²⁸ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 116, ff. 351 r., 615 v., 616 r.

²⁹ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 116, f. 362 r.

³⁰ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 116, f. 625 r. e v.

³¹ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 116, f. 349 v.

³² ASDN, *Atti di Visita*, vol. 116, f. 355 r.

³³ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 116, ff. 357 v., 622 r.

³⁴ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 116, f. 360 r.

– si veda un'ordinata, ben disposta, et devota opacità qual inviti a devotione i concorrenti, ne' vi sia loco sterile o con indecenza nudo»³⁵.

Non manca qualche cenno di carattere economico: la gestione del bosco e degli alberi superflui va condotta «secondo l'arte si della bona agricoltura, ma con licenza della Congregazione delli fabbricieri, et del Vicario foraneo» investendo gli utili nella fabbrica. Le potature si facciano con l'accortezza di non far morire «come è occorso sin qui spesso, l'istessi tronchi ò ceppi d'essi, che devono ributtare». Vieta quindi di tagliare alberi senza licenza sua o dei fabbricieri sotto pena della scomunica. Permette invece i comportamenti legati alla devozione, come quello di portare via i rami dei pini che sono intorno alla fontana della piazza maggiore³⁶.

Riemergono, su questo terreno, le ataviche ostilità fra la fabbrica e i padri francescani, accusati di tagliare e potare piante per far legna anche nel periodo meno adatto, cioè quando ricacciano³⁷.

Le lagnanze nei confronti dei frati concernono anche altri aspetti, connessi all'economia del cantiere e alla gestione degli spazi e dei beni. I padri avrebbero usurpato, per farsi un orto, un'area vicina al mistero della *Salita al Calvario*, destinata alla costruzione di un'altra cappella; c'è il sospetto che vogliano appropriarsi della nuova chiesa, una volta ultimata, e non stanno ai patti per quel che riguarda la cera, uno dei beni economici della fabbrica che era già stato al centro di dispute ai tempi di Carlo Borromeo. Era stato allora stabilito, e confermato dalla bolla di Sisto V del 1587, che la cera offerta dai fedeli appartenesse alla fabbrica e che i frati potessero disporne solo nella misura necessaria per le messe³⁸. Viceversa, la quantità asportata dai religiosi ai tempi di Volpi arriva al valore di mille e duecento lire, molto lontano dalle esigenze reali di consumo per la chiesa³⁹, una cifra enorme⁴⁰.

Il gusto artistico del vescovo

Più rispondenti a sue opinioni personali sono i giudizi di gusto espressi sulle raffigurazioni. Anche Volpi, come Bascapè e Taverna, è un estimatore di Gaudenzio. Giudica infatti di fattura elegantissima le pitture e alcune statue (non precisate) dell'*Arrivo dei Magi*⁴¹ e la Madonna dell'*Adorazione dei pastori* in cui legge quasi per primo l'autografia dell'artista e

³⁵ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 116, f. 623 v.

³⁶ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 116, f. 624 r. e v.

³⁷ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 116, ff. 360 v., 361 r.

³⁸ P. G. LONGO, *Il Sacro Monte di Varallo...* cit. pp. 90-91.

³⁹ ASDN *Atti di Visita*, vol. 116, f. 361 r.

⁴⁰ Relativamente ai contrasti fra Fabbrica e frati sono allegati al diario della visita di Volpi interessanti documenti contenenti le lagnanze sui comportamenti dei religiosi consegnate al vescovo dai fabbricieri (ASDN, *Atti di visita*, vol. 116, ff. 445 r.-455 v.) e quelle inoltrate da Fra Carlo da Como Guardiano del Sacro Monte contro i fabbricieri e il Vicario Foraneo (ASDN, *Atti di visita*, vol. 116, f. 635 r. e v.), nonché il decreto emesso nel 1635 dal vescovo intorno alle elemosine delle messe (ASDN, *Atti di visita*, vol. 116, ff. 633 r., 634 v.).

⁴¹ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 116, f. 349 v. La fortuna del gruppo plastico è un po' accidentata. La guida di Sesalli ascrive a Gaudenzio i tre cavalli e il moro che cava lo sperone (*Breve Descrizione del Sacro Monte di Varallo di Valsesia*, Novara 1566). Bascapè, al contrario, gli attribuisce tutte le statue, tranne i tre cavalli che giudica "rozzi" (*Atti di Visita*, vol. 19, f. 78 v.).

di cui coglie al volo il significato del volgersi del capo in direzione opposta al bambino⁴². Anche la cappella della *Crocifissione* è dotata di statue giudicate elegantissime («affabre factis») realizzate da «Gaudentij illius celeberrimi pictoris Novariensis»⁴³. Seguono, nel suo gradimento, Morazzone, Tanzio e Martinoli. Elegante è infatti la pittura dell'*Ecce homo* e della *Condanna di Cristo* di Morazzone⁴⁴, della cappella in cui *Pilato si lava le mani* di Tanzio⁴⁵, come gli affreschi del Martinoli del *Paralitico risanato*⁴⁶ e della *Flagellazione*⁴⁷. Ma sono apprezzate anche le statue di Giovanni d'Enrico che illustrano i medesimi misteri. Per la verità dopo Gaudenzio la palma del miglior plastificatore sembra spettare al Tabacchetti, con le statue della *Salita al Calvario*, giudicate «elegantissimis»⁴⁸.

Altrettanto esplicito è il presule nelle bocciature. Rozze e di pittori poco capaci sono infatti le decorazioni del *Secondo sogno di Giuseppe*⁴⁹ e della *Fuga in Egitto*⁵⁰; di mediocre qualità quelle del *Battesimo di Cristo*⁵¹, della *Samaritana al pozzo*⁵², della *Cattura di Cristo*⁵³ e della *Incoronazione di spine*⁵⁴. Grossolane sono anche le antiche statue, oggi perdute (presumibilmente in legno policromo e con capelli scolpiti) degli apostoli dell'*Assunzione della Vergine* nella chiesa vecchia⁵⁵. Proprio la presenza al Sacro Monte di immagini biasimevoli e di scarsa qualità gli fa ribadire (davanti alla decorazione di Melchiorre d'Enrico della *Cattura di Cristo*), fra le note generali in fondo alla visita, la necessità di ammettere ai lavori per il Monte soltanto artisti preventivamente approvati dall'ordinario diocesano, pena il pagamento dell'opera a carico dei fabbricieri⁵⁶.

Pragmatico e prosaico, in fondo alla visita il vescovo ricorda che: «I muri, et fabbriche delle capelle si fanno per recettacolo, et conserva de Misteri che vi si rapresentano dentro

⁴² ASDN, *Atti di Visita*, vol. 116, f. 350 r.

⁴³ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 116, f. 357 r.

⁴⁴ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 116, f. 356 r.

⁴⁵ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 116, f. 356 r.; E. DE FILIPPIS, *Guida del Sacro Monte di Varallo*, Borgosesia 2009, p. 113. Singolarmente non merita apprezzamenti la decorazione, sempre di Tanzio, della cappella di *Cristo condotto per la prima volta al tribunale di Pilato*.

⁴⁶ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 116, f. 352 v. Le statue sono di Giovanni d'Enrico (E. DE FILIPPIS, *Guida...* cit. p. 70).

⁴⁷ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 116, f. 355 v. Le statue sono di Giovanni d'Enrico (E. DE FILIPPIS, *Guida...* cit. p. 105).

⁴⁸ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 116, f. 356 v.

⁴⁹ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 116, f. 351 r. Gli affreschi della cappella sono di un ignoto artista locale di cultura tardogaudenziana (E. DE FILIPPIS, *Guida...* cit. p. 57).

⁵⁰ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 116, f. 351 r. Gli affreschi originari erano attribuiti dalle antiche guide a Giovanni Battista della Rovere, detto «il Fiamminghino» e furono ricoperti, nel 1886, da pitture di Francesco Burlazzi (E. DE FILIPPIS, *Guida...* cit. p. 58).

⁵¹ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 116, f. 351 v. Le pitture sono opera documentata di Gabriele di Cristoforo Bossi e si datano al 1584 (S. STEFANI PERRONE, *Guida al Sacro Monte di Varallo*, Torino 1995, p. 46).

⁵² ASDN, *Atti di Visita*, vol. 116, f. 352 r. La decorazione pittorica della cappella è stata attribuita al pittore tardogaudenziano Gian Giacomo Testa (S. STEFANI PERRONE, *Guida...* cit. p. 48).

⁵³ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 116, f. 354 v. I dipinti sono opera di Melchiorre d'Enrico, fratello di Tanzio (E. DE FILIPPIS, *Guida...* cit. p. 90).

⁵⁴ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 116, f. 355 v. I dipinti sono attribuiti a Ortensio Cerano e Melchiorre d'Enrico (S. STEFANI PERRONE, *Guida...* cit. p. 66).

⁵⁵ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 116, f. 362 v.

⁵⁶ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 116, ff. 354 v., 625 r.

con statue et pitture, si che questo è il principale et quello l'accessorio [...] Ma da alcuni anni in qua è occorso – scrive – et occorre, che quasi il principale è diventato accessorio, ò quasi, et l'accessorio principale, mentre si fanno fabbriche per dette capelle di tanta fattura e dessegno, che pare il scopo sia di far veder fabrica il che è impoverire la detta fabrica, et ritardar il finimento de li Misterij, et la divotione»⁵⁷.

Garantire pulizia e decoro e una corretta manutenzione

Nel corso della visita il vescovo si sofferma in più occasioni sulla necessità di tenere pulite le capelle: raccomanda di rimuovere i rami secchi posti per ornamento nella *Nascita di Gesù* e di rimuovere le ragnatele dalla sua rete metallica⁵⁸, nonché di dotare di un candelabro con un treppiede l'altare della *Natività* perché i lumi accesi dai devoti causano sporcizia⁵⁹. Sul pavimento di qualche cappella ha trovato dello «sterco de sorci» e altra immondizia. Perciò raccomanda che «di quando in quando si visiti il tutto, et si tenga netto»⁶⁰. Le vetrature sono in generale «lordissime» e «oscurissime» e vanno pulite⁶¹. Le statue degli apostoli dell'*Assunzione* sono coperte di polvere e di «altre immonditie»⁶². L'impressione è che il grande impegno costruttivo non sia sorretto dalla cura ordinaria per il luogo⁶³.

Oltre al decoro è carente la manutenzione vera e propria. Numerosissime sono le cappelle con l'inginocchiatoio, la grata, vetri⁶⁴ o pavimenti rotti⁶⁵ e quelle sul cui tetto incombono i rami degli alberi vicini⁶⁶.

Il ciclo pittorico di parecchi misteri è danneggiato dall'umidità, primo nemico del patrimonio del Sacro Monte ieri come oggi. Il loro elenco consola chi si occupa della manutenzione del complesso perché rivela come i casi più problematici siano di antica data, come la volta della cappella di *Adamo ed Eva*, che prende acqua dal lanternino, la parete posteriore della cappella dell'*Annunciazione*, di quella dell'*Arrivo dei Magi*, l'abside della *Circoncisione*, le pareti del *Secondo Sogno di Giuseppe*⁶⁷. Sono degradate an-

⁵⁷ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 116, ff. 625 v., 626 r.

⁵⁸ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 116, f. 349 v.

⁵⁹ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 116, f. 350 r. e v.

⁶⁰ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 116, ff. 351 r., 616 r.

⁶¹ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 116, f. 614 v.

⁶² ASDN, *Atti di Visita*, vol. 116, f. 627 r. e v.

⁶³ Non compare alcuna menzione alla figura del custode che negli ordini di Taverna è ricordato come colui che ha il compito di «tenere le capelle, et statue, ben nette dalla polvere, et ogni altra immondizia» sotto il controllo del padre Guardiano (ASDN, *Atti di Visita*, vol. 80, f. 133 r.). Si nomina un custode solo a proposito delle chiavi (ASDN, *Atti di Visita*, vol. 116, f. 348 r.)

⁶⁴ La cappella di *Adamo ed Eva* (n. 1), quelle della *Visitazione* (c. 3) e del *Primo sogno di Giuseppe* (c. 4), dell'*Arrivo dei Magi* (c. 5), del *Secondo sogno di Giuseppe* (c. 9), della *Strage degli innocenti* (c. 11), delle *Tentazioni nel deserto* (c. 13), della *Resurrezione del figlio della vedova di Naim* (c. 16), della *Resurrezione di Lazzaro* (c. 18), della *Flagellazione* (c. 30), dell'*Ecce homo* (c. 33), della *Condanna di Cristo* (c. 35).

⁶⁵ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 116, ff. 616 v., 617 r.

⁶⁶ Si tratta delle odierne cappelle di *Adamo ed Eva* (c. 1), dell'*Annunciazione* (c. 2), della *Visitazione* (c. 3), dell'*Arrivo dei Magi* (c. 5), del *Secondo sogno di Giuseppe* (c. 9), della *Strage degli Innocenti* (c. 11), del *Battesimo* (c. 12), delle *Tentazioni di Cristo nel deserto* (c. 13), della *Samaritana al pozzo* (c. 14), del *Paralitico risanato* (c. 15), del *Figlio della vedova di Naim resuscitato* (c. 16), della *Resurrezione di Lazzaro* (c. 18), cioè tutte quelle site nelle zone a bosco e a giardino.

⁶⁷ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 116, ff. 348 v., 349 v., 350 v., 351 r.

che, in diverse zone, le pitture della *Fuga in Egitto*, il muro settentrionale della *Strage degli innocenti*⁶⁸ e l'atrio dipinto della cappella delle *Tentazioni di Cristo nel deserto*⁶⁹. Gravemente danneggiate sono ancora le pitture della volta della cappella della *Samaritana*⁷⁰, mentre dal tetto superiore del *Paralitico risanato* entra abbondante acqua che rovina le pareti recentemente ornate dai dipinti del Martinoli⁷¹. Nel sacello della *Resurrezione di Lazzaro* a subire danni non sono solo le decorazioni murali, ma anche la statua del Salvatore, perché – come si appunta il vescovo – è di gesso, materiale fortemente igroscopico⁷². La decorazione murale dei lati nord e ovest della *Incoronazione di spine* soffre per l'umidità⁷³ che attacca pure la parete settentrionale dell'*Ecce homo*⁷⁴. Persino la cappella dove *Pilato si lava le mani*, ultimata, come ricorda il vescovo, dopo la visita del cardinal Taverna, ha le pitture rovinate nell'angolo est-ovest⁷⁵; compromessi seriamente sono anche i dipinti delle pareti nord e ovest della *Condanna di Cristo*⁷⁶, né si salvano gli affreschi di Gaudenzio della *Crocifissione* rovinati da tanto tempo dall'umidità⁷⁷. La base della statua di Cristo nella cappella degli *Apostoli dormienti* si va sgretolando essendo il pavimento interno più basso del piano di campagna e perciò umido⁷⁸.

Il quadro è disperato, un vero e proprio bollettino di guerra, e colpisce indistintamente tutte le cappelle, quelle più antiche (*Annunciazione*, *Arrivo dei Magi* e *Crocifissione*) come quelle costruite venti o trent'anni prima (i vani del Palazzo di Pilato), quelle parzialmente interrate e quelle ben esposte e fuori terra (*Ecce homo*, *Pilato si lava le mani*, *Condanna di Cristo*), quelle circondate dalla vegetazione, nell'area boschiva, ma anche quelle ubicate nelle piazze. I problemi più gravi riguardano il sacello della *Circoncisione*, la cui absidiola, oltre che infestata dall'umidità, è piena di crepe e le cui pitture sono rovinate in diversi punti dal tempo e dalle incisioni⁷⁹. Ma si tratta di un sacello il cui mistero è da spostare, e quindi non vi si prevedono interventi. Nella cappella del *Figlio della vedova di Naim resuscitato* nota delle macchie sui dipinti, specialmente sui visi. Ritiene si tratti di ridipinture malfatte dagli artefici stessi e raccomanda di evitare che situazioni simili si ripetano (si tratta in realtà di alterazioni della componente di biacca del colore, ossidata in più punti)⁸⁰.

⁶⁸ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 116, f. 351 r. e v.

⁶⁹ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 116, f. 352 r.

⁷⁰ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 116, f. 352 r.

⁷¹ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 116, f. 352 v. Le pitture si datano intorno al 1621-22.

⁷² ASDN, *Atti di Visita*, vol. 116, f. 353 r.

⁷³ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 116, f. 355 v.

⁷⁴ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 116, f. 356 r.

⁷⁵ Ibidem.

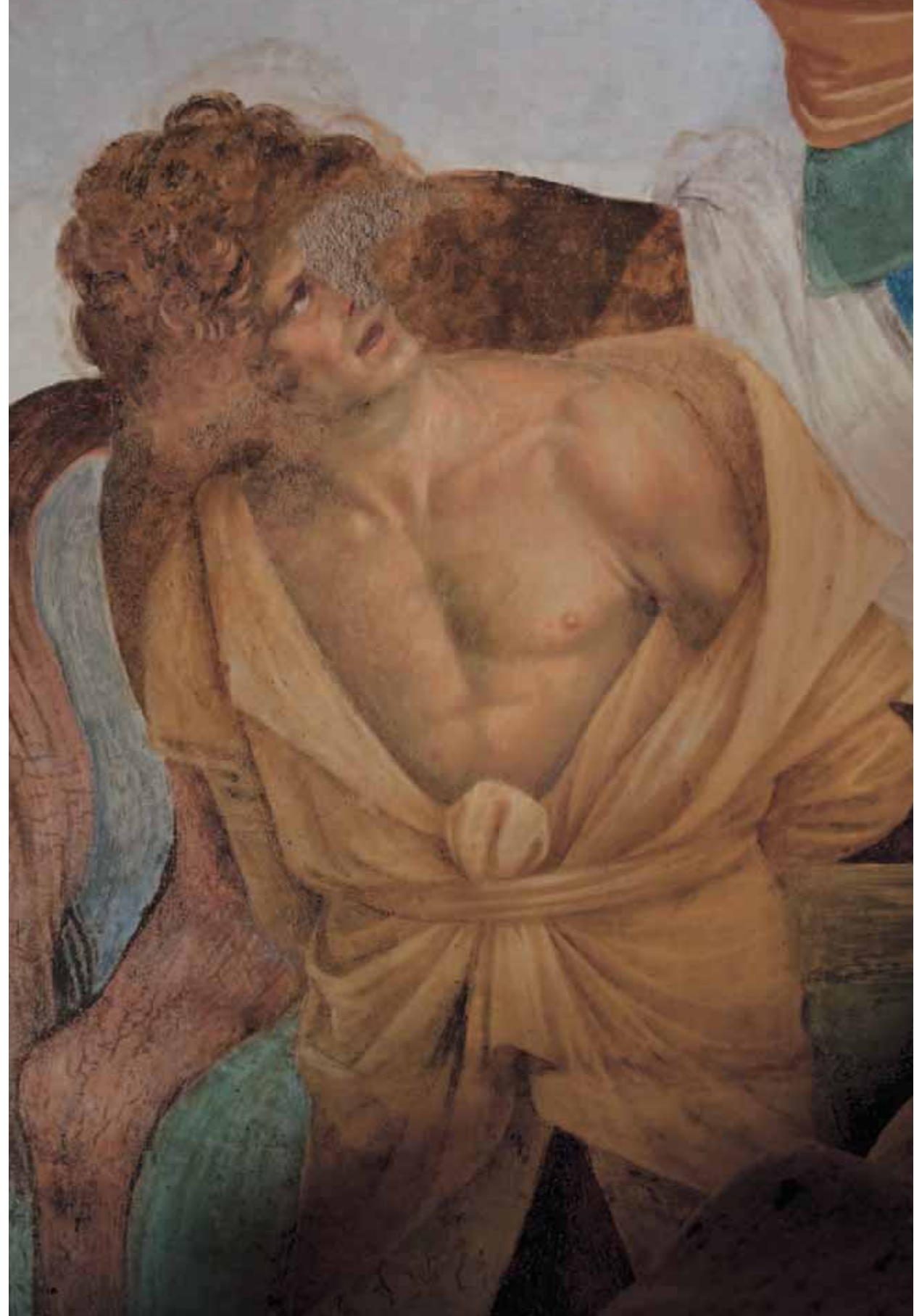
⁷⁶ Ibidem.

⁷⁷ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 116, f. 357 r.

⁷⁸ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 116, f. 354 r.

⁷⁹ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 116, f. 350 v. I gravi problemi statici della cappellina sono stati recentemente risolti dalla Riserva Naturale Speciale del Sacro Monte di Varallo con un intervento di consolidamento strutturale di entità limitata. Il recente restauro del vano antistante la grata ha riportato alla luce due figure, scialbate, coperte di firme graffite. Sono le pitture rovinate dal tempo e dalle incisioni di cui parla il vescovo.

⁸⁰ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 116, f. 352 v.



Gaudenzio Ferrari, *Cappella della Pietà* (c. 40), 1510 ca., affresco
Sacro Monte di Varallo, particolare

Il vescovo indica alcuni rimedi, in una logica economica e pragmatica che ricorda le *Instructiones Fabricae* del Borromeo: riparare tempestivamente le coperture delle cappelle «tutte le volte che sono rotte» per evitare l'ingresso di acqua; pulirle quando sono coperte di materiale vegetale, affinché la pioggia scivoli via⁸¹. Dove l'umidità interessa la parte bassa delle statue o dei dipinti, come nella cappella di *Lazzaro resuscitato* e la terra all'esterno è più alta del pavimento interno, consiglia di abbassarla tanto «che sia assai inferiore al piano di dentro con un fosso all'intorno anco alquanto più profondo, qual conduca via ogni acqua, et humidità, che ivi scoli, ò per pioggia, ò per altro accidente, et si tenga ben spazzato, et netto, et ciò si essequisca subito, perché fa bisogno in più luoghi»⁸². Proprio come facciamo noi oggi creando intercapedini di isolamento perimetrale e canalette di scolo delle acque.

Ovunque l'umidità danneggi le cappelle prescrive che si intervenga efficacemente. Ha molto chiaro il vescovo che la pioggia battente colpisce specialmente le murature esposte a nord-ovest e, per evitare danni agli affreschi interni, consiglia di proteggere le pareti settentrionali decorate con pitture murali con delle contropareti: «et tra li altri remedij, per diffendere da quella [l'umidità] i muri di esse dalla parte massime di aquilone, acciò le pitture che sono sopra quelli non si guastino, uno sarà l'aggiungervi un altro muro al di fuori, ma lontano dal primo un palmo in circa»⁸³. Anche le vetrate, le loro reti di protezione e le grate lignee vanno riparate dove sono rotte, e ripulite da polvere e sporcizia.

Raccomanda ai fabbricieri di tagliare i rami delle piante «vicine alle capelle, che le danneggiano, ò con oscurità soverchia ò arrechandogli humidità sopra il tetto o in altra parte, o altro danno, et anco le piante stesse quando non basta levar i rami»⁸⁴.

Occorrerà l'autorizzazione vescovile sia per l'edificazione di nuove cappelle, di cui il vescovo pretende di approvare il disegno (a evitare eccessivo impegno economico per gli edifici a scapito dell'apparato figurativo) che per la loro decorazione e la scelta dei pittori. «Cavendum ne in posterum imperiti pictores vel statuarij – scrive – et alij artifices conducantur maxime pictores»⁸⁵. I trasgressori pagheranno del loro i lavori privi di preventiva autorizzazione⁸⁶.

Anche i percorsi di collegamento fra le diverse cappelle, così strategici nella visione di Bascapè, che li considerava il legante della trama narrativa, sono degradati e abbandonati. «La strada maestra qual va dall'una capella all'altra si accomodi dove hora è interrotta, et ogni volta che si interromperà, si che sia ben unita con il restante d'essa acciò lei stessa serva per guida alli pelegri di condurli dall'una capella, all'altra secondo l'ordine dell'istoria», scrive il vescovo negli ordini⁸⁷. Raccomanda poi che si ripuliscano dai rovi e dalle infestanti i dintorni dei sacelli e che si rimuova tutto quello che conferisce «indecenza, immonditia, humidità, et impedimento à concorrenti»⁸⁸.

Lo preoccupa anche il vandalismo che danneggia dipinti e pareti e prescrive di rinnovare il decreto che vieta, pena la scomunica, che le pareti siano deturpate dalle scritte⁸⁹.

⁸¹ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 116, f. 361 v.

⁸² ASDN, *Atti di Visita*, vol. 116, f. 625 r.

⁸³ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 116, f. 626 v.

⁸⁴ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 116, ff. 623 v., 624 r.

⁸⁵ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 116, f. 360 v. Ricorda che occorre prestare attenzione che in futuro pittori inesperti o scultori e altri artisti non vi vengano condotti [a lavorare].

⁸⁶ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 116, ff. 625 r., 626 r.

⁸⁷ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 116, f. 623 v.

⁸⁸ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 116, f. 624 v.

⁸⁹ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 116, f. 360 v. Un ordine simile aveva emesso anche Taverna (ASDN, *Atti di Vi-*

Lavori non finiti

I ritmi rapidi dei lavori negli anni d'oro del Sacro Monte hanno visto procedere spedito l'allestimento degli interni, lasciando spesso indietro parti meno urgenti, destinate ad essere completate con più calma. Girando insieme al vescovo si ha l'impressione di un grande cantiere ancora in corso, con zone incompiute e poco decorose. L'atrio della cappella dell'*Annunciazione* ha le pareti ancora grezze, così appare anche una parte dei muri interni della *Visitazione*. La cappella del *Primo sogno di Giuseppe* manca proprio dell'atrio, che era stato prescritto per fornire ricovero ai pellegrini (mai costruito)⁹⁰. Non è intonato neanche il pronao della *Circoncisione*, della *Fuga in Egitto*, della *Strage degli Innocenti*, del *Battesimo di Cristo*, mentre quello delle *Tentazioni di Cristo nel deserto* ha il pavimento rotto, pavimento che manca del tutto in quella dell'*Ingresso di Cristo in Gerusalemme*⁹¹. Grezze sono anche le pareti dell'atrio del *Paralitico risanato* e della *Resurrezione di Lazzaro*⁹². Il pronao della cappella in cui *Cristo è condotto per la prima volta davanti a Pilato* manca del soffitto piano in legno da porre alla sommità della grata⁹³. Quasi tutte le altre cappelle, come la *Salita al Calvario*, hanno invece l'atrio intonato (pare di intendersi con la grana grossolana, propria dell'ariccio), ma privo di pitture, come sottolinea il vescovo, facendo intendere come considerasse necessaria la loro decorazione. In fondo agli ordini la nota diventa esplicita e generale: «I medessimi muri, dove sono rustici massime nella parte interiore, che serve per vestibolo delle cappelle si abbellischino con calce, et anco con pittura corrispondente all'istoria del Misterio»⁹⁴. Probabilmente il termine di confronto per il presule è il Sacro Monte di Orta, interno alla sua diocesi e al suo dominio temporale, ove gli atri delle cappelle sono generalmente dipinti con scene figurative. A Varallo, viceversa, anche nelle cappelle più antiche la consuetudine era diversa. Lo preoccupa, inoltre, la vulnerabilità delle costruzioni iniziate e non finite, come la cappella del *Monte Tabor* in cui i muri – prescrive – «si tengano coperti sin che si possa finire acciò tratanto non restino dalle piogge guastati»⁹⁵.

Lo stato della fabbrica. Come cambia il Sacro Monte

L'impressione generale è che il vescovo di fronte alla inerzia della fabbrica nel dar seguito alle disposizioni della precedente visita, attenui le prescrizioni più radicali impartite, con un atteggiamento più pragmatico e realista, attento anche all'economia reale della fabbrica. Nell'ultimo decennio si era lavorato sulle due piazze, soprattutto sulle tappe dei misteri del giudizio di Cristo davanti ai sacerdoti e davanti a Pilato e sui misteri della passione. Nella piazza dei Tribunali è stata conclusa la decorazione interna della cappella del *Para-*

sita, vol. 80, f. 133 v.) riprendendo esattamente il testo dell'editto vescovile del 26 settembre 1594 del suo predecessore, che campeggia ancora oggi sul muro dell'atrio delle *Tentazioni di Cristo nel deserto*: «Niuno ardisca di scrivere sopra muri, imagini, cancelli, porte, vetriate, colonne o altro delle capelle di questo sacro monte, nè altramente guastarle sotto la pena dell'interdetto della chiesa da incorrersi ipso facto senz'altro et di quattro scudi la metà alla fabrica, e l'altra metà all'accusatore».

⁹⁰ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 116, ff. 348 v., 349 r.

⁹¹ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 116, ff. 350 v., 351 r. e v., 352 r., 353 v.

⁹² ASDN, *Atti di Visita*, vol. 116, ff. 352 v., 353 r.

⁹³ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 116, f. 355 r.

⁹⁴ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 116, f. 356 v., 626 v. In realtà solo le cappelle delle *Tentazioni del deserto* e del *Figlio della vedova di Naim resuscitato* hanno i pronai decorati per quel che possiamo vedere oggi.

⁹⁵ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 116, ff. 617 v., 618 r.

litico risanato⁹⁶. Il Palazzo di Pilato, una delle più impegnative opere avviate da Bascapè, ha cambiato aspetto perdendo l'aria di cantiere in pieno sviluppo che lo caratterizzava una decina di anni prima. Al suo interno sono stati pressoché completamente allestiti i misteri della *Cattura di Cristo*, di *Cristo condotto la prima volta davanti a Pilato*, della *Flagellazione* e di *Pilato che si lava le mani*⁹⁷. La scala santa ha assunto la sua conformazione definitiva, in marmo e non più in legno⁹⁸. Immutato resta invece, all'interno del medesimo Palazzo, lo stato del mistero di *Cristo condotto per la seconda volta davanti a Pilato* il cui vano sarà privo di decorazione ancora per decenni⁹⁹.

Si è proceduto anche con gli altri palazzi della piazza dei Tribunali, quasi completata nella parte architettonica (tranne il *Tribunale di Anna*, costruito nel XVIII secolo)¹⁰⁰ e molto avanti anche nella messa in scena; alla cappella del *Tribunale di Caifa* mancano solo le pitture¹⁰¹, mentre si sta lavorando all'allestimento interno della tappa del *Giudizio di Cristo davanti ad Erode*, al cui posto vi era una croce nel 1617¹⁰².

All'inizio del giro il presule nota come la porta maggiore sia regolarmente chiusa a chiave la sera e riaperta la mattina dal custode, mentre la secondaria, utilizzata dagli artefici e dalle maestranze, viene aperta talora consentendo l'ingresso di persone estranee, anche donne, essendoci privati che dispongono di copia delle chiavi¹⁰³ e raccomanda, «per sicurezza et decenza» di tenere entrambi i portoni chiusi a chiave di notte e di lasciare le chiavi solo alle persone da ciò incaricate dalla fabbrica¹⁰⁴.

Poi passa in rassegna una per una le cappelle e le due chiese, rilevando quanto resta da eseguire degli ordini precedenti e controllando lo stato dei luoghi.

Giudica, d'accordo con Taverna, la prima cappella, dedicata al *Peccato originale*, ornata decentemente e in modo opportuno di pitture e sculture. Nota poi come il vestibolo sia dotato del pavimento, di cui era stata sollecitata la sistemazione nella visita del 1617. Ma evidenzia i primi problemi di manutenzione. L'inginocchiatoio è rotto, entra acqua dalla lanterna che dà luce alla cappella, le vetrate sono rotte in più punti, dei rami incombono sul tetto¹⁰⁵. Per essere questo sacello, per la posizione all'inizio del percorso, il biglietto da visita del complesso, la situazione è piuttosto preoccupante.

Nella visita precedente il portico era privo di pavimentazione. Le vetrate imbrattate di calce davano l'impressione di un cantiere ancora in corso. Già entrava acqua dal tetto, che rovinava le pitture, perciò Taverna aveva chiesto di ripararlo¹⁰⁶.

⁹⁶ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 116, f. 352 v.

⁹⁷ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 116, ff. 354 v., 355 r. e v., 356 r.; vol. 80, ff. 66 r. e v., 69 r.

⁹⁸ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 116, f. 355 v.

⁹⁹ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 80, f. 69 r.; vol. 116, ff. 355 v., 620 r.; sulla datazione del ciclo pittorico si rimanda a: P e G. SITZIA, *Gli affreschi di Pier Francesco Gianoli al Sacro Monte di Varallo (1655-1679)*, in P. SITZIA, G. SITZIA, P. VENTUROLI, *Il pittore Pier Francesco Gianoli a Grignasco e in diocesi di Novara*, Novara 2001, pp. 125-141.

¹⁰⁰ E. DE FILIPPIS, *Guida...* cit. p. 93.

¹⁰¹ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 116, ff. 354 v., 619 v.

¹⁰² ASDN, *Atti di Visita*, vol. 80, f. 66 v.; vol. 116, ff. 355 v., 620 r.

¹⁰³ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 116, f. 348 r.

¹⁰⁴ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 116, f. 613 r.

¹⁰⁵ ASDN, *Atti di Visita*, vol. 116, f. 348 v. Si è riportata di seguito, caso per caso, in caratteri di dimensioni più ridotte, la situazione delle cappelle ai tempi dei vescovi precedenti: Bascapè e Taverna.

¹⁰⁶ ASDN, *Atti di visita*, vol. 80, 62 r., 128 r. Per questa, come per le successive cappelle, rimando allo studio

Relativamente alla seconda cappella, dell'*Annunciazione*, non vi è nulla di eseguito degli ordini di Bascapè, ribaditi anche dal suo successore.

Il vescovo barnabita voleva si rifacessero le due statue lignee per renderle più eleganti (forse trovava poco naturale la tela gessata che plasmava la figura). In alternativa chiedeva di rimodellare gli abiti in colore e foggia diversi, di completare la scena con statue e dipinti di Dio Padre e dello Spirito Santo in cima alla volta e di angeli con intorno degli «astanti» in continuità con il modello narrativo introdotto da Gaudenzio¹⁰⁷. Taverna aggiungeva delle notazioni critiche sull'abbigliamento dell'angelo, vestito con una tunicella chiara e con il manipolo, definito «obsurdum», difforme rispetto all'iconografia consueta, proprio piuttosto di un diacono. Chiedeva di ripulire con calce i muri dell'atrio, grezzi e di rimuovere i monili al polso e al collo della Vergine¹⁰⁸.

Nulla di tutto questo era stato realizzato. Volpi nota come l'angelo sia ancora vestito con il camice bianco e la tunicella e come parecchi doni pendano dall'inginocchiatoio della Madonna e l'atrio abbia le pareti di intonaco grezzo e non dipinto. Si sofferma sui primi indizi di degrado: i rami degli alberi vicini incombono sul tetto e le pitture della parete di fondo appaiono danneggiate dall'umidità. Non ribadisce puntualmente tutti gli ordini, ma chiede solo di completare il mistero dipingendo sulla volta Dio padre e la colomba dello Spirito Santo e di appendere a una griglia i doni della Madonna. Soprattutto non sembra condividere la richiesta di rifare *ex novo* le due statue lignee o rimodellarne gli abiti, anzi, giudica il mistero «statuis, et picturis decentibus rite representatur»¹⁰⁹.

Anche nella *Visitazione* poco o nulla è stato eseguito delle richieste di Taverna, inoltre Volpi nota che la paratia in vetro è rotta in più punti e dei rami incombono sul tetto¹¹⁰.

Qui Taverna, preso atto delle modifiche apportate al gruppo plastico per volere di Bascapè¹¹¹, aveva ribadito le richieste di raffigurare l'interno della casa di Zaccaria e di far risaltare colla pittura il paesaggio montuoso ricordato dal vangelo. Voleva inoltre che si correggesse l'abbigliamento di Zaccaria che, essendo all'interno della propria abitazione, non era verosimile che vestisse l'abito sacerdotale¹¹².

Il vescovo ribadisce entrambe le prescrizioni iconografiche.

che ha posto a confronto la situazione del cantiere durante l'episcopato di Bascapè e quello di Taverna: E. DE FILIPPIS, *Dal vescovo Carlo Bascapè...* cit., pp. 431-470.

¹⁰⁷ ASDN, *Atti di visita*, vol. 19, f. 78 r.

¹⁰⁸ ASDN, *Atti di visita*, vol. 80, ff. 62 r., 128 r.

¹⁰⁹ ASDN, *Atti di visita*, vol. 116, ff. 348 v., 613 r. e v.

¹¹⁰ ASDN, *Atti di visita*, vol. 116, ff. 349 r., 613 v.

¹¹¹ ASDN, *Atti di visita*, vol. 19, ff. 78 r., 99 v., 100 r.; E. DE FILIPPIS, *Dal vescovo Carlo Bascapè...* cit., pp. 439-440.

¹¹² ASDN, *Atti di visita*, vol. 80, ff. 62 v., 128 r. Il memoriale del fabbricere Gerolamo d'Adda del 23 dicembre 1613, indirizzato al vescovo Bascapè, sintetizzando gli ordini recenti eseguiti e ancora da eseguire, in effetti ricorda solo come fossero state rifatte le due statue e ne fossero state aggiunte delle altre. Le richieste di Taverna, relative all'abbigliamento di Zaccaria e alla necessità di evidenziare con la pittura il paesaggio montuoso, non sono mai state esaudite, a meno che si possa leggere come adempimento a questa richiesta il ridotto spicchio di paesaggio montano che si vede attraverso la porta aperta dipinta sulla parete destra, che credo ci fosse già a quei tempi (Lettera memoriale di Gerolamo d'Adda, 23 dicembre 1613 pubblicata in G. GEN-TILE, *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, ripubblicato in "Quaderno di studio Sacro Monte di Varallo Sesia", n. 2, 1985).

Incontra poi il mistero del *Primo sogno di Giuseppe*, il più recente dei nuclei narrativi che si dispongono nella prima parte del percorso, allestito negli ultimi anni dell'episcopato di Bascapè¹¹³.

Taverna aveva prescritto che le pitture sulle pareti, per verosimiglianza narrativa, venissero corrette fingendo l'interno di un'abitazione e che il viso della Madonna fosse reso più «venusto» e l'abito invece che rosso, fosse bianco e azzurro. Inoltre chiedeva che al prospetto fosse da anteporre un vestibolo e la finestra di affaccio alle statue fosse rialzata per migliorarne la visione e vi fosse posto davanti un inginocchiatoio¹¹⁴.

La descrizione della visita di Giovanni Pietro Volpi, che vede la Madonna vestita di bianco e con la faccia adeguata secondo la richiesta della visita precedente, fa intendere che qualche intervento correttivo sia stato eseguito, ma non in modo del tutto conforme alle richieste: le maniche infatti sono verdi, mentre vanno mutate in azzurro – scrive Volpi – e va tolto dal seno il libro dell'ufficio, perché non è credibile, essendo la Vergine intenta a ricamare. Inoltre conferma la richiesta di dotare la cappella di un vestibolo. Nota infine come le vetrate siano rotte in più punti¹¹⁵.

Segue, lungo il percorso, il sito destinato alla futura tappa dedicata al *Viaggio di Giuseppe e Maria a Betlemme per farsi registrare in occasione del censimento della popolazione*, disposto dal decreto di Cesare, luogo che era già segnato con la croce nel 1617¹¹⁶. Viene rinnovato l'ordine di Taverna che il suo vestibolo non intralci il percorso che porta da una cappella all'altra e raccomandato che questa valga come regola generale per tutte le nuove costruzioni¹¹⁷.

Il vescovo raggiunge ora il complesso di Betlemme, e incontra per prima la cappella dell'*Arrivo dei Magi*¹¹⁸ che nel 1614 era stata dotata di un corridoio antistante chiudendo il passaggio interno davanti alle statue che oggi, inglobato nel vano che ospita il mistero, risulta non dipinto¹¹⁹.

¹¹³ Bascapè aveva chiesto di allestire questo mistero in occasione delle visite del 1593 e del 1602 e inviò i relativi ordini nel 1609. I lavori verranno realizzati dopo il dicembre del 1613 (ASDN, *Atti di visita*, vol. 19, ff. 78 r. e v., 100 r.; vol. 50, f. 77 r. e Archivio di Stato di Vercelli, sezione di Varallo, da ora in poi sASV, Archivio d'Adda, b. 1/17, *Capi d'avvertire nelli decreti del Vescovo, durante il mio ufficio* di Gerolamo d'Adda, parzialmente trascritto in P. G. LONGO, «Un luogo sacro... quasi senz'anima». Carlo Bascapè e il Sacro Monte di Varallo, in *Carlo Bascapè sulle orme del Borromeo. Coscienza ed azione pastorale in un vescovo di fine Cinquecento*, atti dei convegni di studio di Novara, Orta e Varallo Sesia 1993-IV centenario dell'ingresso in diocesi del vescovo Carlo Bascapè, Novara 1994, pp. 417-419).

¹¹⁴ ASDN, *Atti di visita*, vol. 80, ff. 62 v., 63 r., 128 v.

¹¹⁵ ASDN, *Atti di visita*, vol. 116, ff. 349 r., 613 v. Il vestibolo non verrà mai costruito: la cappella ne è tuttora priva.

¹¹⁶ ASDN, *Atti di visita*, vol. 80, ff. 63 r., 128 v. Di questa nuova cappella non si ritrovano tracce nel progetto di riordino del Bascapè, né nel piano alessiano, né nel memoriale del 1572 (P. GALLONI, *Il Sacro Monte di Varallo*, Varallo 1909-1914, edizione consultata ristampa anastatica Borgosesia 1973, p. 189 e segg.). Essa è, viceversa, menzionata nel disegno della parte alta del Monte n. 132 dell'Archivio d'Adda, conservato presso la sezione di Varallo dell'Archivio di Stato di Vercelli (si veda sull'argomento anche P. G. LONGO, *Un luogo sacro...* cit., p. 380).

¹¹⁷ ASDN, *Atti di visita*, vol. 116, ff. 349 r., 613 v., 614 r.

¹¹⁸ ASDN, *Atti di visita*, vol. 116, ff. 349 v., 614 r.

¹¹⁹ Fu il fabbricere Gerolamo d'Adda a consigliare Bascapè di costruire un corridoio esterno alla cappella, che verrà realizzato nel 1614, su progetto di Giovanni d'Enrico, dal maestro Battista Viana di Campertogno (Lettera memoriale di Gerolamo d'Adda, cit.). L'idea è anticipata nel documento del dicembre 1613 (sASV,

Bascapè aveva giudicato indecenti le statue dei cavalli¹²⁰. Taverna, invece, aveva elaborato riflessioni diverse su questa cappella; dapprima, nel diario della visita, aveva prescritto di migliorarla completando la decorazione pittorica della zona corrispondente all'antico passaggio, aggiungendo due-tre statue di servitori per arricchire la scena, rinnovando le statue dei cavalli giudicate «indecentissime» (ad eccezione di quello baio) e sistemando il pavimento del corridoio. Poi, nello stendere gli ordini, aveva deciso che, occupando il mistero un luogo non conforme alla corretta sequenza narrativa (che vuole che la *Nascita* preceda l'*Arrivo dei Magi*), andasse trasferito altrove collocando in sua vece l'*Andata della Vergine e di Giuseppe a Betlemme per il censimento*¹²¹.

Volpi tralascia completamente l'ordine finale di Taverna e nota come, rispetto alle precedenti disposizioni, tutti i miglioramenti indicati siano ancora da eseguire: i cavalli non sono stati cambiati, non sono stati aggiunti servitori al corteo per renderlo più ricco, la parte di muratura corrispondente all'ampliamento, all'interno della cappella, non è stata dipinta. Rileva però come la pittura e parte delle statue siano «elegantissimi operis, et illius Gaudentij celeberrimi pictoris». Immancabili seguono, alla fine della descrizione, le note sul decoro e la conservazione: la vetrata è rotta in più punti e priva della rete protettiva, la pittura nella parte posteriore a nord è rovinata, dei rami incombono sul tetto¹²². Negli ordini ricorda genericamente la necessità di adempiere alle passate prescrizioni [ma quali?] e aggiunge di rifare le corone ai tre Magi, in materia durevole, perché le attuali sono rovinata e di dipingere la parte di muratura interna ancora grezza¹²³. Né mancano prescrizioni per la conservazione dei dipinti di Gaudenzio: occorre porre rimedio all'umidità che li va guastando¹²⁴.

La tappa seguente è la *Nascita di Gesù*, mistero composto, secondo la descrizione del vescovo, dalle statue del bambino, della Vergine, di san Giuseppe, dei quattro pastori, quattro angeli, l'asino e il bue.

Taverna aveva avuto da ridire sulla posizione del capo della Madonna, volto verso i Magi e non verso il bambino e aveva chiesto di modificarlo, di aggiungere altri due pastori (oltre ai due preesistenti) e un coro di angeli con le parole «Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus bonae voluntatis»¹²⁵. Una richiesta che ha tutta l'aria di rispondere alla volontà di Bascapè di realizzare il nuovo mistero dell'*Adorazione dei pastori* da collocarsi al posto della *Circoncisione*, che il vescovo barnabita voleva trasferire altrove¹²⁶. Taverna, invece, risolve la questione proponendo di arricchire l'antica *Natività* con altri due pastori e con gli angeli¹²⁷.

Archivio d'Adda, b. 1/17, Geronimo d'Adda, «Capi d'avvertire nelli decreti del Vescovo durante il mio ufficio» - f. 1 r. - parzialmente trascritto in P. G. LONGO, «Un luogo sacro... cit; pp. 417-419).

¹²⁰ ASDN, *Atti di visita*, vol. 19, ff. 78 v., 100 r.

¹²¹ ASDN, *Atti di visita*, vol. 80, ff. 63 r., 129 r.

¹²² ASDN, *Atti di visita*, vol. 116, f. 349 v. È la prima notizia che abbiamo di un iniziale degrado delle pitture di Gaudenzio.

¹²³ ASDN, *Atti di visita*, vol. 116, f. 614 r. Ordine mai eseguito: la cappella presenta un'ampia zona di intonaco in controfacciata e sulla parte antistante della volta tuttora grezza e non dipinta.

¹²⁴ ASDN, *Atti di visita*, vol. 116, f. 614 r.

¹²⁵ ASDN, *Atti di visita*, vol. 80, ff. 63 r. e v., 129 r. Nel testo della visita chiede di aggiungere tre pastori, negli ordini limita il numero a due. Né Bascapè né Taverna precisano quanti fossero i pastori presenti allora nella cappella, ma la xilografia che illustra la guida del 1611, che generalmente riprende fedelmente la scena, ci mostra solo due pastori (G. G. FERRARI, *Brevi considerazioni...* cit. pagine non numerate).

¹²⁶ ASDN, *Atti di visita*, vol. 19, f. 100 v.; vol. 50, f. 77 r.

¹²⁷ ASDN, *Atti di visita*, vol. 80, ff. 63 v., 129 r. Taverna nella descrizione delle visita rimarca, come il suo predecessore, le affinità formali con il luogo del presepe gerosolimitano (ibidem f. 63 v.).

Il vescovo non ribadisce nessuna delle prescrizioni precedenti. Il suo giudizio è assolutamente originale. Intuisce il significato dell'atteggiamento della Vergine, che a suo parere si volta al rumore degli zoccoli dei cavalli dei Magi. La reputa elegantissima, «de manu Gaudentij fabricata», attribuzione che riprende un'anticipazione contenuta nella guida di Sesalli del 1566 (che aveva per primo attribuito numerose statue del Sacro Monte a Gaudenzio)¹²⁸ ignorata da Bascapè, pur grande estimatore del maestro valesiano. Inoltre, evidentemente si accorge dell'aggiunta dei due pastori (che ora sono quattro) e di quattro angeli. Chiede poi di rimuovere i rami posti nella cappella come ornamento, ora secchi, e di pulire le vetrate, sporche e buie¹²⁹.

Nel 1617 Taverna aveva ricordato laconicamente i tre personaggi della piccola *Natività* nella nicchia sopra l'altare con la stella di Betlemme¹³⁰.

Volpi coglie a pieno e sottolinea il significato complessivo in cui si riconnettono i singoli elementi iconografici del complesso ambiente intorno al quale ruotano le cappelle di Betlemme, dal volto della Madonna della scena della nascita, alla stella che pende dal lucernaio che guida la venuta dei tre personaggi a cavallo¹³¹. Nota il piccolo altare con l'absidiola che ospita le tre statue del presepe accompagnate da un'iscrizione che recita: «Questa Capella è tutta simile à quel luogo di terra Santa, nel quale la Vergine S.ta partorì N.S». Registra la presenza, sotto l'altare, di uno spazio vuoto alla cui base è scolpita una stella di marmo e fornisce anche alcuni dati estetici (del tutto originali) e sulla devozione, sottolineando l'eleganza dell'inferriata che delimita il vano vuoto sotto l'altare e ricordando l'abitudine dei fedeli di toccare (come avviene tuttora a Betlemme in Terra Santa) la stella sul pavimento e di radunarsi per devozione davanti alla mensa ove arde una lampada accesa tutti i giorni festivi e il sabato. Né manca di suggerire miglioramenti al decoro dell'ambiente. Le candele accese per l'intensa devozione potrebbero bruciare la grata lignea e provocano sporcizia sull'altare, perciò va preparato un candelabro con molti bracci con un treppiede, trasportabile, da porsi a distanza di sicurezza¹³².

Una drastica bocciatura tocca alla cappellina della *Circoncisione*, ospitata nel vano seguente.

Taverna è l'ultimo vescovo a interessarsi dell'antica *Circoncisione*. Dopo la decisione di Bascapè (1594), che pur riconoscendo nelle statue la mano di Gaudenzio, decide di spostare il mistero per ragioni di coerenza narrativa in altro luogo, il sacello subisce una decisa caduta di importanza. Il cardinale vuole si aggiunga alla scena un «tavolino coperto di tovaglia bianca che possa servire per posamento del bambino nell'atto della Circoncisione» e, riprendendo un disposto che risaliva al vescovo Speciano (1585), chiede che il coltello in mano a Simeone vada rifatto con la lama in pietra e non in ferro secondo la tradizione ebraica¹³³ e che venga corretta l'eccessiva brillantezza sui volti¹³⁴.

Volpi fornisce preziose e precoci informazioni sullo stato di conservazione del sacello. Le pareti del vestibolo sono rozze e non dipinte. L'absidiola è piena di crepe e danneggiata dall'umidità, gli affreschi sono rovinati dal tempo e dai graffiti vandalici. Il quadro corrisponde

¹²⁸ Sesalli aveva attribuito all'artista valesiano tutte le figure di rilievo della *Natività* «e particolarmente il puttino e i pastori» (*Breve Descrizione del Sacro Monte di Varallo... cit.*).

¹²⁹ ASDN, *Atti di visita*, vol. 116, ff. 349 v., 350 r., 614 r. e v.

¹³⁰ ASDN, *Atti di visita*, vol. 80, f. 63 v.

¹³¹ ASDN, *Atti di visita*, vol. 116, f. 350 r.

¹³² ASDN, *Atti di visita*, vol. 116, f. 350 r. L'iscrizione ora non c'è più.

¹³³ Riprende qui una nota del vescovo Speciano (ASDN, *Atti di visita*, vol. 7, f. 206 r. e v.).

¹³⁴ ASDN, *Atti di visita*, vol. 80, ff. 63 v., 129 r.

quasi perfettamente a quello che era lo stato del sacello fino a due anni fa, prima del recente restauro che ha riportato alla luce la decorazione ottocentesca a finto bugnato che interessò dagli anni Settanta di quel secolo quasi tutti gli anditi esterni alle cappelle. Il restauro, oltre a porre rimedio al dissesto statico di antica data, ha recuperato due figure sotto scialbo, campite sul muro di fondo dell'atrio, subito fuori dalla grata, omogenee alla decorazione della cappellina, molto rovinate, piene di firme graffite e interessate da fitte martellature¹³⁵. Si tratta senza dubbio dei dipinti sfregiati dalle incisioni, menzionati da Volpi, che ai suoi tempi erano dunque visibili.

Li aveva ricordati, con un certo interesse, anche il fabbricere Gerolamo d'Adda nella nota del 23 dicembre 1613, ripromettendosi di «allargar un puocho il stecato [la grata lignea] per conservare alcune pitture credo di mano del compagno di Gaudenzio»¹³⁶.

Nei relativi ordini, riallacciandosi a una scelta di Bascapè, Volpi decreta lo spostamento della scena in altro luogo, per portare qui il mistero dell'*Annuncio della nascita ai pastori*; differisce perciò ad allora ogni intervento migliorativo¹³⁷.

Nei pressi della cappella Volpi incontra uno dopo l'altro il luogo destinato alla futura *Circoncisione* e quello ove sorgerà la *Purificazione della Madonna*, un mistero voluto da Bascapè quando pensava di arricchire la narrazione sui temi dell'infanzia di Cristo sfruttando la zona vuota a sinistra della *Circoncisione*, per costruirvi altre due-tre cappelle¹³⁸.

Diversi problemi pone anche il mistero dell'*Angelo che ammonisce Giuseppe in sogno affinché porti via il bambino e fugga in Egitto*.

Qui Taverna, sulla scia del predecessore, aveva chiesto di coprire le nudità dell'angelo e di renderne il volto più decoroso oltre che di rinnovare le pitture interne ed esterne che a Bascapè parevano non belle né «convenienti all'istoria»¹³⁹.

Nulla è stato fatto. La nudità è eccessiva, soprattutto nel braccio sinistro, e da mascherare. La figura è rovinata dall'umidità che guasta anche le pitture, peraltro rozze, alle quali dovrà mettere mano, appena possibile, un pittore capace¹⁴⁰.

Anche la scena seguente, della *Fuga in Egitto*, ha visto inevase le precedenti prescrizioni.

I due predecessori di Volpi chiedevano miglie al decoro, al pudore, correttivi iconografici e una maggior verosimiglianza rispetto alle scritture, per aumentare la credibilità del racconto. Andavano coperti i piedi della Madonna, vestito di bianco l'angelo, e simulato il deserto sul suolo della cappella¹⁴¹.

¹³⁵ ASDN, *Atti di visita*, vol. 116, f. 350 v. L'intervento statico è stato progettato dall'ing. Emanuele Giletta ed eseguito da Fermo De Dominicis. Si è proceduto poi al restauro dell'atrio, con recupero della decorazione a finto bugnato, stesa probabilmente sulla prima intonacatura vera e propria (ai tempi del vescovo il muro doveva essere coperto solo da un ariccio). Durante questo intervento sono emerse sotto una scialbatura due figure dipinte sulla parete di fondo. Il restauro dell'atrio è opera di Andreina Castellano, Mariangela Santella, Laura Bianchi e Claudia Fiorani, diretto da chi scrive e dall'arch. Cristiana Lombardi (direttore operativo Alessandra Perugini) con l'alta sorveglianza di Massimiliano Caldera, funzionario di zona della Soprintendenza per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico del Piemonte.

¹³⁶ Lettera memoriale cit.

¹³⁷ ASDN, *Atti di visita*, vol. 116, f. 615 r.

¹³⁸ ASDN, *Atti di visita*, vol. 19, ff. 79 v., 100 v.; vol. 50, f. 77 r.

¹³⁹ ASDN, *Atti di visita*, vol. 80, ff. 64 r., 129 r.; vol. 19, ff. 79 v., 100v.

¹⁴⁰ ASDN, *Atti di visita*, vol. 116, ff. 351 r., 615 v.

¹⁴¹ ASDN, *Atti di visita*, vol. 80, ff. 64 r., 129 v.



Gaudenzio Ferrari, Cappella di Cristo condotto al pretorio (c. 32), 1510 ca., statue in legno gessato e dipinto e stoffa, Sacro Monte di Varallo, particolare del gruppo scultoreo

A tutti questi difetti che permangono (l'angelo ha ancora la veste inferiore celeste e quella sopra rossa) si aggiungono la sporcizia (presenza di sterco di topi), i danni dovuti all'umidità che ha provocato diverse cadute di colore sulla figura di san Giuseppe e guasta le pitture, rozze e anch'esse da rinnovare a opera di un pittore approvato dal vescovo. Le pareti del vestibolo sono ancora grezze¹⁴².

Incontra il gusto di Volpi, invece, la cappella della *Strage degli innocenti*, elegante e ben adorna, ma anch'essa con qualche magagna: la vetrata è rotta in più punti, l'umidità (causata dal vicino albero di castagno) rovina le pitture sulla parete nord; altri rami incombono sul tetto, l'atrio è disadorno e grezzo¹⁴³.

La maggior parte degli ordini di Bascapè, che voleva la scena affollata di figure e che si coprisse la nudità delle donne, è stata esaudita¹⁴⁴.

Tra questo sacello e quello del *Battesimo di Cristo*, come già ai tempi di Taverna, si incontra la croce che indica il luogo destinato alla costruzione del mistero della *Disputa con i dottori*, previsto da Bascapè nel 1593-94¹⁴⁵.

Nulla di fatto anche nel *Battesimo* ove Volpi si limita a ribadire, senza rielencarle, le prescrizioni precedenti¹⁴⁶.

Al vescovo barnabita Cristo era parso troppo suplice e genuflesso e la cappella eccessivamente angusta, con la grata troppo vicina alla scena, perciò aveva chiesto di arretrarla, ampliando il vano¹⁴⁷. Il cardinale, entrando nei dettagli, chiedeva che la statua del Salvatore fosse raffigurata in atteggiamento più naturale e devoto, genuflessa su di un sasso del fiume, che si allontanasse la grata dalle statue e che sul pavimento, per maggior verosimiglianza, fosse dipinto il Giordano¹⁴⁸.

Nulla da rimarcare, invece, nella cappella delle *Tentazioni*, ornata elegantemente con statue e pitture. Nessun cenno alla singolare richiesta di Taverna di spostare i denti più lunghi dei lupi dalla parte anteriore della bocca a quella posteriore¹⁴⁹. Poche e ricorrenti le note sulla manutenzione: la vetrata è macchiata e rotta e vi sono alberi, da abbattere, troppo vicini alla cappella; l'atrio ha il pavimento rotto e le pitture, eleganti, in alcune parti sono rovinate dall'umidità¹⁵⁰.

Tra questa tappa e la seguente, della *Samaritana al pozzo*, una croce indica il luogo ove verrà costruita la cappella delle *Nozze di Cana*, prevista nel piano di riorganizzazione del

¹⁴² ASDN, *Atti di visita*, vol. 116, ff. 351 r., 616 r.

¹⁴³ ASDN, *Atti di visita*, vol. 116, ff. 351 v., 616 v.

¹⁴⁴ E. DE FILIPPIS, *Dal vescovo Carlo Bascapè...* cit., pp. 443-444.

¹⁴⁵ ASDN, *Atti di visita*, vol. 80, f. 64 v.; vol. 19, ff. 80 r., 101 r.

¹⁴⁶ ASDN, *Atti di visita*, vol. 116, ff. 351 v., 616 v.

¹⁴⁷ ASDN, *Atti di visita*, vol. 19, ff. 80 r., 101 r. L'ordine non fu mai eseguito, anche a seguito della controproposta di Gerolamo d'Adda che suggeriva di spostare la grata in corrispondenza della porta e di anteporre all'edificio un portico esterno (Lettera memoriale cit.).

¹⁴⁸ Quest'ultima notazione non compare però negli ordini (ASDN, *Atti di visita*, vol. 80, ff. 64 v., 129 v., vol. 19, ff. 80 r., 101 r.).

¹⁴⁹ ASDN, *Atti di visita*, vol. 80, ff. 64 v., 130 r. L'ordine non venne eseguito.

¹⁵⁰ ASDN, *Atti di visita*, vol. 116, ff. 352 r., 616 v. Per la complessa storia decorativa della cappella, ai tempi del Bascapè, si rimanda a: E. DE FILIPPIS, *Dal vescovo Carlo Bascapè...* cit., pp. 444-445.

Bascapè¹⁵¹. Come Taverna anche Volpi constata che nessuna prescrizione passata è stata eseguita¹⁵².

Quanto al sacello della Samaritana il cardinale aveva ribadito i disposti del predecessore: la figura della Samaritana era da «honestare», e rendere più decorosa e la catena del pozzo da rifare per maggior realismo¹⁵³.

Undici anni più tardi i primi sintomi di degrado notati nel 1617 sulle figure della parete nord, dovuti all'umidità, erano progrediti danneggiando in modo diffuso i volti dei personaggi, pur di mediocre qualità. Il vescovo ritiene si tratti di una nuova stesura di colore dovuta a ripensamenti dell'artista, mal eseguiti¹⁵⁴.

Nuova è la cappella del *Paralitico risanato*, il cui vano risultava costruito nel 1617, ora appena conclusa nell'allestimento interno con pitture e sculture¹⁵⁵.

Il sacello era inserito nella pianificazione del *Libro dei Misteri* di Galeazzo Alessi¹⁵⁶. Bascapè nel 1593 lo trova già edificato, ma vuole destinarlo alle *Nozze di Cana*, costruendo eventualmente un'altra cappella per il *Paralitico*¹⁵⁷. Taverna la ricorda «adhuc rudis imperfecta, et sine statuis», destinata senza incertezze al *Paralitico risanato*¹⁵⁸.

I lavori non sono ancora ultimati: mancano grate e vetrate, che – aggiunge – si stanno fabbricando, ma già i rami degli alberi incombono sul tetto. I muri dell'atrio sono ancora grezzi. Il tetto superiore ha la gronda troppo risicata e lascia percolare l'acqua sulle pareti, perciò ordina immediatamente il suo prolungamento, almeno per la lunghezza di un braccio e mezzo, per proteggere le pitture interne che già iniziano a rovinarsi. Vanno inoltre – scrive – predisposte le vetrate con relative reti protettive in rame¹⁵⁹.

La cappella seguente è dedicata alla *Resurrezione del figlio della vedova di Naim*. Anche qui si annota che nulla dei precedenti ordini è stato eseguito¹⁶⁰.

Taverna si era rammaricato delle inadempienze ai disposti precedenti. Bascapè infatti aveva chiesto che il ragazzo fosse abbigliato con vestiti all'antica, in conformità alla storia sacra, che il volto di Cristo apparisse più pallido, i capelli più decorosi, quelli di Cristo biondo scuro¹⁶¹.

Le novità segnalate da Volpi riguardano anche qui i primi *deficit* di manutenzione: vetrate

¹⁵¹ ASDN, *Atti di visita*, vol. 80, f. 64 v. 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. 80 v., 101 r. e v.; vol. 50, f. 77 v.)

¹⁵² ASDN, *Atti di visita*, vol. 116, f. 352 r.

¹⁵³ ASDN, *Atti di visita*, vol. 80, ff. 64 v., 130 r. Identiche le disposizioni di Bascapè (ASDN, *Atti di visita*, vol. 19, ff. 80 v., 101 v.).

¹⁵⁴ ASDN, *Atti di visita*, vol. 116, ff. 352 v., 617 r.

¹⁵⁵ ASDN, *Atti di visita*, vol. 116, ff. 352 v., 617 r. e v.

¹⁵⁶ GALEAZZO ALESSI, *Libro dei Misteri* cit., f. 5 r.

¹⁵⁷ ASDN, *Atti di visita*, vol. 19, ff. 80 v., 101 v.

¹⁵⁸ ASDN, *Atti di visita*, vol. 80, f. 64 v.

¹⁵⁹ ASDN, *Atti di visita*, vol. 116, ff. 352 v., 617 r. e v. Gli affreschi sono opera di Cristoforo Martinoli, detto "il Rocca", le statue di Giovanni d'Enrico. Le gronde molto contenute sono in generale uno dei problemi costruttivi delle cappelle del Sacro Monte che condiziona negativamente la loro conservazione.

¹⁶⁰ ASDN, *Atti di visita*, vol. 116, f. 352 v.

¹⁶¹ ASDN, *Atti di visita*, vol. 80, ff. 65 r., 130 r.; vol. 19, ff. 81 r., 101 v.

rotte in più punti, rami incumbenti sul tetto e i visi delle figure dipinte macchiati, per lo stesso fenomeno notato nella *Samaritana al pozzo*, e per il quale fa capolino la stessa diagnosi: il pittore ha provato a ridipingerele con nuovi colori, il che, scrive, dovrà evitarsi in futuro¹⁶².

Nulla di mutato anche nella *Trasfigurazione*, di forma cilindrica, con le pareti giunte già a una certa altezza, iniziata parecchio tempo addietro e interrotta ormai da molti anni. Questa descrizione aiuta a chiarire una piccola discrepanza tra quanto registrato nelle visite di Bascapè e di Taverna¹⁶³.

Il cardinale, infatti, scriveva: «dictae capellae iacta sunt fundamenta tantum»¹⁶⁴, mentre il suo predecessore ventiquattro anni prima la descriveva già in parte costruita, benché incompleta e priva di volta, e raccomandava di intervenire affinché le pitture non fossero rovinate dal tempo¹⁶⁵.

Anche Volpi negli ordini chiede di coprire le pareti perché le intemperie non le danneggino¹⁶⁶.

Continuando, incontra la croce che indica il luogo del futuro mistero in cui Cristo disse a Marta: «*Maria optimam partem elegit*»; anche qui non registra alcuna variazione rispetto alla visita precedente, ma sottolinea la necessità, che, per motivi narrativi, la strada maestra venga tracciata includendo a pieno titolo i misteri di futura edificazione, anche se indicati al momento solo dalla croce infissa nel terreno¹⁶⁷.

Questo mistero, non menzionato da Bascapè, è già segnato dalla consueta croce nel 1617¹⁶⁸.

Nessun miglioramento anche alla *Resurrezione di Lazzaro*.

Bascapè nel 1594 aveva chiesto di arricchire la scena con altre figure che assistono al miracolo e contemplano con stupore¹⁶⁹. Effettivamente il gruppo era stato provvisto di nuove figure da Michele Prestinari¹⁷⁰. Taverna, non contento, o forse non avvedutosi della modifica lo ribadisce¹⁷¹.

Anche qui le novità maggiori riguardano lo stato di conservazione. Oltre alla vetrata, rot-

¹⁶² ASDN, *Atti di visita*, vol. 116, ff. 352 v., 617 v. Si tratta, invece, in entrambe le cappelle, di un'alterazione della componente di biacca del colore.

¹⁶³ ASDN, *Atti di visita*, vol. 116, f. 353 r.

¹⁶⁴ ASDN, *Atti di visita*, vol. 80, f. 65 r.

¹⁶⁵ ASDN, *Atti di visita*, vol. 19, ff. 81 r., 101 v. L'interpretazione di questo passo della visita di Bascapè è ancora discussa. Si trattava probabilmente delle pitture di una precedente cappella di cui viene in parte riutilizzata la struttura o di muri antichi addossati alla nuova fabbrica; Galloni vi riconosce l'antica cappella del *Credo* (P. GALLONI, *Sacro Monte*... cit. pp. 258-259), Casimiro Debiaggi invece pensa si tratti dell'*Ascensione* (C. DEBIAGGI, *Il Sacro Monte di Varallo. Breve storia della Basilica e di tutte le cappelle*, Varallo, s.d., p. 28).

¹⁶⁶ ASDN, *Atti di visita*, vol. 116, ff. 617 v., 618 r.

¹⁶⁷ ASDN, *Atti di visita*, vol. 116, ff. 353 r., 618 r. Analoga raccomandazione era stata espressa davanti al sito corrispondente al nuovo mistero della *Circoncisione* (ASDN, *Atti di visita*, vol. 166, ff. 615 r. e v., 618 r.)

¹⁶⁸ ASDN, *Atti di visita*, vol. 80, f. 65 r.

¹⁶⁹ ASDN, *Atti di visita*, vol. 19, ff. 81 v., 101 v.

¹⁷⁰ Casimiro Debiaggi rileva la presenza delle nuove statue aggiunte dal Prestinari (C. DEBIAGGI, *Il Sacro Monte* cit. p. 29). Stefania Stefani ritiene le due nuove statue («quella vicino all'inferriata e l'astante con la bocca aperta, entrambe sulla sinistra», in terracotta), siano state aggiunte dopo il 1617 da Giovanni d'Enrico, ma esse mi paiono molto distanti dai modi di quel plasticatore (S. STEFANI PERRONE, *Guida*... cit., p. 52).

¹⁷¹ ASDN, *Atti di visita*, vol. 80, f. 65 r. Suonavano identiche le note di Bascapè del 1593 (ASDN, *Atti di visita*, vol. 19, f. 81 v.).

ta in più punti, ai rami incombenti sul tetto e all'atrio, rozzo e da dipingere, la cappella è devastata dall'umidità che danneggia le pitture, soprattutto nello zoccolo della parete posteriore, infossato rispetto al piano di campagna esterno. In più la statua di Cristo, in gesso, materiale igroscopico, presenta diverse crepe e parti scrostate. Il rimedio prescritto è la creazione di quello che oggi chiameremmo un "vespaio aerato" e la sostituzione della statua in gesso con una nuova in terracotta¹⁷², che però verrà plasmata in gusto neoclassico solo nel 1905 da Carlo Vanelli¹⁷³.

Anche nella cappella dell'*Ingresso in Gerusalemme* Volpi registra una situazione invariata rispetto al 1617 e nota l'atrio ancora non dipinto e privo di pavimento¹⁷⁴.

Bascapè nel 1594 aveva chiesto di aggiungere alla scena più figure per rendere meglio i sentimenti che la animavano: la gioia, l'accoglienza e l'onore dimostrati al Signore; nel 1603 voleva anche rami di palma e di ulivo per terra e tessuti stesi ai piedi di Cristo a mo' di tappeti¹⁷⁵. In realtà anche in questo caso la scena fu arricchita dal Prestinari¹⁷⁶, cionondimeno Taverna rinnovò l'ordine di aggiungere altri personaggi «che più efficacemente rappresentino, le voci, festa et alegrezza, et tutto l'honore che gli fu fatto»¹⁷⁷.

Volpi rinnova la richiesta di distribuire sul piano del sacello rami di palme e di ulivo, in terracotta – aggiunge – perché siano resistenti all'umidità, «ò di altra cosa durabile». Anche il pavimento dell'atrio «lateritium ob Aquilonem fieri debet»¹⁷⁸.

Di nuovo la croce infissa nel terreno segna il sito della costruenda *Porta aurea* di Gerusalemme, di alessiana memoria, confluita nella pianificazione di Bascapè e Taverna¹⁷⁹. Considerata l'urgenza di completare la trama narrativa dei misteri e l'impegno per la conservazione dell'esistente, Volpi chiede di differirne la costruzione per realizzare prima le altre cose più necessarie¹⁸⁰.

Tappa successiva è la nuova cappella dell'*Ultima Cena*¹⁸¹.

Il vescovo barnabita, tra il 1593 e il 1602, nella generale riorganizzazione della zona alta del Monte, aveva chiesto di spostare questo mistero dal Monte Sion, ove si trovava¹⁸², in una nuova ubicazione, perché, posto com'era prima dell'*Ingresso in Gerusalemme*, risultava fuori luogo nella trama narrativa della vita di Cristo¹⁸³. Il 23 dicembre 1613 il fabbricere Gerolamo d'Adda aveva proposto al Bascapè un compromesso pragmatico: lo spostamento delle statue e della tavola della *Cena* nel vano lasciato

¹⁷² ASDN, *Atti di visita*, vol. 116, ff. 353 r. e v., 618 r.

¹⁷³ E. DE FILIPPIS, *Guida...* cit. p. 77.

¹⁷⁴ ASDN, *Atti di visita*, vol. 116, f. 353 v.

¹⁷⁵ ASDN, *Atti di visita*, vol. 19, ff. 81 r., 101 v., 102 r.; vol. 50, f. 77 v.

¹⁷⁶ E. DE FILIPPIS, *Guida...* cit. p. 78.

¹⁷⁷ ASDN, *Atti di visita*, vol. 80, ff. 65 r. e v., 130 v.

¹⁷⁸ ASDN, *Atti di visita*, vol. 116, ff. 353 v., 618 v.

¹⁷⁹ ASDN, *Atti di visita*, vol. 80, f. 65 v.

¹⁸⁰ ASDN, *Atti di visita*, vol. 116, f. 618 v.

¹⁸¹ ASDN, *Atti di visita*, vol. 116, f. 353 v.

¹⁸² ASDN, *Atti di visita*, vol. 19, f. 81 v. Il vano dell'antico Cenacolo è tuttora esistente, annesso all'Albergo accanto alla Basilica.

¹⁸³ ASDN, *Atti di visita*, vol. 19, ff. 81 v., 102 r.; vol. 50, f. 71 r. e 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...» cit. pp. 414-416.

vuoto dall'antico mistero della *Cattura*, aggiungendovi il quadro portatile esposto nel *Cenacolo* e «ogni puoca altra pittura»¹⁸⁴. Taverna giudica questa soluzione, da poco posta in atto, come un ripiego. Il locale è troppo angusto e va rifatto «con li muri ornati di tapeti lavorati a fiori, et foliami all'usantia antica», come si addice all'interno di una casa, e prescrive delle modifiche ai cibi posti sulla mensa in base a criteri di verosimiglianza storica: vuole vi compaiano il pane azzimo e l'agnello pasquale arrosto e che siano rimossi i frutti estranei alla stagione in cui si era svolta la *Cena*¹⁸⁵.

Volpi ripropone lo spostamento del mistero in un nuovo vano¹⁸⁶.

Nel luogo ove Bascapè aveva disposto venisse costruita la cappella della *Lavanda dei piedi* chiede di piantare la croce di prammatica «con suo cartello»¹⁸⁷.

Nulla di fatto neppure nell'*Orazione nell'orto*, da poco rifatta (probabilmente riadattando un precedente spazio)¹⁸⁸.

Bascapè nel 1593 aveva prescritto il rifacimento del sacello; nel 1602 ne indicava la collocazione nella zona sopra il nuovo *Cenacolo*¹⁸⁹. Negli ordini della visita del 1604 chiedeva che nella nuova cappella «dove è posto il Salvatore che ora nell'orto» fossero chiuse le due porte laterali esistenti, che l'ambiente fosse scuro come si addiceva ad una scena notturna e dotato «di pittura eccellente», con la figura di san Carlo inginocchiato¹⁹⁰. Taverna la trova invece troppo piccola, chiede che venga ingrandita e congiunta al vicino mistero degli *Apostoli dormienti*¹⁹¹.

Volpi rinnova gli ordini del predecessore e vuole che si aggiungano alla scena gli apostoli addormentati (forse fraintendendo precedenti prescrizioni di Bascapè)¹⁹². Con un giudizio totalmente autonomo sottolinea l'errata inclinazione sentimentale del volto dell'Angelo, triste, mentre dovrebbe dare conforto a Cristo. Per porre rimedio all'umidità, che evidentemente attacca la muratura nella parte bassa, interrata rispetto al piano di campagna esterno, prescrive anche qui la costruzione di una trincea aerata¹⁹³.

Analoga è la situazione e identico il rimedio per la vicina cappella degli *Apostoli dormienti*, ornata di statue e pitture giudicate adeguate, ma ove la statua del Salvatore è rovinata alla base¹⁹⁴.

Il mistero era stato previsto da Bascapè dal 1604. Le statue risultavano già plasmate due anni dopo; nel 1612 erano state ultimate anche le pitture da Melchiorre di Enrico di Giovanni, stimate da Morazzone¹⁹⁵.

¹⁸⁴ Lettera memoriale cit.; E. DE FILIPPIS, *Giovanni d'Enrico o d'Errico in Natura morta lombarda*, catalogo della mostra a cura di Flavio Caroli, Milano 1999, pp. 112-115.

¹⁸⁵ ASDN, *Atti di visita*, vol. 80, ff. 65 v., 130 v.

¹⁸⁶ ASDN, *Atti di visita*, vol. 116, ff. 353 v., 618 v.

¹⁸⁷ ASDN, *Atti di visita*, vol. 80, f. 65 v.; vol. 19, ff. 82 r., 102 r.; vol. 116, f. 619 r.

¹⁸⁸ Galloni ritiene si tratti della vecchia cappella del *Pater* (P. GALLONI, *Sacro Monte...* cit., p. 262 e segg. e pp. 289-291).

¹⁸⁹ ASDN, *Atti di visita*, vol. 50, f. 71 r.

¹⁹⁰ ASDN, *Atti di visita*, vol. 285, f. 15 v.

¹⁹¹ ASDN, *Atti di visita*, vol. 80, ff. 65 v., 66 r., 130 v., 131 r.

¹⁹² ASDN, *Atti di visita*, vol. 116, f. 354 r.

¹⁹³ ASDN, *Atti di visita*, vol. 116, f. 619 r.

¹⁹⁴ ASDN, *Atti di visita*, vol. 116, f. 354 r., f. 619 r.

¹⁹⁵ ASDN, *Atti di visita*, vol. 285, f. 15 v.; C. BASCAPÈ, *Lettere episcopali*, copia dattiloscritta presso ASDN, vol. XIX, l. 409, 2 febbraio 1606, Ai Fabbricieri del Sacro Monte di Varallo; C. BASCAPÈ, *Lettere episcopa-*

Taverna nel 1617 aveva chiesto di unire le due scene (forse fraintendendo gli ordini di Bascapè che le voleva collegate)¹⁹⁶.

La cappella della *Cattura di Cristo* è fra le poche sculture da richiami agli ordini dei due predecessori. È stata infatti completata recentemente secondo le istruzioni ricevute¹⁹⁷.

Bascapè, tra il 1593 e il 1602, aveva disposto lo spostamento del mistero emettendo, entro il 1615, gli ordini per l'allestimento interno¹⁹⁸. Taverna nel 1617 trova la cappella «riffatta di novo» relativamente al gruppo plastico, composto recuperando alcune sculture antiche e aggiungendone di nuove plasmate da Giovanni d'Enrico. Manca ancora la pittura¹⁹⁹.

Volpi giudica i dipinti di Melchiorre d'Enrico (firmati e datati 1619) di mediocre qualità e coglie l'occasione per raccomandare che non siano ammessi alla fabbrica artisti privi della preventiva autorizzazione ecclesiastica. Chiede di mettere in atto le cure necessarie affinché non venga danneggiata dall'umidità²⁰⁰.

Apparentemente estranea alla trama narrativa è l'antica cappellina aperta ove, su di un altare spoglio, sono poste le statue della beata Vergine e di san Giovanni o di un angelo. La descrizione collima perfettamente con quello che aveva registrato Taverna, che a sua volta riprendeva Bascapè²⁰¹.

Il vescovo barnabita attribuiva le sculture a Gaudenzio e chiedeva dei correttivi iconografici per superare l'incerta caratterizzazione della figura maschile (in cui non era certo fosse raffigurato un angelo o san Giovanni)²⁰².

li cit., vol. XIX, l. 678, 16 aprile 1606; sASV, Archivio notarile, Notaio Giovanni Antonio Ranzo, 2 luglio 1614, vol. 11974; sASV, Archivio del Sacro Monte, busta 2, *Consignatio et Inventarium scripturarum et archiviorum S. ti Montis Varali*, f. 183; sASV, Archivio Notarile, notaio Bartolomeo Peterro, 6 luglio 1608, vol. 10288 pubblicato integralmente in A. CESA, *I d'Enrico: una dinastia di artisti negli atti dei notai valsesiani (1580-1696)*, in "de Valle Sicida", n. 1/1995, p. 140; sASV, Archivio del Sacro Monte, busta 2, *Libro e inventario del Sacro Monte cominciato d'ordine del M. Ill. sig. Hieronimo d'Adda*, f. 39 r. (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", serie IV, 1891, n. 7, pp.97-105 e serie IV, 1891, n. 8, pp.113-121); sASV, Archivio Notarile, notaio Giovanni Battista Albertino, 7 dicembre 1612, vol. 9478 pubblicato integralmente in A. CESA, *I d'Enrico...* cit., p. 143; si rimanda sull'argomento anche a P. GALLONI, *Sacro Monte...* cit. pp. 292-94 a P.G. LONGO, "Un luogo sacro..." cit. p. 403 nota 56, e a S. STEFANI, *Giovanni d'Enrico in Tanzio da Varallo. Realismo fervore e contemplazione in un pittore del Seicento*, catalogo della mostra a cura di Marco Bona Castellotti, Milano 2000, p. 199.

¹⁹⁶ ASDN, *Atti di visita*, vol. 80, ff. 65 v., 66 r., 130 v., 131 r.

¹⁹⁷ ASDN, *Atti di visita*, vol. 116, f. 354 v.

¹⁹⁸ ASDN, *Atti di visita*, vol. 19, ff. 82 r., 102 r.; vol. 50, f. 71 r.; *Libro e inventario...* cit., f. 15 r.

¹⁹⁹ ASDN, *Atti di visita*, vol. 80, ff. 66 r., 131 r.

²⁰⁰ ASDN, *Atti di visita*, vol. 116, ff. 354 v., 619 r. e v.

²⁰¹ ASDN, *Atti di visita*, vol. 80, ff. 66 r., 131 r.; vol. 19, ff. 82 r. e v., 103 v.

²⁰² ASDN, *Atti di visita*, vol. 19, ff. 82 r. e v., 103 v. Bascapè ritiene che la cappella rappresenti il mistero dell'annuncio alla Madonna della cattura di Cristo. Guido Gentile ha invece chiarito come la scena originaria fosse quella dell'*Annuncio della sua prossima morte portato dall'angelo a Maria*, tratta dai vangeli apocrifi. Lo conferma anche l'iscrizione trovata da Taverna sul frontespizio della cappella, da lui fatta rimuovere, ritenendola errata (ASDN, *Atti di visita*, vol. 80, ff. 66 r. e v., e G. GENTILE, *Gli interventi di Carlo Bascapè nella regia del Sacro Monte di Varallo*, in *Carlo Bascapè sulle orme del Borromeo...* cit. p. 441). La scena è ricordata nella prima guida nota di Sesalli, e riproposta nel progetto alessiano (*Breve descrizione...* cit., f. 8 e GALEAZZO ALESSI, *Il libro...* cit. f. 8).

Volpi non emette alcun ordine, come si trattasse di un mistero ormai desueto.

Continuando il percorso il vescovo incontra due croci ad indicare il sito delle future cappelle di *Gesù trascinato per terra dai servitori dei giudei dopo la cattura* e di *Cristo davanti ad Anna*. Registra anche qui nulla di fatto e ordina di iniziare le relative costruzioni appena possibile²⁰³.

Il mistero di *Cristo al Tribunale di Anna* compare negli ordini di Bascapè del 1594, ma nel 1602 il vescovo barnabita ritiene di differirne la realizzazione²⁰⁴.

Grosse novità si registrano, invece, in merito alla cappella di *Cristo al Tribunale di Caifa*, che Volpi dice soltanto iniziata nel 1617, ora invece ultimata nella struttura architettonica, con le statue già disposte al suo interno. Il vescovo ha approvato le istruzioni per le pitture e si riserva di vagliare il nome del pittore, come richiesto nelle disposizioni generali stilate in fondo agli ordini²⁰⁵.

In parziale contraddizione rispetto alle note di Volpi il *Tribunale di Caifa* era già stato innalzato fino al tetto nel 1617, costruito con le elemosine degli uomini di Varallo²⁰⁶. Bascapè nel 1606 ne aveva autorizzato la costruzione riutilizzando le pietre cavate durante lo scavo per le fondazioni della cappella di *Erode*²⁰⁷. L'edificio venne iniziato nel 1614²⁰⁸.

Volpi si avvia ora alla visita del *Palazzo di Pilato*. La prima cappella, con il *Mistero di Cristo condotto la prima volta davanti a Pilato*, è quasi completa: vi sono pitture e statue, deve però ancora essere decorato il pavimento²⁰⁹.

Taverna aveva trovato in loco solo il trono di Pilato, mentre le altre sculture si stavano allora realizzando. I dipinti di Tanzio dovevano essere a buon punto ed egli aveva chiesto di correggere e ingrandire il suicidio di Giuda portandolo in un luogo più visibile e di costruire quanto prima il vestibolo²¹⁰.

Il vescovo nel 1628 vede il vestibolo costruito, ordina di dotarlo di un soffitto in legno, posto sopra la grata, ma si accorge che il suicidio di Giuda non è stato corretto, perciò ribadisce l'ordine precedente²¹¹.

Radicalmente mutata è la situazione del *Tribunale di Erode*, il cui sito era indicato solo dal-

²⁰³ ASDN, *Atti di visita*, vol. 116, ff. 354 v., 619 v. Il primo dei due misteri è estraneo alla pianificazione di Bascapè e ignoto anche al Taverna.

²⁰⁴ ASDN, *Atti di visita*, vol. 19, f. 102 r.; vol. 50, f., 71 r. La Disposizione dei Fabbricieri del 21 novembre 1602 per l'esecuzione degli ordini vescovili conferma questo orientamento (*Disposizione dei fabbricieri...* cit.).

²⁰⁵ La presenza delle statue nel nuovo vano contraddice la prassi originaria che le vuole solitamente allestite all'interno dopo l'avvenuta decorazione delle pareti (ASDN, *Atti di visita*, vol. 116, ff. 354 v., 619 v.)

²⁰⁶ ASDN, *Atti di visita*, vol. 80, f. 66 v.

²⁰⁷ ASDN, *Atti di visita*, vol. 19, f. 71 r. C. BASCAPÈ, *Lettere episcopali* cit., vol. XX, l. 267, 18/9/1606, Ai Fabbricieri del Sacro Monte di Varallo.

²⁰⁸ E. DE FILIPPIS, *Dal vescovo Carlo Bascapè...* cit., p. 449.

²⁰⁹ ASDN, *Atti di visita*, vol. 116, ff. 355 r., 620 r.

²¹⁰ ASDN, *Atti di visita*, vol. 80, ff. 66 v., 131 r. La cappella è elencata fra i misteri da realizzarsi negli ordini di Bascapè della visita del 1593, 1602 e del 1604 (ASDN, *Atti di visita*, vol. 19, f. 102 r.; vol. 50, f. 71 v.; vol. 285, f. 15 v.).

²¹¹ ASDN, vol. 116, ff. 355 r., 620 r.

la croce infissa nel terreno nel 1617²¹². Fassola lo dice cominciato intorno al 1619-1620²¹³. Nel 1628 risulta ultimato, corredato di statue, e con i dipinti di Tanzio già iniziati. Volpi ordina di completarli, di dipingere le statue, dotare la cappella di vetrate e grate lignee e di pavimentarne l'atrio²¹⁴.

Viceversa il mistero di *Cristo ricondotto da Erode a Pilato* (*Cristo condotto per la seconda volta davanti a Pilato*), già costruito nella parte architettonica nel 1617, è rimasto invariato²¹⁵, e mancano ancora gli ordini per l'allestimento interno che il vescovo si propone di emettere affinché la scena «si vada perfezionando»²¹⁶.

Finita in tutte le sue parti è anche la *Flagellazione* «rite et eleganter ornata» secondo gli ordini precedenti, ma già con la grata e la vetrata rotte²¹⁷.

Ai tempi di Taverna la cappella era ancora priva delle pitture, poi realizzate da Cristoforo Martinoli²¹⁸.

La cappella successiva, dell'*Incoronazione di spine*, nel 1617 da poco corredata da statue e pitture²¹⁹, è anch'essa già viziata dall'umidità a nord e ovest. I dipinti, che il cardinale aveva giudicato adeguati, a Volpi paiono di mediocre qualità²²⁰.

Il vescovo sale poi lungo la scala che lo conduce al piano alto del *Palazzo*, ancora provvisoriamente in legno nel 1617, che ora «tota marmorea est, et elegans», fabbricata, stando a quanto scrive Fassola, proprio nel 1628 da Milano Torrotto²²¹.

Le tre cappelle seguenti, poste sul piano alto del *Palazzo di Pilato*, condividono sorte e giudizio. *L'Ecce homo*, *Pilato si lava le mani* e la *Condanna di Cristo* sono ultimate in tutte le loro parti, molto eleganti e adeguate ai disposti vescovili, ma presentano già i primi problemi di manutenzione. Le vetrate sono rotte in più punti perché manca la rete protettiva che il vescovo ordina di disporre. Anche le pitture, pur recentissime, denunciano un degrado esteso cui il presule chiede di porre tempestivo rimedio. *L'Ecce homo* ha i dipinti della parete nord rovinati dall'umidità che attacca anche la cappella seguente nell'angolo fra est e ovest. Molto compromessi, per lo stesso motivo, sono gli affreschi che ornano le pareti nord e ovest nella cappella della *Condanna*²²².

L'Ecce homo era già completa delle statue del d'Enrico e dei dipinti di Morazzone nel 1617, giudicata elegante dal cardinale²²³. Il mistero di *Pilato che si lava le mani*, invece, aveva le pareti ancora nude e all'interno vi trovava posto solo la statua di Pilato, con il relativo trono, mentre le altre si stavano rea-

²¹² ASDN, vol. 80, f. 66 v.

²¹³ G.B. FASSOLA, *La nuova Gierusalemme o sia il Santo Sepolcro di Varallo*, Milano 1671, ristampa anastatica Borgosesia 1976, p. 45.

²¹⁴ ASDN, *Atti di visita*, vol. 116, ff. 355 r. e v., 620 r.

²¹⁵ ASDN, *Atti di visita*, vol. 80, f. 69 r.

²¹⁶ ASDN, *Atti di visita*, vol. 116, ff. 355 v., 620 r. e v.

²¹⁷ ASDN, *Atti di visita*, vol. 116, ff. 355 v., 620 v.

²¹⁸ ASDN, *Atti di visita*, vol. 80, ff. 69 r., 131 v. E. DE FILIPPIS, *Guida...* cit. p. 105.

²¹⁹ ASDN, *Atti di visita*, vol. 80, f. 69 r.

²²⁰ ASDN, *Atti di visita*, vol. 116, ff. 355 v., 620 r.

²²¹ ASDN, *Atti di visita*, vol. 80, f. 69 r.; vol. 116, f. 355 v.; G.B. FASSOLA, *La Nuova Gierusalemme...* cit. p. 46.

²²² ASDN, *Atti di visita*, vol. 116, f. 356 r., 620 v., 621 r.

²²³ ASDN, *Atti di visita*, vol. 80, f. 69 r.

lizzando²²⁴. Anche la *Condanna*, di recente fabbricata, era dotata di statue e pittura, conformi agli ordini precedentemente emessi; Taverna chiede che il tavolino posto davanti a Pilato sia dotato di un tappeto «più onorevole» con «un altro calamario magnifico et che habbia del regio». Segnala, inoltre, i primi danni recati dall'umidità alle pitture del Morazzone²²⁵.

Nel diario di visita a questo punto il vescovo incontra il luogo destinato al mistero di *Nostro Signore a cui fu caricata la croce sulle spalle*, ove nulla è cambiato rispetto alla visita precedente e si limita a prescrivere di piantarvi la croce con il relativo cartello²²⁶.

Ornata secondo i decreti vescovili, con statue elegantissime e pitture convenienti e completa in tutte le sue parti è la cappella di *Cristo che porta la croce* (attuale *Salita al Calvario*) a cui manca solo la decorazione pittorica dell'atrio. Nulla da segnalare, per fortuna in questo caso, neppure carenze di manutenzione o primi indizi di degrado²²⁷.

Analogamente positivo era stato il giudizio di Taverna, che aveva visto la cappella già ultimata con le statue del Tabacchetti e i dipinti di Morazzone e aveva solo suggerito di dipingere, se possibile, sul suolo il torrente Cedron²²⁸.

La tappa seguente è il sito del futuro mistero di *Cristo che cade sotto il peso della croce e viene sollevato*, segnato dalla consueta croce nel terreno. Nulla di invariato rispetto al 1617, Volpi raccomanda di procedere alla costruzione, dopo aver ultimato le altre precedenti²²⁹.

Poche parole sono dedicate al mistero in cui *Gesù è trascinato con una fune al collo da un servo* (la cappella una volta detta della *Spogliazione delle vesti* e oggi dedicata alla *Pietà*). La scena mostrava Cristo seminudo legato con una corda al collo e portato al Calvario.

Nel 1593 Bascapè aveva notato le statue scolpite a regola d'arte e vi aveva riconosciuto la paternità gaudenziana: «figurae affabre factae non nullae magistri Gaudentii, et picturae item»²³⁰.

Una volta ultimata, proprio sotto il suo episcopato, la nuova cappella della *Salita al Calvario*, venne mutato l'itinerario di visita per consentire di farvi tappa prima della *Crocifissione*. Così l'antica *Spogliazione* finì con il trovarsi lungo il percorso dopo il *Calvario*, quindi fuori posto. Ciò ne decretò la sorte futura. Taverna infatti non la ricordò più nel 1617.

Volpi descrive un gruppo statuario che parrebbe composto da cinque statue, due in più rispetto a quelle che conosciamo: Cristo, un manigoldo che lo trascina e un altro che lo spinge, la Madonna e san Giovanni. «Venit mutanda» aggiunge laconicamente²³¹.

²²⁴ ASDN, *Atti di visita*, vol. 80, ff. 69 v., 131 v.

²²⁵ Ibid.

²²⁶ ASDN, *Atti di visita*, vol. 116, ff. 356 v., 621 r.; vol. 80, f. 70 r.

²²⁷ ASDN, *Atti di visita*, vol. 116, ff. 356 v., 621 r.

²²⁸ ASDN, *Atti di visita*, vol. 80, f. 70.

²²⁹ ASDN, *Atti di visita*, vol. 116, f. 356 v.; vol. 80, f. 70 r.

²³⁰ ASDN, *Atti di visita*, vol. 19, f. 82 v.

²³¹ «Visitavit 33. capellam, in qua representatur Misterium, quo fune ad collum Jesu apposita trahitur a satellite, ubi adest statua Jesu, ministri trahentis, alterius ministri impellentis, B.M. et S. Joannis sequentium, cum alijs picturis, venit mutanda» in ASDN, *Atti di visita*, vol. 116, ff. 356 v., 621 r. e v. Il passo conserva un po' di ambiguità in quel «cum alijs picturis», ma il ricorrere dei diversi genitivi dopo la statua di Gesù fa pensare all'elencazione di una serie di statue. Peraltro nelle visite pastorali di regola viene descritta la scena effigiata nelle sculture, mentre ci si limita a menzionare la presenza delle pitture genericamente (ASDN, *Atti di visita*, vol. 116, f. 356 v.).

Il dato è molto interessante dal punto di vista storico artistico e della conoscenza del Monte. Dell'antico gruppo scultoreo, trasferito, proprio poco dopo la visita di Volpi, nella cappella di *Cristo condotto al pretorio*, ci sono pervenute le statue di Cristo e di un manigoldo (attribuite dalla critica a Gaudenzio) e di un soldato. Gli studiosi si sono variamente interrogati sull'assenza dalla scena della statua della Madonna e sul rapporto fra pittura e scultura nella raffigurazione del mistero. Ci si è chiesti cioè se nel primo '500, ai tempi del suo allestimento interno, fosse già prevista o meno quella stretta correlazione fra dipinti e figure tridimensionali che caratterizza le successive cappelle gaudenziane della *Crocifissione* e dell'*Arrivo dei Magi*. L'argomento è stato al centro di un acceso dibattito fra Anna Maria Brizio e Giovanni Testori. La prima, nel saggio pubblicato sul catalogo della mostra del 1956, rilevava come gli affreschi, da lei datati all'apertura del '500 sulla base del confronto con lo stendardo di Montalcino di Sodoma, diversamente da quelli degli altri due sacelli ricordati rappresentassero non la folla che assiste al fatto, ma l'intero episodio evangelico comparendovi dipinto anche Cristo; ne deduceva che la messa in scena coordinata di pittura e scultura nell'illustrazione dei misteri del Sacro Monte fosse un'invenzione gaudenziana successiva alla cappella della *Spogliazione delle vesti*²³². Testori la smentiva osservando correttamente come sulle pareti della cappellina fossero dipinti sì i due ladroni, ma non Cristo, presente, viceversa, solo in scultura. Riconosceva la figura di Giovanni effigiata in affresco a destra, in mezzo a due pie donne, e immaginava che il gruppo scultoreo originario includesse anche la Madonna, figura centrale che altrimenti sarebbe risultata assente dalla scena e la cui presenza – faceva notare – è, viceversa, ricordata nelle otave della guida del 1514 che così recita:

«La matre a pianto con Jovanni a lato
Vedendo il figlio nudo dispogliare
Con una corda in collo da ribelo
Come un latron menato il sacro agnelo»²³³.

Possiamo aggiungere che anche la successiva guida del Sacro Monte (edita a Novara nel 1566) ricorda le statue di Giovanni e Maria:

«Come fu Christo de panni spogliato
Montando il Monte, che Calvario è detto,
Nel mezzo a manigoldi mal trattato
Contemprar possi con pietoso affetto,
Seguito da Maria e da l'amato
Discepolo di lui, et è l'effetto
Sculto si bene, e dottamente fatto
Che vero sembra, e non del ver ritratto»²³⁴.

²³² A.M. BRIZIO, *L'arte di Gaudenzio in Gaudenzio Ferrari*, catalogo della mostra Vercelli aprile-giugno 1956; Milano 1956, pp. 9-10.

²³³ *Questi sono li misteri che sono sopra el Monte di Varalle*, Gottardo da Ponte, Milano 1514 ristampa anastatica allegata al volume *Questi sono li misteri che sono sopra el Monte de Varalle (in una "Guida" poetica del 1514)* a cura di S. Stefani Perrone, Borgosesia 1987.

²³⁴ *Breve Descriptione del Sacro Monte di Varallo...* cit.

Giovanni d'Enrico, Cappella di *Cristo condotto per la prima volta davanti a Pilato* (c. 27), 1615-1617 ca., terracotta policroma, Sacro Monte di Varallo, particolare del gruppo plastico



La conclusione di Testori è che sia i dati stilistici che la presenza delle figure principali in scultura e delle altre in pittura, in uno studiato e accordato rapporto, fanno propendere per una datazione dell'intero allestimento interno della cappella intorno al 1517, quando Gaudenzio agiva al Monte come protagonista e innovava la tecnica narrativa integrando pittura e scultura²³⁵. Il testo della visita di Volpi dà ragione allo studioso e sembra confermato anche dal brano della visita di Bascapè del 1593 che ricorda nella cappella «*figurae affabre factae non nullae magistri Gaudentii*» lasciandoci intendere che il gruppo fosse composto di non poche statue²³⁶. Resta da capire, a questo punto, se Giovanni era effigiato in scultura, chi rappresenti la figura dalla lunga chioma dipinta in mezzo alle pie donne sulla parete destra²³⁷.

Proseguendo verso il Calvario, Volpi si imbatte nella croce che indica il sito dell'*Affissione alla croce*, invariato rispetto al 1617, e raccomanda che appena possibile si costruisca la relativa cappella²³⁸.

Solo elogi merita la *Crocifissione*, dotata di statue e pitture elegantissime fatte con grande perizia da «*Gaudentij illius celeberrimi pictoris Novariensis*», che purtroppo nella zona nord-occidentale sono da tanto tempo rovinate dall'umidità a cui va posto rimedio. Il vescovo ricorda la presenza, sotto la grata lignea, di parecchie reliquie antiche e venerate, che i fedeli sono soliti toccare con le corone²³⁹.

Nel luogo destinato alla *Deposizione* andrà infissa la solita croce (lo aveva già ricordato Taverna²⁴⁰) e la cappella andrà costruita non appena possibile, dopo le antecedenti²⁴¹.

²³⁵ G. TESTORI, *Polemica e pace sulla Cappella della Pietà*, in *Il gran teatro montano. Saggi su Gaudenzio Ferrari*, Milano 1965 ripubblicato in G. TESTORI, *La realtà della pittura, Saggi di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento* a cura di P.C. Marani, Milano 1995, pp. 73-78. Sulla datazione del ciclo pittorico è tornato recentemente Edoardo Villata proponendo una cronologia intorno al 1504-1505 (E. VILLATA, *Gaudenzio Ferrari e la "Spogliazione delle vesti" al Sacro Monte di Varallo*, in "Arte lombarda" 3/2005, pp. 76-92)

²³⁶ ASDN, *Atti di visita*, vol. 19, f. 82 v.

²³⁷ A meno che si tratti della Maddalena. Guido Gentile legge le tre figure dipinte come la Vergine, la Maddalena e Giovanni (G. GENTILE, *Da Bernardino Caimi a Gaudenzio Ferrari. Immaginario e regia del Sacro Monte*, in "de Valle Sicida", atti del convegno sul Sacro Monte di Varallo, *L'immagine e l'immaginario al Sacro Monte di Varallo*, Varallo 1993, a. VII, 1/1996, p. 261).

²³⁸ ASDN, *Atti di visita*, vol. 116, ff. 356 v., 621 v.; vol. 80, f. 70 r. Si sono conservate le istruzioni per l'apparato decorativo della cappella (sASV, Archivio Seminario D'Adda, 9.4.1, *Statue per la capella nella quale si rapresenterà il mistero quando Nostro Signore fu sopra la croce inchiodato*). Guido Gentile ritiene che siano state redatte intorno al 1628 dal Volpi o da un suo collaboratore, ipotesi che mi pare condivisibile (G. GENTILE, *Gli interventi di Carlo Bascapè...* cit. p. 464).

²³⁹ ASDN, *Atti di visita*, vol. 116, ff. 357 r., 621v. Fra i documenti allegati al diario di visita di Volpi c'è una *Nota delle Sacre Reliquie del Sacro Monte di Varallo nella capella del Calvario* (ASDN, *Atti di visita*, vol. 116, f. 459 r.). Si tratta di:

«Primo del vero legno della Santa Croce
2 della colonna ove fu flagellato Nostro Signore
3 del Santo Sepolcro
4 della pietra ove fu piantata la Santa Croce
5 del Santo presepio
6 delli vasi, et idrie in cui Giesù Christo converti l'acqua in vino».

²⁴⁰ ASDN, *Atti di visita*, vol. 80, f. 70 v.

²⁴¹ ASDN, *Atti di visita*, vol. 116, ff. 357 r., 621v.

La cappella ove *Cristo è avvolto nella Sindone* merita una fugacissima menzione, perché «vi è dessegno di rinovarla»²⁴².

La sfortuna della *Sindone* risaliva ai tempi di Bascapè che nel 1593 aveva notato la sua errata posizione nella trama narrativa, prima di *Cristo condotto al Calvario*²⁴³. Anche Taverna aveva giudicato il vano angusto, da ampliare, e voleva che le statue esistenti venissero rinnovate, essendo antiche e di legno, e ve ne fossero aggiunte altre, secondo l'ordine che si riproponeva di inviare alla fabbrica²⁴⁴.

Proseguendo sotto il portico il vescovo incontra la cappellina dedicata a *san Francesco*, con l'altare cinto da un'inferriata in cui si celebra spesso messa. La pietra sacra sulla mensa è sollevata e va sistemata. A lato c'è una piccola nicchia con la gratina in ferro, chiusa da vetro, ove è riposto il teschio del Caimi, corredato da un'iscrizione esplicativa²⁴⁵.

Ai tempi di Bascapè, nel 1593, l'altare era staccato dal muro, troppo basso e privo di predella e di cancello²⁴⁶. A seguito dei suoi disposti Taverna lo trova invece decoroso, idoneo alla celebrazione e cinto dalla cancellata in ferro²⁴⁷. Entrambi i presuli avevano notato i dipinti di Gaudenzio sull'altare e sulle pareti, che invece Volpi ignora²⁴⁸.

Poco oltre si apre la portina del *Sepolcro di Cristo* su cui campeggia l'iscrizione, tuttora esistente, a memoria del donatore e del Caimi. All'interno il vescovo ricorda la somiglianza con il sepolcro di Gerusalemme e la presenza della statua di Cristo morto «*summae devotionis*». I capelli e la barba, continuamente anneriti dal fumo delle candele accese dai fedeli per devozione, vanno rinnovati spesso – scrive –. Riconosciuto questo angolo come un'importante testimonianza delle origini del Sacro Monte, Volpi raccomanda di conservare le memorie dei suoi fondatori e le iscrizioni che lo corredano, insieme all'altare di *san Francesco* e al *Sepolcro*²⁴⁹.

Anche Bascapè e Taverna avevano sottolineato le analogie fra il *Sepolcro* e il suo modello gerosolimitano e notato il grande ristagno di fumo al suo interno. Il cardinale aveva raccomandato di rinnovare la capigliatura e la barba di Cristo, «*negre, rozze et longhe*» da mutare in biondo²⁵⁰.

Le tappe successive sono quasi tutte indicate da una serie di croci che, una dopo l'altra, segnano i luoghi della *Liberazione dei Padri dal Limbo*, delle *Donne che vanno al sepolcro per ungere Gesù*, dell'*Incontro di Cristo con la Maddalena (Noli me tangere)* cappella esistente, ma da spostare, rinnovare e sostituire con la *Discesa dello Spirito Santo*, dell'*Incontro con i discepoli in Emmaus*, dell'*Ingresso di Cristo dai discepoli a porte chiuse*, dell'*Apparizione di Cristo sul lago di*

²⁴² ASDN, *Atti di visita*, vol. 116, ff. 357 v., 621v.

²⁴³ ASDN, *Atti di visita*, vol. 19, f. 83 r.

²⁴⁴ ASDN, *Atti di visita*, vol. 80, ff. 70 v., 132 r.

²⁴⁵ ASDN, *Atti di visita*, vol. 116, ff. 357 v., 621v., 622 r.

²⁴⁶ ASDN, *Atti di visita*, vol. 19, ff. 83 r., 103 v.

²⁴⁷ ASDN, *Atti di visita*, vol. 80, f. 70 v.

²⁴⁸ ASDN, *Atti di visita*, vol. 50, f. 77 v. L'altare era corredato dalla tavola di Gaudenzio con le *Stigmate di san Francesco*. Sulla tavola e sui dipinti 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.

²⁴⁹ ASDN, *Atti di visita*, vol. 116, ff. 357 v., 622 r.

²⁵⁰ ASDN, *Atti di visita*, vol. 19, f. 83 v.; vol. 80, ff. 70 v., 132 r.

Tiberiade, dell'*Ascensione*, del *Sepolcro della Vergine*, anch'essa esistente, ma priva di statue, come esistente è anche l'antica fontana di *Cristo risorto*. Ancora croci nel terreno per il *Giudizio*, il *Paradiso*, il *Purgatorio* e l'*Inferno*²⁵¹. L'affastellarsi di queste tappe vede recuperare i misteri presenti nella pianificazione di Bascapè, accostati a quelli della *Liberazione dal limbo*, del *Paradiso*, del *Purgatorio* e dell'*Inferno*.

L'itinerario di Bascapè, come si legge chiaramente nell'indice della guida del Ferrari, mostra in successione dopo il *Sepolcro* le seguenti tappe:

*Gesù è visitato per essere unto dalle tre Marie, Gesù compare a Maria Maddalena, Gesù si scopre e si manifesta a due discepoli, i quali andavano in Emaus, Gesù a porte chiuse compare in mezzo ai suoi discepoli, Gesù compare a Pietro e ad altri discepoli al mare di Tiberiade, Gesù ascende al cielo, Gesù manda lo Spirito santo, La Santissima madre di Gesù è assunta in cielo, Gesù verrà a fare il Giudizio Universale, Gesù risorto (sulla fontana)*²⁵².

Taverna trova indicate sul percorso le medesime tappe, escluso il *Giudizio*²⁵³.

A conclusione della visita il vescovo entra nell'antica cappella ove una volta si trovava l'*Ultima Cena*, ove ora si celebra con un altare adeguato, con la sua predella, ma con la pietra sacra un po' sporgente. Vi trova, al posto dell'icona, l'immagine della Sindone donata da Gerolamo d'Adda. Nota un confessionale che dovrà essere provvisto dei veli e delle immagini sacre²⁵⁴.

Taverna aveva visitato, dopo la chiesa, una cappella ampia, con la volta dipinta, nella quale un tempo c'era il *Cenacolo*, ora eliminato, provvista di un regolare altare dove si celebra²⁵⁵. Gerolamo d'Adda nel 1613 pensava di ospitarvi il mistero del *Paradiso*. Al suo interno era conservato il Santo Sudario, donato alla fabbrica dallo stesso d'Adda²⁵⁶.

Contigua è la cappella predisposta in antico per la *Missione dello Spirito Santo*, ora vuota essendo stato destinato un altro luogo per questo mistero. Chiede di tenerla pulita e ricorda che non potrà essere destinata a uso profano senza l'autorizzazione vescovile²⁵⁷.

Concluso l'itinerario il vescovo fornisce alcuni ordini generali sulla manutenzione del complesso, quindi visita la chiesa, dedicata all'*Assunzione della Madonna* «*seu Sanctae Mariae gratiarum*». La descrizione corrisponde a quella fornita da Taverna undici anni prima. Ha un'unica navata con una porta frontale e un'altra ad est, a lato della cappella maggiore che è in fondo alla navata, semicircolare e voltata, e prende luce da una lanterna

²⁵¹ ASDN, *Atti di visita*, vol. 116, f. 358 r. e v.

²⁵² G.G. FERRARI, *Brevi considerazioni sopra i Misteri del Sacro Monte di Varallo...* cit. pagine non numerate. Gerolamo d'Adda nel 1613 chiedeva al vescovo le istruzioni per le cappelle «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 memoriale, cit.).

²⁵³ ASDN, *Atti di visita*, vol. 80, f. 71 v.

²⁵⁴ ASDN, *Atti di visita*, vol. 116, ff. 358 v., 359 r.

²⁵⁵ Lettera memoriale cit. Si tratta degli ambienti denominati oggi "sala cappella", annessi all'attuale Albergo Casa del Pellegrino, dopo la demolizione della chiesa vecchia.

²⁵⁶ ASDN, *Atti di visita*, vol. 80, f. 73 v., *Libro et inventario...* cit. f. primo non numerato (sASV, Archivio d'Adda, disegni Serie I, n. 101).

²⁵⁷ Si tratta dei due ambienti posti a quote diverse e oggi unificati, denominati "sala cappella", annessi all'attuale Albergo Casa del Pellegrino dopo la demolizione della chiesa vecchia (ASDN, *Atti di visita*, vol. 116, ff. 358 v., 359 v., 623 r.).

posta sulla sommità e da una finestra a nord; ospita un altare adeguatamente rivestito, con la sua predella, sormontato da un tabernacolo d'argento rivestito di seta rossa ove si conserva il Santissimo in una pisside d'argento con un piccolo velo di seta ornato d'oro di vari colori e con un corporale pulito. Dalla volta a cassettoni pende la statua [lignea] della Madonna Assunta. Sull'altare, dietro il tabernacolo, Taverna vede dentro una teca protetta da vetro la statua della Madonna dormiente, elegante, con un abito di seta e un velo broccato (che protegge i vestiti) che va dalla testa sin quasi alla cintola, ornata da gioielli e da diversi anelli. La statua, come annota negli ordini, «ha il petto, et mamelle più rilevanti di quello si convenga a sì santa, et modesta representatione, però si facciano accomodare in modo che siano men rilevanti e più modesti»²⁵⁸. Completano la scena della *Morte e Assunzione della Vergine* le figure lignee degli Apostoli collocate dietro l'altare, che giudica rozze, in sintonia con Taverna, e sporche²⁵⁹. Sono da pulire e il diadema di uno degli Apostoli è da sostituire perché quasi rotto. Il sacello è chiuso da un'inferriata a cui è attaccata internamente la cassetta delle elemosine per la fabbrica del Sacro Monte, chiusa da due diverse chiavi, in possesso di due diversi fabbricieri, che il vescovo apre alla presenza dei fabbricieri stessi e del Padre Guardiano, secondo le modalità indicate dalla bolla di Sisto V del 1587²⁶⁰.

A metà navata si apre un'altra cappella, sul lato nord, anch'essa voltata, con un altare dedicato a *San Carlo* (che la visita precedente diceva costruito da pochi anni)²⁶¹ correttamente fornito di arredi e suppellettili, ma dotato di un'icona con l'immagine di san Carlo poco elegante e da rifare. La chiesa ha due confessionali, uno dei quali è privo del prescritti veli, e un organo a cui si accede da una scala di legno.

Nella chiesa e nella cappella maggiore dalle pareti e dalla volta pendono oggetti donati e quadri con *ex-voto* d'argento, di cera, indumenti, stendardi e cose simili.

Una sacrestia si apre a sud della cappella maggiore, leggermente interrata, ove si conserva la suppellettile sacra «*sufficiens et ampla*», fra cui un calice con una coppa d'oro, altri due calici d'argento, sei candelabri d'argento e paramenti intessuti d'oro. La sacrestia ospita diverse reliquie, alcune in un busto con una testa di legno argentata, altre in una piccola nicchia chiusa da uno sportello e altre sotto l'altare di san Carlo²⁶². Mancano l'elenco e le attestazioni delle reliquie.

Nella navata, verso sud, in una finestrella chiusa da un'inferriata si conserva una scheg-

²⁵⁸ ASDN, *Atti di visita*, vol. 116, ff. 362 r., 627 r.

²⁵⁹ ASDN, *Atti di visita*, vol. 116, f. 362 v. Le statue che il vescovo vede nella cappella maggiore sono le sculture lignee della Madonna Assunta e degli Apostoli descritte nella guida del 1514, ai capitoli XXXVIII e XXXIX (*Questi sono li misteri...* cit.) e nella guida di Francesco Sesalli (*Breve descrizione...* cit.). La Madonna morta è invece la statua lignea conservata nello scurolo della Basilica del Sacro Monte, attribuita a Gaudenzio e già esistente forse dal 1498 (su questo tema si veda E. VILLATA, *Gaudenzio Ferrari. Gli anni di apprendistato*, in E. VILLATA, S. BAIOTTO, *Gaudenzio Ferrari. Gerolamo Giovenone*, Torino 2004, pp. 68-72 e 74).

²⁶⁰ ASDN, *Atti di visita*, vol. 116, ff. 362 v., 363 r. La cassa delle elemosine per la Fabbrica, conservata in chiesa, era stata oggetto a partire da metà Cinquecento, di accese controversie fra la comunità varallese e i frati, con intervento anche di san Carlo, le cui risoluzioni furono recepite nella Bolla di Sisto V nel 1587. Si veda sull'argomento P. G. LONGO, *Il Sacro Monte di Varallo* cit. e la nota n. 2 di questo studio.

²⁶¹ ASDN, *Atti di visita*, vol. 80, f. 72 v.

²⁶² ASDN, *Atti di visita*, vol. 116, ff. 363 r. e v. Sotto l'altare nel 1617 si registrava la presenza dei corpi dei martiri Marco e Marcello in un'arca marmorea (ASDN, *Atti di visita*, vol. 80, f. 72 v.).

gia di pietra della colonna della flagellazione, venerata dai pellegrini. Lamenta che l'archivio per la conservazione delle scritture non sia ancora stato allestito in modo adeguato²⁶³. Approva l'inventario del 1624 dopo averne verificato il contenuto²⁶⁴. Negli ordini dispone di redigere un registro delle scritture da aggiornarsi ogni anno²⁶⁵.

Rispetto alla descrizione del 1617 non si registrano cambiamenti.

Taverna aveva prescritto che le statue degli Apostoli troppo lucide e poco naturali, «grossamente lavorate» fossero rifatte «in miglior forma» e che il tetto della cappella maggiore si alzasse per dare più spazio alla finestra e luce all'interno²⁶⁶.

Uscito dalla chiesa vecchia visita quella nuova, iniziata nel 1614, la cui navata è innalzata fino quasi all'altezza della volta, mentre sono state ultimate la chiesa sotterranea e le fondamenta di due campanili e di due sacrestie e di una parte della navata maggiore²⁶⁷.

Taverna aveva concluso il giro nella chiesa nuova che si andava costruendo con grande impegno economico, a suo parere superiore alle possibilità della fabbrica. Vi aveva trovato realizzate solo le fondamenta della cappella maggiore, della sacrestia e del campanile²⁶⁸.

Il cantiere è fermo per mancanza di fondi essendo state spese le 14.000 lire donate da Agostino Beccaria di Pavia e altre 6.000 circa e molte altre in più. Volpi, non essendo disponibili altri fondi se non le elemosine del Sacro Monte, si chiede nel diario di visita se sia il caso di portare avanti l'impresa²⁶⁹. E negli ordini dispone che non si spenda più oltre nella fabbrica sotto pena di rischiare del proprio «giudicando noi non solo spediente, ma necessario, che prima si tirino innanzi altri Misteri di questo Sacro Monte, per aumento della devotione et limosine», poiché per la penuria dei tempi sono diminuite le elemosine e la costruzione della chiesa «impoverisce, consumma, et indebita la fabrica del Monte, et ritarda il resto che è di più profitto»²⁷⁰.

²⁶³ ASDN, *Atti di visita*, vol. 116, ff. 363 v., 364 r.

²⁶⁴ Si tratta dell'inventario dei beni redatto dai fabbricieri e rogato dal notaio Marco Antonio Ranzio nel maggio 1624, elencato fra i documenti contenuti in sASV, Archivio del Sacro Monte, mazzo 2, *Scripturarum et Archivium S. ti Montis Varalli* [1626], 185 r.

²⁶⁵ ASDN, *Atti di visita*, vol. 116, f. 364 r., 629 r.

²⁶⁶ ASDN, *Atti di visita*, vol. 80, ff. 72 r. e v., 73 r., 132 v.

²⁶⁷ ASDN, *Atti di visita*, vol. 116, f. 371 r.

²⁶⁸ ASDN, *Atti di visita*, vol. 80, f. 73 v.

²⁶⁹ ASDN, *Atti di visita*, vol. 116, f. 371 r.

²⁷⁰ ASDN, *Atti di visita*, vol. 116, f. 629 v.

Referenze fotografiche

Stefano Aietti: pp. 326a, 329b, 332a, 457/9, 497.

Franco Andreone: pp. 246, 249.

Linda Angeli: pp. 282, 288-295.

Archivio Amministrazione Religiosa del Sacro Monte di Varallo: p. 492.

Archivio fotografico della Riserva Naturale Speciale del Sacro Monte di Belmonte: pp. 219-220.

Archivio fotografico della Riserva Naturale Speciale del Sacro Monte di Oropa: pp. 286-287.

Elena Bellazzi: pp. 322, 323, 325, 333b, 333c, 334, 335, 336.

Giorgio Bergamo: p. 402.

Tiziana Carbonati: pp. 386-395.

Claudia Cassatella: p. 146.

Andreina Castellano e Mariangela Santella: pp. 424, 425, 431, 434, 436, 437, 477, 480, 481, 487, 553.

Ce.D.R.A.P. (Antonio Farina): pp. 95, 102, 104 e 105; (Marilaide Ghigliano) pp. 500-501.

Silvano Colombo: pp. 60, 62, 63, 64, 65, 66, 67.

Mariano Dallago: pp. 10, 18-19, 202, 206, 321, 326b 327, 328, 329a, 333b, 440, 453, 476, 490, 502, 507, 512, 519, 533.

Fermo De Dominicis: pp. 406/6, 408/8, 455/6, 456.

Elena De Filippis: pp. 8, 16, 78/2, 79/6, 81/9, 81/10, 83/12, 83/14, 84/16, 85/18, 86/20, 88, 188, 200, 208, 210-211, 212, 221-227, 228, 250-255, 266, 274-281, 296, 320, 324, 330, 331, 332 b, 333a, 380-381, 398, 403, 404/3, 409, 410, 420/12, 421, 454, 455/5, 457/10, 464, 468, 470, 471, 472/12, 473, 474, 486.

Marina Dell'Omio: pp. 103, 106 e 107.

Ditta Tecniter srl: pp. 446/3, 447.

Ditta Docilia G& C di Bertolotto: 446/4, 449.

Fotorecord di Gianni Vettorato: pp. 300-309.

Foto Tre di Perino Eraldo: p. 12.

Annamaria Fumagalli: p. 362.

Giacomo Gallarate: pp. 196-197.

Stéphane Garnero: pp. 406/5, 407, 408/9, 496.

Marco Genova: pp. 186-187, 452.

Giulia Lazzeri p. 78/3.

Antonio Maniscalco: p. 6, 256, 259- 265.

Gabriele Maschio: pp. 144-145.

Vivi Papi: pp. 365, 367-379.

Mauro Ranzani: quarta di copertina e pp. 108, 111, 310-319.

Roberto Rosso: pp. 114, 351-361, 382, 542.

Paolo Sassone: p. 248.

Annalisa Scaccabarozzi: pp. 121 e 122/1.

Giuseppe e Paolo Sitzia: p. 136, 140/2, 141, 142/5, 143/8.

Studio Gonella (di Riccardo, Marco e Paolo Gonella): pp. 414, 416, 417, 418, 419, 420/11, 465, 466, 467, 491, 493.

Paolo Zanzi: copertina e pp. 363, 364, 366.

La figura di p. 80 (foto n. 8) è tratta da: *Figure del Barocco in Piemonte. La corte, la città, i cantieri, le province*, a cura di G. Romano, Torino.

Abrazioni e rilievi grafici

Daniele Cardellino e Innocente Porrone: pp. 442, 443.

Andreina Castellano e Mariangela Santella: pp. 438, 484, 485.

Paolo Sassone: p. 248.

Anna Maria Colombo: pp. 470 (tav. 1), 472 (tav. 2).

Dipartimento di Agronomia, Selvicoltura e Gestione del Territorio, facoltà di Agraria, Università di Torino: p. 185.

Ditta Tecniter srl: pp. 444-445.

Stéphan Garnero e Giorgio Rolando Perino: p. 404 (tavv. 1 e 2), 494, 495, 498.

Ditta Geomar.it: p. 415.

Politecnico di Torino, Dipartimento Casa-Città: pp. 150, 154, 159.

Politecnico di Torino, Dipartimento Interateneo Territorio dell'Università e del Politecnico di Torino: pp. 164, 169, 172, 175, 177.

Annalisa Scaccabarozzi: pp. 124, 126, 127, 128, 130, 132.

Paolo Sorrenti e Federico Fontana e rielaborata da Mattia Sandrini: p. 17.

Le foto alle pp. 20, 24, 27 e 29 sono pubblicate by permission of the Master and Fellows of St John's College, Cambridge.

Le foto alle pp. 25, 28, 37, 53, 55 e 56 sono pubblicate per gentile concessione della Biblioteca Civica Farinone Centa di Varallo che ha consentito anche la pubblicazione dei disegni tratti dal *Libro dei Misteri* di Galeazzo Alessi.

Le foto alle pp. 35 e 58 sono pubblicate per gentile concessione di Marco Zacquini.

Le foto alle pp. 42, 43 e 44 sono pubblicate per gentile concessione dell'Archivio Alinari di Firenze.

La foto di p. 47 (foto di Secondo Pia) è pubblicata per gentile concessione del Museo Nazionale del Cinema di Torino.

Le foto alle pp. 52 e 57 sono pubblicate per gentile concessione di Andrea Ghilardi.

Le foto alle pp. 108, 111, 310-319 e la quarta di copertina sono pubblicate per gentile concessione di Mario Di Salvo e della "Fondation Carlo Leone et Mariena Montandon".

La riproduzione dei disegni e delle stampe alle pp. 78, 79, 80, 117 è gentilmente autorizzata dalla Pinacoteca di Varallo.

La riproduzione del disegno a p. 83 (foto n. 13) è gentilmente autorizzata dalla Fondazione Giovanni Testori.

La riproduzione dei disegni di collezioni private che corredano il saggio pubblicato alle pp. 73-87 è stata gentilmente autorizzata.

Le riproduzioni della mappa del 1759 della Val Sesia e della mappa del 1683 (ca.) del territorio dei comuni di Rasco e di Maggiore (pp. 140 e 142) sono gentilmente autorizzate dall'Archivio di Stato di Torino e dall'Archivio di Stato di Novara.

Le foto di Vivi Papi alle pp. 365, 367-379 sono pubblicate per gentile concessione dell'Università degli Studi dell'Insubria-International Research Center for Local Histories and Cultural Diversities, Archivio Fotografico, fondo Vivi Papi (tutti i diritti riservati).

La foto di p. 420/12 è pubblicata per gentile concessione della dott.ssa Arrigoni della Soprintendenza al patrimonio storico, artistico ed etnoantropologico della Lombardia occidentale.

Didascalie delle fotografie in bianco e nero che introducono le diverse sezioni della rivista:

pp. 18-19: Gaudenzio Ferrari, cappella della *Crocifissione* (c. 38), 1515-1520, Sacro Monte di Varallo

pp. 144-145: Scorcio dell'area sotto la Basilica, Sacro Monte di Varallo;

pp. 186-187: *Piazza della Basilica*, Sacro Monte di Varallo;

pp. 196-197: Tazio da Varallo, cappella di *Pilato si lava le mani* (c. 34), 1618-1619, affresco, Sacro Monte di Varallo, particolare della volta;

pp. 210-211: bottega di Juan de Wespín, detto "il Tabacchetti", cappella della *Concezione di Maria* (c. 4), primo decennio del '600, statue in terracotta, Sacro Monte di Crea, parete sinistra;

pp. 380-381: cappella *Nuova*, Sacro Monte di Orta;

pp. 484-485: cappella di *Gesù davanti a Pilato* (c. I), Sacro Monte di Domodossola.

