

Marina Dell’Omo, Ivana Teruggi

## ***La cappella della Pietà in Santa Marta a Intra. Stucchi e legni per un “teatro della passione”***

### *Vicende architettoniche e decori a stucco*

La partecipazione umana e affettuosa ai dolori del Cristo crocifisso che, come afferma Piergiorgio Longo, «trova le sue fonti nelle *Meditationes Vitae Christi* di ambiente francescano»,<sup>1</sup> e nel contempo l’imitatio della sua Passione giustificano la presenza di una cappella dedicata alla Pietà a custodia del pregiato *Compianto* ligneo<sup>2</sup> nell’oratorio dei disciplinati di Santa Marta di Intra (fig. 1). Come le fonti attestano, i confratelli praticavano la flagellazione penitenziale,<sup>3</sup> trasponendo sul loro stesso corpo le ulcere colanti redentrici di Cristo. La consuetudine, unita alla contemplazione emotiva, all’elemosina ai poveri, all’impegno caritativo ospedaliero e alla sepoltura dei cadaveri per i disciplinati erano atti garanti sul cammino verso la salvezza eterna.

Per rafforzare l’impatto dello straordinario *exemplum* ligneo, con la figura di san Carlo in devota adorazione delle sante piaghe, era necessaria una ribalta teatrale che contribuisse al coinvolgimento emotivo.

La fondazione del sacello fu con buona probabilità legata alla presenza dei francescani. Un conventino intitolato a San Bernardino, voluto nel XV secolo dalla nobildonna Elisabetta Moriggia, era ubicato presso il lago, oltre il torrente omonimo, in territorio di Pallanza a confine con il borgo di Intra. I frati, in stretto contatto con l’importante convento di San Nazaro della Costa

<sup>1</sup> P.G. LONGO, *Letteratura e pietà a Novara tra XV e XVI secolo*, Novara 1986, p. 53. Desidero ricordare con tanto affetto Pier Giorgio a cinque anni dalla morte.

<sup>2</sup> In questo saggio la parte sulle vicende architettoniche e sui decori a stucco è di Ivana Teruggi, quella sul *Compianto ligneo* è di Marina Dell’Omo.

<sup>3</sup> ASDN, *Atti di visita*, C. Bascapè, 1595, t. 34, f. 63.



Fig. 1 - Intra, Santa Marta, Interno (Archivio Sergio Monferrini).

di Novara, esercitavano una forte influenza sulla vita della comunità intre-  
se, se già nel 1520 frate Domenico de Barazono, originario di Romagnano,  
dell'ordine dei predicatori dell'istituzione novarese dispensò la popolazione  
da certi voti formulati in onore di alcuni Santi, mutando l'impegno in elemo-  
sine per la celebrazione di due messe in San Vittore, senza l'approvazione  
vescovile. Lo stretto rapporto con i nostri disciplinati è attestato il 22 aprile  
1585, quando padre Camillo Natalio de Mirandola, predicatore nel borgo di  
Intra, donò alla chiesa di Sant'Antonio e alla badessa dell'annesso monastero  
agostiniano, presso il quale essi avevano la loro *Schola*, una croce di ottone e  
un pulpito ligneo per la predicazione. A fine secolo nel convento francescano  
*satis amplum et comodum*, abitavano dodici frati, di cui sette sacerdoti, tra i quali  
uno *confessarius et concionator approbatus*.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> ASDN, *Atti di visita*, C. Bascapè, 1595, t. 34, ff. 27, 84, 138v. Nella chiesa del convento i no-

I frati continuarono il loro impegno anche nel nuovo oratorio che i disciplinati costruirono subito dopo le ordinazioni del vescovo Speciano nel 1590. Secondo il presule nell'antica sede lo spazio confraternale, ubicato al piano superiore contiguo all'aula ecclesiale, si sarebbe dovuto trasferire al piano terra in fondo alla stessa, per evitare sguardi indiscreti nella chiesa interiore, destinata alle monache, attraverso la grande grata posta sopra l'altare.<sup>5</sup> I confratelli optarono invece per un nuovo edificio da costruirsi in altro luogo, a sud della collegiata, su un terreno di loro proprietà.<sup>6</sup>

L'11 dicembre 1592, quando essi avevano già inviato sul posto *architettores et cementarios* per la cerimonia della prima pietra, dovettero desistere, trovando opposizione nel preposito Antonio Peterro, desideroso, in prima istanza, di riconsiderare la licenza di fabbricazione rilasciata dalla Curia novarese e soprattutto le spese da affrontare. Risolta la vertenza, il 1° gennaio successivo il Peterro si recò in processione per il borgo con tutta la pompa necessaria, accedendo al luogo deputato per benedire le fondamenta già principiate.<sup>7</sup> Il 30 maggio i fabbricieri stipularono il contratto con l'impresa dei mastri murari *de Cosogno*: i fratelli Luigi e Antonio Boieti, figli del fu Giovanni, Giovanni fu Giacomino Piselli e Domenico figlio di Giovanni Guglielmo. I quattro *magistri* si impegnarono a dare finita la fabbrica con le relative aperture secondo i desideri degli scolari, a coprirla con coppi e, due anni dopo, a costruire la volta, infine a «mantener le muraje» per i dieci anni successivi.<sup>8</sup>

I dettagli tramandati dai visitatori pastorali e l'analisi strutturale dell'edifi-

bili Moriggia del ramo del Terziere di Pallanza dall'epoca della fondazione del convento nel XV secolo avevano la cappella gentilizia, come i casati più illustri del luogo (M. GAGLIARDI, *Una nobile famiglia decaduta. I Moriggia di Pallanza eredi del castello di Frino*, in «Verbanus» 34-2013, p. 73). Per ulteriori approfondimenti sul convento si vedano anche: S. MARTINELLA, *Appunti sul convento di San Bernardino sul lago Maggiore*, in «Verbanus» 38-2017-2018, pp. 91-105; L. PARACHINI, *Il convento di San Bernardino sul lago Maggiore*, in «Verbanus» 38-2017-2018, pp. 106-127.

<sup>5</sup> ASDN, *Atti di visita*, C. Speciano, 1590, t. 15, ff. 145-145v.

<sup>6</sup> L'appezzamento era a sud del campo con viti e altre piante donato il 4 agosto 1520 ai confratelli da certo Uguzzone Marino, con lascito testamentario rogato dal notaio di Intra Giacomo Miniolo e con clausola di celebrazione di un annuale, prima o dopo il giorno di santa Lucia, da assolvere ai capitolo dei canonici della collegiata di San Vittore, ASDN, *Atti di visita*, C. Bascapè, 1595, t. 34, f. 19v.

<sup>7</sup> ASVb, *Atti dei Notai*, Giulio Barato, t. 497, 11 dicembre 1592, 1 gennaio 1593.

<sup>8</sup> ASVb, *Atti dei Notai*, Giulio Barato, t. 497, 30 maggio 1593. I documenti sono anche per la maggior parte trascritti da don Claudio Mariani, APIn, cart. 2, *Campanile, Cupola, S. Marta, Monastero delle Agostiniane, Convento S. Bernardino, Cimitero*.

cio ci consentono di affermare che la cappella della Pietà non rientrava nell'economia del progetto iniziale. In coerenza con gli schemi cinquecenteschi che anche l'architetto dei Borromeo, Tolomeo Rinaldi, andava impiegando nella coeva chiesa di Santa Maria di Loreto ad Arona, il modello dell'oratorio fu concepito come un arioso spazio rettangolare di sei campate, altare in capo verso nord, *Schola* retrostante e facciata rivolta a sud; il tutto coperto da un'elegante volta a botte, ritmata da archi trasversi gravanti su lesene ioniche scanalate, a sostegno del cornicione.

Dopo la visita del vescovo Bascapè nel 1602 e prima del 1617, quando l'aula è detta *gypso et picturis ornata*, maestranze luganesi avrebbero decorato a stucco<sup>9</sup> le ultime campate sopra l'altare con un impaginato architettonico di ascendenza tibaldiana, a grandi "ventole" figurate rettangolari, deformate a croce con terminazioni geometriche o semicircolari. Dettagli riempitivi di gusto archeologico, come arpignetuli desinenti in girali d'acanto (fig. 2), tratti dal repertorio delle grottesche all'antica, e angeli reggi-cartella (fig. 3), rigidi, resi con modi classicistici nei volumi e nelle capigliature intagliate, caratterizzano ancora il tappeto lapideo conferendo preziosità all'ambiente. *Cartouches* ondulate a tesa larga, articolate ai riquadri, ed eleganti ronciogli movimentano gli spazi in corrispondenza ritmica con i girali d'acanto del fregio che si distende sul cornicione e negli sguinci delle due finestre rimaste, delle sei originali. Le piccole cartelle rettangolari con fondo morello, nei sottarchi, presentano le figurette dei santi maggiormente invocati; rimangono quelle di Marta, Maria Maddalena, Giovanni Battista e Vittore, stilisticamente riconducibili a modi più diffusi in area intelvese. La cultura decorativa in generale è molto precoce e comunque non mostra legami con i prestigiosi modelli realizzati tra il 1594 e il 1596, su disegno di Camillo Procaccini, dal ticinese Alberto Cavalli in Santa Maria di Campagna di Pallanza.<sup>10</sup> La rigidità dei modi si avvicina a

<sup>9</sup> L'apparato a stucco nel 2010 ha riacquisito l'antica dignità con gli interventi di restauro condotti da Agostino Mascheroni sotto l'alta sorveglianza di Marina Dell'Omo, funzionario della Soprintendenza ai Beni Artistici ed Antropologici del Piemonte. L'intervento ha comportato la pulizia e il consolidamento degli stucchi e il restauro degli affreschi del presbiterio e dei due nella navata con le *Storie di Santa Marta*, ubicati sulle pareti laterali della prima campata e firmati dal pittore Giovanni Bertola in data 1668.

<sup>10</sup> F. IMBRICO, *Contributo alla cronologia di Camillo Procaccini: un contratto inedito*, in «BSPN», XXXVIII-1947, pp. 135-143. La firma dello stuccatore è emersa durante gli interventi di restauro (1994-1996) eseguiti da Agostino Mascheroni con la direzione di Paolo Venturoli della Soprintendenza torinese, F. BIANCHI, *La decorazione plastica nel Santuario di Ghiffa: la cappella della SS: Trinità e la*



Fig. 2 - Intra, Santa Marta, soffitto  
(Archivio Sergio Monferrini).



Fig. 3 - Intra, Santa Marta, soffitto, particolare  
(Archivio Sergio Monferrini).

quelli della cappella della Madonna nella chiesa di Santa Maria presso Cambiasca, comunque decorata dopo il 1629.<sup>11</sup>

Contemporanei sono gli affreschi con le *Storie di Santa Marta*, come attesta il canonico Giovanni Giacomo Picurro che nel 1618 li cita, redigendo l'inventario dell'oratorio alla presenza degli agenti Giovanni Giacomo Caramora e Giovanni Stefano Franzosino.<sup>12</sup> Le immagini risultano commissionate da un personaggio molto vicino alla confraternita che si firma con le iniziali «G.P.M. F[*ierit*]. F[*ecit*].». Lo stemma laterale con il cervo rampante suggerirebbe il patronato della famiglia Maffeo, in particolare le lettere puntate indicherebbero come committente «Giovanni Pietro» fu Bernardo, che più tardi, nel 1630, è

*macchina dell'altare maggiore. Plasticatori a confronto sulle sponde del Verbano nel primo Seicento. Tracce per una ricerca*, in *L'Iconografia della SS. Trinità nel Sacro Monte di Ghiffa. Contesto e confronti*, Atti del convegno internazionale (Ghiffa 23-24 marzo 2007), a cura di C. Silvestri, Gravelona Toce 2008, p. 121.

<sup>11</sup> La data si riferisce alla visita pastorale del vescovo Volpi.

<sup>12</sup> ASDN, *Atti di visita*, F. Taverna, 1617, t. 86, ff. 219 e segg.

citato tra i disciplini presenti alla redazione del rogito per la fondazione del canonicato di Santa Marta<sup>13</sup> e nel 1646 con funzioni di tesoriere.<sup>14</sup> Il canonicato era stato voluto da Giovanni Giacomo Caramora fu Cristoforo nelle sue volontà testamentarie dettate il 26 maggio 1616 a Lugano, in contrada Canova, al «vecchio amico» notaio Giovanni Maria Castorio.<sup>15</sup> Lasciava erede delle sue sostanze la Scuola di Santa Marta con la clausola che il canonico fosse scelto nell'ambito della discendenza della figlia Ippolita, sposa nel 1606 di Giovanni Pietro Moriggia di Pallanza.<sup>16</sup> Dunque il Caramora ebbe certamente una scena di protagonismo nelle prime vicende della chiesa, forse anche nella scelta del pittore e dello stuccatore, per i suoi frequenti contatti lavorativi con il Ticino, in particolare con le maestranze dei *borratori* della Valmaggia, insieme a Giovanni Maria Maffeo fu Giovanni.<sup>17</sup>

Aggregati nel 1619 all'Arciconfraternita del Gonfalone di Roma,<sup>18</sup> prima del 1629 i confratelli costruiscono la cappella dedicata in un primo tempo alla Vergine poi definitivamente alla Pietà. *Fornicata, dealbata et parimentata*, così è descritta la prima volta in questo anno, quando il vescovo Volpi ordina di proteggere il gruppo ligneo, ubicato nella *fenestra ampla* soprastante l'altare, con le

<sup>13</sup> ASDN, *Atti di visita*, I. Rotario Sanseverino, 1752, t. 280, f. 178v.

<sup>14</sup> ASDN, *Atti di visita*, A. Tornielli, 1646, t. 140, ff. 33 e segg.

<sup>15</sup> La moglie del Caramora era Vittoria Moriggia, figlia del fu Giovanni Battista di Frino, usufruttuaria dei beni fino alla morte del marito. Di particolare interesse riveste la clausola testamentaria per cui gli eredi erano gravati come si legge: «a far dipingere sopra qualunque casa d'esso testatore [...] la figura di S. Marta sotto la qual figura al piede vi sia anche la figura del testatore con quella della sua nobile e diletta consorte con tutti i suoi Nomi e Cognomi con le loro arme perché è la sua ultima e buona volontà». L'atto fu rogato a Lugano in casa del notaio Castorio alla presenza dei testimoni tutti di Lugano: Luigi Neuroni fu Francesco, Ludovico Cannabius fu mag. giureconsulto Francesco, Francesco Mad.s fu Donato, Giovanni Maria Valerio fu Francesco e dei pronotai: Pietro Antonio Nicolino fu Stefano de Barca, Giuseppe Neuroni del sopradetto Luigi, Giovanni Antonio Sala detto de Gotardino figlio di Bernardo e Gerolamo Guaino figlio del sopradetto Pietro, tutti di Lugano. Bartolo Rovilio e Ambrogio Crivelli di Ponte Tresa, entrambi notai di Lugano, estrarono il documento in data 30 gennaio 1625, lasciando intendere che il testatore morì poco prima di questa data (ASDN, *Atti di visita*, I. Rotario Sanseverino, 1752, t. 280, f. 178v e segg).

<sup>16</sup> *Ibidem*, f. 163v. e segg.

<sup>17</sup> ASVb, *Atti dei Notai*, Giulio Barato, t. 497, 1 maggio 1592, 8 giugno 1592. Il Caramora con i suoi soci, tra cui Giovanni Maria Maffeo, Giovanni Stefano Franzosini, Bernardo Pirolla fu Pietro e altri, ingaggia Giacomo del Zoppo, *Ghisla*, per il taglio di legnami da costruzione nei boschi di Malesco.

<sup>18</sup> ASDN, *Atti di visita*, A Tornielli, 1646, t. 140, f. 33v.



Fig. 4 - Intra, Santa Marta, particolare del portale  
(Archivio Ivana Teruggi).

vetrate *jam paratis*, già pronte, suggerendo un'ipotesi di recente realizzazione. Sull'altare ancora non si celebra<sup>19</sup>. Lo spazio assume sempre più importanza nel contesto ecclesiale se la famiglia Borromeo, feudataria del luogo, nel 1641 decide di patrocinare il prezioso portale laterale (fig. 4), in pietra d'Angera, in asse con essa, apponendo sulla chiave di volta lo stemma araldico e la data. Le forme di sapore richiniano si rifanno in modo evidente a quelle dell'ingresso inferiore al Palazzo dell'Isola Madre.

La "cappella" non doveva essere molto ampia se nel 1646 il vescovo Tornielli cita un semplice altare laterale.<sup>20</sup> Con la stessa terminologia anche il Visconti nel 1691 la caratterizza: *fornicata*, probabilmente coperta da volta,

<sup>19</sup> ASDN, *Atti di visita*, G.P. Volpi, 1629, t. 124, f. 55.

<sup>20</sup> ASDN, *Atti di visita*, A Tornielli, 1646, t. 140, f. 33-33v.

imbiancata e pavimentata, con il gruppo statuario formante l'ancona, posto *in fornice picto* sopra il gradino dell'altare. Sessant'anni dopo (1752) essa non ha cambiato la sua forma iniziale: il vescovo Rotario Sanseverino attesta solo un altare chiuso da cancelli lignei, con i simulacri della *Pietà pro Icone*, posti *sub loculo magno* protetto da vetri.<sup>21</sup>

Ci accorgiamo che il sacello ha subito delle modifiche, assumendo l'ariosa configurazione architettonica che conosciamo, leggendo gli *Acta* del vescovo Balbis Bertone del 1761, quando l'altare si dice posto *sub capella ad occidentem, arcuata, dealbata, lapidibus strata*, illuminata da un'*unica oblunga fenestella vitrata*, con le statue lignee collocate *in capaci loculo vitratae munito*.<sup>22</sup> La cappella è dunque uno spazio tridimensionale, coperto da volte, pavimentato e illuminato da una finestrella, per la prima volta citata, che il visitatore caratterizza di forma allungata. Sono tenui indizi, ma a nostro avviso sufficienti per definire un cambiamento.

Nel corso di quei dieci anni dunque era stato progettato un sacello aggiornato nelle forme architettoniche, trascrivendo i moduli impiegati, a partire dal 1733, dall'architetto capomastro Giovanni Antonio Speroni di Varese nella collegiata di San Vittore (fig. 5), rielaborando il progetto iniziale del 1706 dell'architetto dei Borromeo, Filippo Cagnola, ridisegnato nel 1730 da Ferdinando Pessina. In San Vittore lo Speroni era intervenuto, oltre che nel tamburo della cupola, anche nella realizzazione finale delle due grandi cappelle del transetto, ad angoli smussati concavi, coperte da volte cupoliformi.<sup>23</sup> Ritroviamo gli stessi andamenti, pensati in scala minore, anche nella nostra cappella della Pietà. Le linee architettoniche planimetriche sinuose, ripetute fino al cornicione sgusciato, rimandano all'idea di una sintesi spaziale formata da un corpo rettangolare, coperto da volta a vela protetta da tiburio, cui si aggrega un breve presbiterio che i raccordi curvilinei e i decori a stucco sulla volta trasformano in conca absidata, nella quale si apre il loculo dell'ancona sopra l'altare.

<sup>21</sup> ASDN, *Atti di visita*, I. Rotario Sanseverino, 1752, t. 280, f. 27. In questa data accanto al campanile, costruito tra il 1646 e il 1659, sono attestati la sagrestia e il coro poligonale, a quanto pare realizzati tra il 1705 e il 1752, come risulta dalle relative visite pastorali. Nella seconda metà del Seicento era stato aggiunto il vestibolo, antistante la facciata, con il soprastante nuovo oratorio del confratelli.

<sup>22</sup> ASDN, *Atti di visita*, M. Balbis Bertone, 1761, t. 321, f. 24.

<sup>23</sup> Per le carte riguardanti la ricostruzione della collegiata di San Vittore, APIn, cart. z.

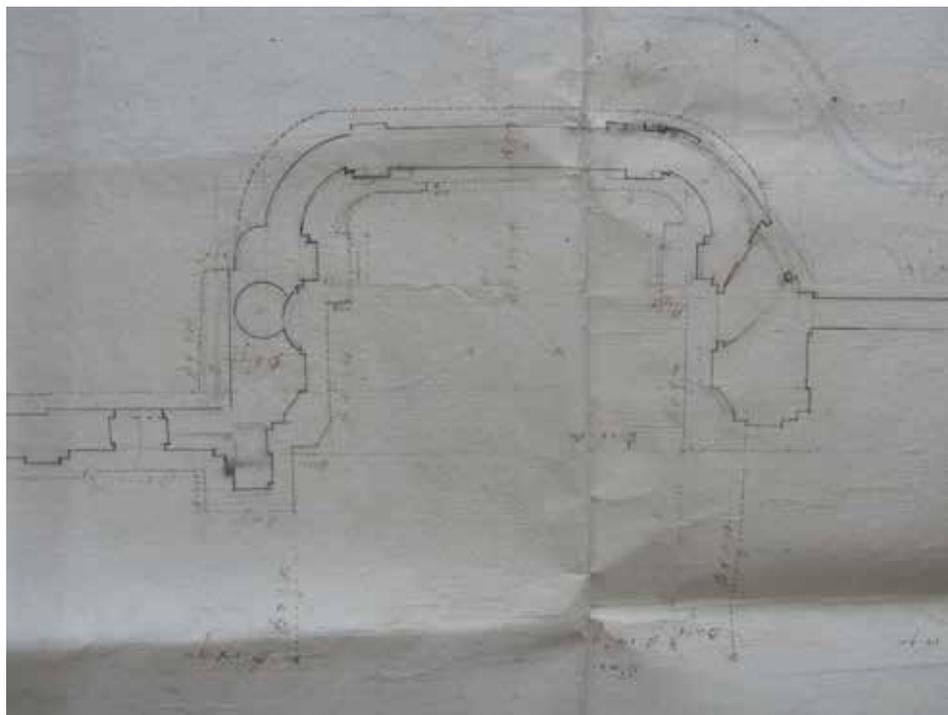


Fig. 5 - Intra, Il presente disegno credesi dell'Architetto Speroni di Varese (Archivio Ivana Teruggi).

Nella realizzazione certamente sono coinvolte le volte a botte delle due campate antistanti nella navata della chiesa, trasformate in un'ampia volta a crociera per assecondare la sopraelevazione della cappella distruggendo la continuità del cornicione: un cantiere che purtroppo non possiamo seguire per la totale mancanza di documentazione nell'archivio parrocchiale.

La luce intensa dell'unica finestra polilobata frontale scorre sulle pareti, esaltando il progetto e valorizzando tuttora gli aneliti della lieve ornamentazione a stucco, in grave stato di deperimento. Realizzata pensiamo dopo il 1761, in quanto a questa data il visitatore vescovile vede lo spazio semplicemente "dealbato" (imbiancato), i delicati stucchi che la compongono riflettono il passaggio dal linguaggio rococò, ricco di motivi *rocailles* diffusi dai repertori a stampa degli ornatisti francesi e tedeschi, a quello neoclassico (fig. 6). Movimentate e geometriche cornici disegnano l'intelaiatura architettonica



Fig. 6 - Intra, Santa Marta, Cappella della Pietà, soffitto (Archivio Ivana Teruggi).



Figg 7, 8 - Intra Santa Marta, cappella della Pietà, particolari (Archivio Ivana Teruggi).

delle vele, interrotte, sopra al cornicione, da bizzarre foglie appiattite, increstate, e, alla chiave di volta degli archi, da foglie-conchiglie, da cui si diramano lunghi fuscilli di quercia arrovellati che campiscono le vele. Più originali, nei pennacchi, le cartelle a reticolato fiorito, esaltate da larghe e piatte cornici fogliate, frastagliate a riempimento dei campi. (fig. 7) Altre cartelle e *ramages* si distendono nei sottarchi ed elementi a “cavatappi” sorgono dal cornicione, richiamando quelli delle lesene, penduli dai capitelli. La cornice a valve lamellari, che decora l’arco polilobato della nicchia, culminante con la carola di tre putti, (fig. 8) se ne conserva uno, rimanda a quella ondulata e appena rilevata dell’ovale della volta, entro la quale trofei con strumenti della Passione: lance, chiodi, canne, spugna, corona di spine, croce, cartiglio e calice, connotano in modo preciso l’ambiente. L’asimmetria e la libertà compositiva del linguaggio *rocaille* si intrecciano alla compostezza che porterà all’ornamentazione neoclassica, qui anticipata da tali emblemi sacri. I pesanti interventi di restauro del 1897, da parte del pittore Achille Vagliani di Intra, pensiamo abbiano alterato la configurazione originale. I rifacimenti in parte del cornicione e degli ornati a stucco, le tinteggiature sulla volta *a diversi toni dei fondi e rilievi e accompagnatura degli ornati in finto rilievo*, le due cartelle laterali con *simboli e testine*, i trofei ai lati dell’altare e l’indoratura delle parti in rilievo e dei finti intagli del cornicione, con *filettature e punteggiature in oro fino*, la bronzatura del capitelli e le *filettature in oro sulle parti di maggior rilievo* hanno trasformato l’immagine finale dell’ambiente in un allestimento diretto a promuovere lo “svecchiamento” dei decori verso un gusto prettamente romantico, comunque ancora improntato su modelli settecenteschi.

Per gli stucchi rococò sarebbe utile un’indagine nel territorio, in altri edifici ecclesiali o, ancor meglio, all’interno di complessi nobiliari, per trovare esempi analoghi che potrebbero ricondurre al nome dello stuccatore responsabile. Va riconosciuto che l’intervento si colloca nel filone degli aggiornamenti in senso barocchetto dei decori di alcuni locali in Palazzo Borromeo dell’Isola Bella, avviati da Giovanni Antonio Speroni e patrocinati dal conte Renato III nel 1746.<sup>24</sup>

Nella panoramica dell’ornamentazione a stucco della seconda metà del

<sup>24</sup> *Le Isole Borromeo e la rocca d’Angera. Guida storico-artistica*, a cura di M. Natale, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2000, p. 93.

XVIII secolo<sup>25</sup> la decorazione di Intra trova pertinenti confronti con la produzione dell'Impresa dei Taddei di Gandria che nel 1773 agisce a Casale Monferrato per la Confraternita di San Michele e nel 1775 in Palazzo Anna d'Alençon (poi Fossati), specie nella sala con i dettagli dei trofei militari.<sup>26</sup> Certamente la ricerca non si ferma qui, richiede ulteriori approfondimenti.

Contemporanee sono le preziose balaustre in marmi policromi che racchiudono la cappella e costituiscono un *unicum* nel loro genere per le tarsie con gli strumenti della Passione, a ornamento della cartella centrale (fig. 9). La tipologia richiama l'arredo realizzato nel 1750 da Giuseppe Buzzi di Viggiù per l'altare maggiore della basilica di San Vittore.<sup>27</sup> Il manufatto, eseguito dopo il 1752, è probabilmente opera della stessa bottega.

### *Il Compianto e divagazioni sugli altri "legni" della chiesa di Santa Marta.*

La cappella, fin dalle sue origini, ospitò sull'altare un *Compianto* ligneo dorato e policromo, attualmente posizionato avanti all'altare del Crocefisso della collegiata di San Vittore<sup>28</sup> (fig. 10). Ciò, nonostante la stessa, all'atto della sua

<sup>25</sup> Per l'argomento riguardante il vicino Canton Ticino si rimanda: A. AGUSTONI, I. PROSERPI, *Decorazioni a stucco del Settecento nel Luganese e nel Mendrisotto*, in «Arte + Architettura in Svizzera», 46-1995 (<http://dx.doi.org/10.5169/seals-394025>).

<sup>26</sup> A. RIZZO, *Modelli decorativi a Casale Monferrato nel Settecento*, in *Disegnare l'ornato. Interni piemontesi di Sei Settecento*, a cura di G. Dardanello, Editris2000, Torino 2007, pp. 236-239.

<sup>27</sup> P. FRIGERIO, *Il bel San Vittore*, in «Verbanus», 10-149, pp. 185-186. Per il disegno della balaustra del Buzzi, APIn, cart. z.

<sup>28</sup> L'altare del Crocefisso della collegiata è frutto di una ricomposizione tardo settecentesca, considerando che proviene dalla chiesa milanese di Sant'Ulderico al Bocchetto, ove era stato comprato dal Conte Gilberto Borromeo nel 1789, all'atto della sua soppressione e donato alla Confraternita della Morte di San Vittore: qui era stato posizionato nel gennaio del 1790, per riporvi il "miracoloso Crocefisso" e al di sotto i corpi dei Santi Filippo e Rogato, il cui culto era stato promosso dal vescovo di Novara Gilberto Borromeo (ABIB, *Chiese in Intra*). Accanto al Crocefisso erano sistemate le due sculture raffiguranti la *Vergine* e *San Giovanni*, già sull'architrave della vecchia chiesa antecedente alla ricostruzione settecentesca. Le due statue sono di mano dell'intagliatore di Bellagio Antonio Pino, operante nel secondo Seicento, la cui attribuzione, già proposta da Daniele Pescarmona e ribadita dalla scrivente, si evince dal confronto stilistico con analoga statuaria realizzata per Casorate Sempione, Serravalle Sesia e Coiromonte, laddove sono riproposti gli stessi modelli con analoghe componenti stilistiche (M. DELL'OMO, *Da Bartolomeo Tiberino ad Antonio Pino*:



Fig. 9 - Intra, Santa Marta, cappella della Pietà, balaustra (Archivio Ivana Teruggi).



Fig. 10 - Intra, San Vittore, Compianto (Archivio Ivana Teruggi).

costruzione, fosse dedicata alla Beata Vergine. Il titolo, che prendeva evidentemente spunto dalla partecipazione della Madonna alla Passione di Cristo, si giustificava forse anche in ragione della edificazione di tale sacello tra il 1617 e il 1629, in piena epoca federiciana, nell'ambito di un clima che aveva fortemente sostenuto la devozione mariana. A questo proposito, giova ricordare che anche la collegiata di Arona, dedicata a Santa Maria, il cui apparato era costantemente pilotato dai Borromeo, aveva accolto nel 1642 un quadro con *L'Immacolata e il Cardinal Federico*, collocato nel coro, pagato dalla Fabbrica della chiesa, ad indicare i legami del prelado con quella devozione: per questo quadro era probabile un diretto interessamento della nobile casata e in particolare di Giovanni, del ramo di Angera,<sup>29</sup> personaggio a cui erano forse da ricondurre l'anno precedente i contributi architettonici all'edificio intrese di Santa Marta.

Il gruppo del *Compianto* è un complesso di grande interesse nell'ambito della scultura lignea del territorio, anche per la non frequenza di questo tema iconografico nel Seicento.<sup>30</sup> Le statue, a grandezza naturale, rappresentano Cristo deposto sulle ginocchia della Vergine, San Giovanni Evangelista, in

<sup>29</sup> A.E. GALLI, S. MONFERRINI, *I Borromeo di Angera*, Scalpendi, Milano 2012, pp. 22-26.

<sup>30</sup> Questo genere iconografico avrebbe avuto un esempio significativo nella seconda metà del Seicento col *Compianto* di Antonio Pino ad Azzano di Mezzegra, con alcune differenze sia nella posizione della Vergine, rappresentata con le braccia aperte, che in quella di Cristo, pur poggiante sulle ginocchia della Madre, più visibilmente proteso verso l'esterno: 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», 188-2006, pp. 80-81. Lo stesso Pescarmona pone poi il quesito se il *Cristo morto* di Lezzeno fosse anch'esso tutt'uno di un gruppo con la *Vergine Addolorata*, considerando che una statua con questo soggetto era portata nella processione dell'Entierro insieme al Figlio: Ivi, pp. 79-80. Di interesse poi che lo stesso tema trovasse diffusione ancora nel Seicento in Svizzera, tra Lucerna e Vallese: P. FELDER, *Barock Plastik der Schweiz*, Wiese Verlag, Berna 1988, pp. 90-91, 128. Altro esempio secentesco, ma con varianti iconografiche, presenza in una cappella della chiesa parrocchiale di san Maurizio di Opaglio (Lago d'Orta): di questo gruppo rimane da chiarire l'ambito di appartenenza e la provenienza, quest'ultima, da quanto asserisce Maurizio Bettoia, avvenuta nel 1786 da una cappella della chiesa milanese di San Simpliciano: M. BETTOIA, *La parrocchiale di S. Maurizio d'Opaglio*, in «Bollettino Storico della Provincia di Novara», LXXV-1984, p. 203; A. TEMPORELLI, *La parrocchia di San Maurizio di Opaglio tra il XVI e gli inizi del XX secolo: luoghi di culto e religiosità popolare*, in *San Maurizio d'Opaglio: dall'erica all'ottone*, Pro loco di San Maurizio d'Opaglio, Gravellona Toce 1997, p. 246. Il tema dei Compianti lignei e lapidei, per quanto concerne il Seicento e le aree tra Piemonte e Lombardia, è in corso di studio da parte della scrivente nell'ambito di un'ampia ricerca, di prossima pubblicazione, a cura di Filippo Maria Ferro e Renzo Dionigi.

piedi, a retro di Gesù nell'atto di accarezzargli la fronte(fig.11), la Maddalena inginocchiata a sorreggergli i piedi, San Carlo davanti al gruppo, anch'esso inginocchiato, proteso a sostenergli il braccio destro(fig.12). I personaggi, tutti con l'aureola, eccetto Cristo che tiene sulla testa la corona di spine, sono ritratti in pose monumentali, avvolti in abiti preziosi realizzati con ampie falcature, riccamente decorati con motivi dorati, salvo San Carlo raffigurato con una veste chiara e la consueta cappa cardinalizia, fattezze caricate, nasi appuntiti e labbra carnose. Nell'insieme spicca il gruppo della Madonna con Gesù, fulcro della scena, posizionato sopra un elemento roccioso(fig.13). La Vergine, con il volto solcato dalle lacrime e ritratto in una smorfia dolorosa, rivolto verso Cristo, con le labbra socchiuse, le sopracciglia aggrottate, le palpebre pesanti, interamente avvolta in un mantello, decorato con il motivo della *stella maris*, che le copre anche il capo, a sua volta cinto dalla soggola, sostiene il Figlio con il braccio destro e con la mano sinistra solleva il suo braccio inerte; Cristo è raffigurato con la testa riversa sulla spalla, verso l'esterno, le palpebre



Figg. 11, 12, 13  
 Intra San Vittore,  
 Compianto, particolari  
 (Archivio Ivana Teruggi).

quasi interamente abbassate, le labbra semichiuse, in un'espressione serena e composta, il costato in evidenza, con a vista la ferita e una possente muscolatura in tutto il corpo; il suo braccio destro, sorretto sotto il polso da San Carlo, è pendulo, secondo una caratteristica iconografica di cui è esemplare illustre la *Deposizione* di Raffaello della Galleria Borghese di Roma, desunta da una tradizione per buona parte pagana e in particolare dalla scena con la *Sepoltura di Meleagro* rappresentata nei sarcofagi romani.<sup>31</sup> Il gruppo, proposto nello schema triangolare, non destinato alle processioni stante l'assemblamento con le altre figure, sembra quasi a se stante, nella sua derivazione dalle Pietà nordiche, quelle denominate *Vesperbild*,<sup>32</sup> in alternativa alla tipologia dei *Compianti* più antichi con Cristo disteso. Ma al contempo sono evidenti le reminiscenze dal complesso marmoreo vaticano di Michelangelo e dalla *Pietà* di Annibale Carracci, riprodotta in copie e incisioni,<sup>33</sup> seppure lontano dalla concezione idealizzante fornita dal Carracci, e da quella michelangiotesca, laddove "la stoica accettazione del destino" di Maria è sostituita dall'immagine cruda della sua sofferenza. Al riguardo tra le tante versioni suggestionate dal modello michelangiotesco<sup>34</sup> può essere di interesse il dipinto di Bernardino Campi, ora a Brera e proveniente dalla chiesa dei Carmelitani a Crema,<sup>35</sup> laddove è adottato lo stesso motivo della Pietà intrese nel gruppo della Madonna e Gesù, il volto della Vergine incorniciato dal velo e dalla soggola, la mano sinistra di Cristo penzolante sul braccio della Madre, la sua testa abbandonata

<sup>31</sup> S. SETTIS, *Ars moriendi: Cristo e Meleagro*, in *Tre figure. Achille, Meleagro, Cristo*, catalogo della mostra a cura di M.L. Catoni, Feltrinelli, Milano 2013, pp. 83-108; ID, *Archeologia della Pietà*, in *Vesperbild. Alle origini delle Pietà di Michelangelo*, catalogo della mostra a cura di A. Mazzotta e C. Salsi, Officina Libraria, Milano 2018, pp. 30-33.

<sup>32</sup> Su questo tema: S. CASTRI, *In virginis gremium repositus. Dall'archetipo del Vesperbild alla 'Bella Pietà': un excursus, non solo alpino*, in *Il gotico nelle Alpi. 1350-1450*, catalogo della mostra, a cura di E. Castelnuovo, F. De Gramatica, Museo Castello Buonconsiglio, Trento 2002, pp. 171-185, in particolare sulle differenze rispetto ai Compianti diffusi nelle aree ticinesi piemontesi e lombarde: Ibi, pp. 176-177 nota 32; G. GENTILE, *Migrazione e ricezione di immagini*, in *Il gotico nelle Alpi...*, pp. 162-169; *Vesperbild. Alle origini delle Pietà di Michelangelo...*

<sup>33</sup> C. VAN TUYLL, scheda VII. 5, in *Annibale Carracci*, catalogo della mostra, a cura di D. Benati e E. Riccomini, Mondadori Electa, Milano 2006, pp. 376-377.

<sup>34</sup> F. VERESS, *La fortuna della Pietà vaticana nel Cinquecento: influsso, interpretazioni, copie e varianti*, in «Arte Christiana», 100-2012, 869, pp. 81-90.

<sup>35</sup> R. S. MILLER, scheda 1.15.16, in *I Campi. Cultura artistica cremonese del Cinquecento*, catalogo della mostra, Electa, Milano 1985, pp. 167-168; R.S. MILLER, scheda 71, in *Pinacoteca di Brera. Scuole lombarda, ligure e piemontese 1535-1796*, Mondadori Electa, Milano 1989, pp. 139-140.

verso destra. Questo ad indicare una circolazione di tale modello anche in ambiti geografici non lontani da Milano.

Ad Intra l'accorpamento degli altri personaggi degli altri personaggi intorno alle due figure protagoniste inserisce il complesso a tutto titolo nell'ambito dei Compianti che avevano conosciuto fortuna in Italia settentrionale, a partire dal Quattrocento, promossi per lo più dalla spiritualità francescana e legati alle orazioni dei predicatori, nonché alle rappresentazioni della Sacra Passione di Cristo e in particolare al rito del Venerdì santo. Per gli esempi plastici era la «costruzione di scene permanenti», che evidenziavano «il passaggio dalla percezione frontale e visiva della rappresentazione iconica all'esperienza fisica e più coinvolgente, tridimensionale e quindi più reale».<sup>36</sup> Nell'ambito di questa modalità il coinvolgimento del devoto avveniva attraverso il corpo realistico di Cristo, illustrato in tutta la sua sofferenza, con la finalità di scatenare maggiori emozioni. Tali compianti, realizzati in terracotta o in legno,<sup>37</sup> presentavano per lo più Cristo disteso a terra ma con eccezioni: a Milano Agostino de Fondulis, in San Satiro, forniva, nel 1483, un esempio di sicura suggestione anche per gli intagliatori<sup>38</sup> e si veda al riguardo l'impatto sul complesso di San Vittore a Meda, attribuito ad Andrea da Milano.<sup>39</sup> L'intagliatore di Intra sembra accogliere modelli variegati, il citato riferimento alla *Pietà* di Michelangelo coniugato con lo spirito dei Compianti quattro-cinquecenteschi. La rappresentazione diventa così una rivisitazione di antichi modelli, aggiornata in senso barocco, secondo lo spirito del "teatro" dei Sacri Monti lombardi, pezzi parlanti, nella loro forma tridimensionale. Proprio in questo ambito si ritrovano esemplari espressioni di questa tipologia: sono i casi della *Pietà* del Romitorio dell'Addolorata a Crea, opera di uno scultore lombardo,<sup>40</sup> e del

<sup>36</sup> C. BERNARDI, *Il teatro della Pietà: riti, devozioni, immagini e rappresentazioni*, in *Terra santa e Sacri Monti*, Atti della giornata di studio (Milano 1998), a cura di M.L. Gatti Perer, EDUCatt Università Cattolica, Milano 1999, pp. 197-202.

<sup>37</sup> Per alcune osservazioni sui diversi esiti rispetto agli usi di legno e terracotta: R. CASCIARO, *La scultura lignea lombarda del Rinascimento*, Skira, Milano 2000, p. 102.

<sup>38</sup> R. CASCIARO, *La scultura lignea...*, pp. 96, 164-165.

<sup>39</sup> R. CASCIARO, *Andrea da Saronno: classicismo e teatralità nella scultura milanese di primo Cinquecento*, in «Nuovi Studi», III, 5-1998, pp. 65-83: Lo studio è antecedente ai nuovi ritrovamenti documentari che hanno permesso di separare la figura di Andrea Retondi dall'Andrea da Milano, per cui si veda nota 50.

<sup>40</sup> A.M. BAVA, *Pittori e scultori per il "teatro della vita della Vergine"*, in *Sacro Monte di Crea*, a cura di Amilcare Barbero e Carlaenrica Spantigati, Cassa di Risparmio di Alessandria, Alessandria 1998, p. 118.

gruppo di Giovanni d'Enrico nella cappella XL del Sacro Monte di Varallo.<sup>41</sup>

L'aspetto inedito del Compianto intrese è la presenza tra i personaggi di San Carlo Borromeo, ritratto inginocchiato in venerazione del corpo di Cristo, un tema questo non nuovo nell'iconografia carliana che faceva riferimento alla visita del prelado al sepolcro al Sacro Monte di Varallo.<sup>42</sup> Tale presenza diventava quasi una dichiarazione di interferenza borromaica, in un contesto dove i Borromeo detenevano anche il potere politico del luogo ed erano referenti delle vicende artistiche negli edifici sacri. Tuttavia tali ingerenze potevano solo essere indirette: infatti per la cappella, denominata sotto il segno della Pietà, tra il 1617, anno della visita Taverna nella quale non era registrata, e il 1629, quando in occasione della visita del Volpi, era citata con il complesso ligneo per la prima volta,<sup>43</sup> non sono mai nominati i suoi patroni.<sup>44</sup> Ma la casata era sicuramente presente nella chiesa, come sta a dimostrare il suo stemma affisso sulla porta laterale dell'edificio, con la data 1641.

L'omaggio a San Carlo a Intra era condotto attraverso uno dei *leit motiv* che caratterizzavano il suo percorso di fede, ulteriore elemento inedito nel tema "classico" del Compianto che prevedeva solo gli astanti al sacro concesso previsti dalle sacre scritture. Tale tematica, vantava, nel primo Seicento, limitata alla sola presenza di Carlo adorante il Cristo morto, esemplari pittorici celebri al riguardo, i dipinti di Cerano a Madrid<sup>45</sup> e nella chiesa milanese di Santo Stefano, quest'ultimo già nel convento cappuccino di Sant'Alberto di Rivolta nella Ghiara d'Adda,<sup>46</sup> e quello di Giulio Cesare Procaccini, già in San

<sup>41</sup> E. DE FILIPPIS, *Guida del Sacro Monte di Varallo*, Borgosesia 2009, p. 126.

<sup>42</sup> P.G. LONGO, *Il Sacro Monte di Varallo nella seconda metà del XVI secolo*, in *Da Carlo Borromeo a Carlo Bascape*, Atti della giornata culturale (Arona 1984), Ass. Storia Chiesa Novarese, Novara 1985, pp. 83-173.

<sup>43</sup> ASDNo, *Atti di visita*. A. Taverna, 1617, t. 86; ASDNo, *Atti di visita*. Volpi, 1629, t. 124.

<sup>44</sup> Rimane di suggestione il testamento di Giovanni Giacomo Caramora, redatto a Lugano il 26 maggio 1616, ove viene ordinata una messa quotidiana nella cappella. Ma, al riguardo, si rimanda a Ivana Teruggi in questo stesso testo.

<sup>45</sup> M. ROSCI, *Due capitoli sull'iconografia di San Carlo al Sacro Monte*, in *San Carlo e la Valsesia. Iconografia del culto di San Carlo*, Valsesia Editrice, Borgosesia 1984, pp. 17-23; P. VANOLI, *scheda 30*, in *Carlo e Federico. La luce dei Borromeo nella Milano spagnola*, catalogo della mostra, a cura di P. Biscottini, Arti Grafiche Colombo, Milano 2006, pp. 259-260.

<sup>46</sup> S. COPPA, *scheda 22*, in *Il Cerano 1573-1632. Protagonista del Seicento lombardo*, catalogo della mostra, a cura di M. Rosci, M. Gregori, Federico Motta Editore, Milano 2005, pp. 144-145.

Carlo e Santa Giustina a Pavia.<sup>47</sup> I tempi per queste opere erano di poco precedenti a quelli dell'esecuzione del gruppo, in un'epoca di passaggio tra la fase manieristica e quella più propriamente barocca, ma tutti coincidevano con quelli del Cardinal Federico, non estraneo lui stesso al tema della Passione.

Se rimane dubbia la committenza del sacello, anche relativamente alla sua edificazione, tale incertezza è anche per l'identificazione dell'artefice delle statue. È innanzitutto da precisare che sembrano da non prendere in considerazione riferimenti alle botteghe valesiane e ossolane che sappiamo ampiamente sconfinanti fuori dai loro territori. Pare altrettanto da escludere che l'esecuzione sia dovuta a un intagliatore operante in area aronese, ove sappiamo che il primato era detenuto per la prima metà del Seicento da Bartolomeo Tiberino. Ciò, sebbene la figura di Cristo del *Compianto* presenti non poche affinità con le immagini di *Crocifissi* attuate dallo stesso artista:<sup>48</sup> ma questo aspetto può essere indizio per una conferma, come diremo, dell'appartenenza all'ambito lombardo del nostro complesso. Sembra infatti che il gruppo sia nato nello stretto giro di una bottega milanese, non ancora identificata. Il panorama dell'intaglio ligneo nei primi decenni del Seicento a Milano è solo parzialmente chiarito, considerando che per la statuaria il materiale prediletto è lapideo e il legno predomina soprattutto negli arredi di sacrestia, nei cori e nelle cantorie. I nomi che emergono sia dagli Annali della Fabbrica del Duomo di Milano sia dai mastri di Federico Borromeo non aiutano in alcuna direzione. Le personalità di maggior conto operanti ancora nei primi decenni del Seicento sono Virgilio del Conte e Giovanni Taurino,<sup>49</sup> i cui esempi di sculture di figura non mostrano legami particolari con il lavoro inteso. A ulteriore corredo la considerazione che nel nostro *Compianto* pare leggersi la presenza di mani non sempre omogenee. I tre dolenti mostrano fattezze simili, San Giovanni più ingentilito nel viso,

<sup>47</sup> S. COPPA, scheda 45, in *Carlo e Federico...*, pp.271-272. Ma su questo tema si veda anche: M. MOIANA, scheda 53, in *Splendori al Museo Diocesano*, Catalogo della mostra, a cura di P. Biscottini, Mondadori Electa, Milano 2000, pp. 150-151.

<sup>48</sup> M. DELL'OMO, *Da Bartolomeo Tiberino ad Antonio Pino: modelli nella scultura lignea del Seicento tra Verbano e Cusio, nella Diocesi di Novara*, in *Scultura in legno policromo d'età barocca*, Atti del convegno internazionale (Genova, dicembre 2015), a cura di L. Magnani e D. Sanguineti, Genova University Press, Genova 2017, pp. 341-357.

<sup>49</sup> M. DELL'OMO, *Testimonianze secentesche tra scultura e pittura. Dopo "Arona sacra", una rivisitazione*, in *La chiesa di Santa Maria di Loreto e la Confraternita di Santa Marta di Arona dai Borromeo ad oggi. Storia, restauro e valorizzazione*, Atti del convegno (Arona 2017) a cura di I. Teruggi e S. Monferrini, Interlinea, Novara 2018, pp. 183-203, con bibliografia precedente.

connotati da capigliature a larghe falde, una ciocca pendente in avanti ai lati delle orecchie, gli zigomi alti, le labbra carnose, le espressioni pacate, il mento marcato: figure con accenti classicistici soprattutto nella struttura fisica, che fa pensare alle tipologie di Marcantonio Prestinari, scultore di Federico Borromeo e operante con materiali lapidei. La costola di discendenza per l'ambito ligneo pare alla fine quella della famiglia dei da Corbetta, in particolare nel linguaggio composto e classicista di Andrea e di Battista.<sup>50</sup> La Madre e il Figlio mostrano invece visi più assottigliati, con retaggi nordici nella Vergine Addolorata, seppure connotata anch'essa da mento marcato e naso pronunciato; Cristo ostenta una capigliatura differente da quella degli altri personaggi, a ciocche più ravvicinate e fitte che si ripetono nella fattura della barba, spaccata a metà nella parte inferiore: proprio questa figura presenta una raffinatezza esecutiva di alto livello qualitativo, indicativa della partecipazione di un intagliatore non secondario. Tale aspetto sembra rientrare nell'ambito di quella "prassi collaborativa" che Raffaele Casciaro indica come abituale nell'arte lombarda rinascimentale,<sup>51</sup> e che si conferma anche nelle vicende artistiche del legno del Seicento per le zone del Piemonte orientale. Ad esempio, ad Arona, nel XVII secolo, nella bottega primaria del luogo, quella di Bartolomeo Tiberino, presenziavano maestranze con competenze diverse e garzoni a cui erano affidati interventi nell'ambito dei lavori commissionati al maestro: questo spiega le discrepanze stilistiche nelle opere con conseguenti differenze nella qualità dell'intaglio, sebbene proprio tali aiuti potessero assicurare il buon fine degli incarichi assunti contemporaneamente dal medesimo Tiberino.<sup>52</sup>

Di segno diverso, per artefice innanzitutto, sono invece le altre statue lignee in origine corredanti l'altare maggiore della stessa chiesa, la *Vergine Immacolata* (fig.14), già posizionata al centro e ora in collegiata, e la *Santa Marta*, ancora ivi presente (fig.15). È invece mancante il *San Vittore* che affiancava la Madonna insieme alla santa titolante, ivi segnalato nel 1659. La *Santa Marta* era già in loco nel 1617, descritta in un inventario del vescovo Taverna che la registrava con

<sup>50</sup> In ultimo: E. BIANCHI, *Una famiglia di intagliatori lombardi: i da Corbetta*, in *Picta e inaurata. Scultura in legno tra gotico e Rinascimento in provincia di Varese*, Atti del convegno (Varese 2009), a cura dei Musei Civici di Varese, Nomos, Galliate Lombardo (Va) 2014, pp. 12-28, con bibliografia precedente.

<sup>51</sup> R. CASCIARO, *La scultura lignea...*, pp. 205-206.

<sup>52</sup> In ultimo: M. DELL'OMO, S. MONFERRINI, *Bartolomeo Tiberino. Tracce per un percorso tra opere e biografia. Novità documentarie*, in «Antiquarium. Medionovarese», VII-2017, pp. 161-183.



Fig. 14 - Intra, San Vittore, Immacolata  
(Archivio Marina Dell'Omo).



Fig. 15 - Intra, Santa Marta, Santa Marta  
(Archivio Ivana Teruggi).

il drago ai piedi «indorato e graffito», ora completamente ridipinto.<sup>53</sup> L'icona presenta forme allungate, avvolta in una veste decorata con motivi vegetali che si estendono anche al mantello, mentre il capo è coperto da un velo, il collo dalla soggola; poggia su un piedistallo ornato sul fronte da una testa di cherubo, mentre il drago che l'accompagna ha le forme di quello delle Rogazioni, diffuso nella Diocesi di Novara.

L'Immacolata era registrata per la prima volta nella visita pastorale del 1659 del vescovo Giulio Maria Odescalchi,<sup>54</sup> in un contesto in cui, per motivi ancora non chiariti, si era affermato il culto dell'Immacolata Concezione. Tuttavia è probabile che l'introduzione di tale devozione avvenisse per merito del rapporto con i cappuccini intresi – nello stesso 1659 si accennava al fatto che nella chiesa predicavano un padre cappuccino o riformato,<sup>55</sup> – destinata a trascinarsi

<sup>53</sup> ASDNo, *Atti di visita*. A. Taverna, 1617, t. 86.

<sup>54</sup> ASDN, *Atti di visita*. G.M. Odescalchi, 1659, t.161.

<sup>55</sup> ASDNo, *Atti di visita*. G.B. Visconti, 1691, t.206. E poi da ricordare la presenza in loco del

lungamente, considerando che, nel 1736, si richiedeva una dedica della stessa a tale titolo.<sup>56</sup> La medesima iconografia adottata per la Madonna si attiene al modello del Morazzone, realizzato per la chiesa dei Cappuccini ad Oleggio,<sup>57</sup> un modello privilegiato da quell'ordine religioso: infatti la Vergine è raffigurata senza il Bambino, a mani giunte in preghiera, con una veste bianca e un ridondante mantello blu decorato con motivi floreali dorati, all'interno giallo oro, che le copre anche il capo, nell'atto di schiacciare con i piedi il drago, nelle cui spire si interseca la mezza luna, secondo i caratteri della Donna dell'Apocalisse.<sup>58</sup> L'esemplare morazzoniano aveva avuto corrispettivi lignei nelle zone del Ducato di Milano, come mostrano le statue conservate nella chiesa del Monte Mesma, dalla milanese Santa Maria del Giardino con l'attribuzione a Giovan Battista Turcazzani,<sup>59</sup> o quelle varesine del Sacro Monte e della chiesa di San Giuseppe<sup>60</sup> o ancora lo strepitoso esemplare di Antonio Pino a Ponte Tresa, databile alla metà degli anni 60.<sup>61</sup> In questo ambito di tipologie si canonizzava poi un modello destinato a essere replicato nella Diocesi di Novara, e in particolare nella zona del Lago d'Orta, ancora nel Settecento.<sup>62</sup>

Quanto all' artefice delle due statue, i diversi tempi di realizzazione impongono la presenza di differenti maestranze, seppure da collocarsi nello stesso ambito culturale. I maestri di entrambe le sculture sembrano infatti attenersi a quella tradizione di botteghe di intaglio ad Arona, documentata già ad inizio Seicento. *Santa Marta* è connotata nel volto, inespressivo e quasi fisso, soprattutto dai grandi occhi quasi spalancati, seppure le fattezze siano ingentilite, mentre pare più irrigidita nell'abito con soprastante mantello, il tutto decorato

convento francescano di San Bernardino.

<sup>56</sup> ASDNO, *Atti di visita*. I. Sanseverino, 1752 t. 280, f. 520.

<sup>57</sup> Per i riferimenti iconografici: L. FACCHIN, *La devozione all'Immacolata Concezione nell'area Nord-occidentale dello Stato di Milano: da Varese a Milano*, in *L'Immacolata nei rapporti tra Italia e la Spagna*, a cura di A. Anselmi, De Luca Editori d'Arte, Roma 2008, p. 477. Si veda poi anche l'esemplare del morazzoniano Cristoforo Rocca Martinolio a Cireggio di Omegna, in una zona di passaggio tra il Lago d'Orta e il Lago Maggiore.

<sup>58</sup> G. MARINO, *I Cappuccini e l'Immacolata Concezione in Calabria*, in *L'Immacolata nei rapporti...*, pp. 77-98.

<sup>59</sup> M. DELL'OMO, *Madonne e santi...*, pp. 137-138, nota 54.

<sup>60</sup> L. FACCHIN, *La devozione all'Immacolata Concezione...*, con bibliografia precedente.

<sup>61</sup> M. FACCHI, scheda 27, in *Legni preziosi*, catalogo della mostra, a cura di E. Villata, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2016, pp. 136-138.

<sup>62</sup> Si vedano i casi di Armeno e di Orta.

con fiorami. Il suo autore rimane ancora non precisabile, anche nella minore conoscenza degli intagliatori operanti nel territorio lacustre nei primissimi decenni del XVII secolo. Ma è certa comunque la sua estraneità a scuole milanesi o valesiane, sulla linea invece di quella cultura che avrà sviluppo nella zona del Lago Maggiore, coniugata anche con aspetti classicistici.

Diversamente per l'*Immacolata*, opera di più alta qualità, la mano sembra precisabile in quella di Raimondo Verga (1634-1688), esponente di una famiglia di intagliatori aronesi, attiva in un vasto territorio tra Lago d'Orta e Lago Maggiore, nell'orbita di Bartolomeo Tiberino, frequentato nella bottega, come attestano anche le loro presenze in alcuni atti notarili di pertinenza del maestro.<sup>63</sup> Il rimando al Verga emerge dai confronti con altri manufatti di sua mano e in particolare con la *Madonna del Rosario* di Carpugnino e con il *Sant'Antonio* di Bolzano Novarese, entrambi connotati dagli stessi occhi grandi e sbarrati, una delle caratteristiche ricorrenti nelle sue sculture di figura, fatta proprio anche dal più giovane fratello Clemente.<sup>64</sup> A ulteriore conferma della provenienza esecutiva da una bottega nata nell'orbita dell'intagliatore aronese, è la struttura matronale della figura, sullo stile delle Madonne di Bartolomeo Tiberino, scomparso dalla scena nel 1654, lasciando nel territorio una lunga eredità raccolta con maggiore consapevolezza barocca da Antonio Pino. Nel senso del superamento di quella cultura più classicistica, di cui si era fatto portatore il maestro aronese, è il drago sotto i piedi della Vergine, rappresentato in tutta la sua terribilità, a voluto contrasto con l'aspetto serafico della stessa Madonna, quasi a voler colpire l'immaginario del fedele nel nome della "meraviglia", per coinvolgerlo alla devozione. Era questo un percorso che ancora una volta la scultura, nella sua tridimensionalità, poteva suggerire in modo più verosimile.

<sup>63</sup> M. DELL'OMO, S. MONFERRINI, *Bartolomeo Tiberino. Tracce per un percorso tra opere e biografia*, in "Antiquarium Medionovarese", VII, 2017, pp. 161-183.

<sup>64</sup> Per i Verga: M. DELL'OMO, *Scuole e botteghe d'arte*, in «Le Rive», XVI-2006, 6, pp. 28-31; M. DELL'OMO, *La scultura lignea tra Cusio e Verbano...*, pp. 20-22; M.G. TASSERA RUGA, *Note d'archivio sulla famiglia degli scultori Verga*, in *La scultura lignea fra Sei e Settecento...*, pp. 42-47; M. DELL'OMO, *Gli apparati figurativi: uno spettacolo tra "lusso barocco" e volontà di immagine*, in *La chiesa parrocchiale di San Rocco a Miasino. "Un tempio degnissimo di grande e illustre città"*, a cura di M. Dell'Omo, M. Epifani, F. Mattioli Carcano, Caratteremobile, Borgomanero 2013, pp. 152-154. Per Bolzano: M. DELL'OMO, *Madonne e santi. Botteghe di intagliatori dal Seicento al Settecento*, in *Scultura lignea sacra nel Cusio dal Medioevo all'Ottocento*, a cura di M. Dell'Omo, F. Mattioli Carcano, Caratteremobile, Borgomanero 2012, pp.131-134.

