

Zeitschrift: Kunst + Architektur in der Schweiz = Art + architecture en Suisse = Arte + architettura in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 46 (1995)

Heft: 3: Tessin = Tessin = Ticino

Artikel: Aspetti della pittura del Seicento nella Valle Maggia e nelle Centovalli

Autor: Damiani Cabrini, Laura

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-394024>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 05.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Aspetti della pittura del Seicento nella Valle Maggia e nelle Centovalli

Volte a censire le presenze pittoriche seicentesche a carattere sacro attestate nelle Centovalli, Terre di Pedemonte e in Valle Maggia¹, le indagini effettuate per conto dell'OSMA di Locarno si inquadrano in un momento particolarmente felice per gli studi storico-artistici riguardanti i «secoli bui» della storia dei territori costituenti l'attuale Cantone Ticino: a cavallo tra il progressivo affrancamento dal dominio esercitato dal ducato sforzesco e l'annessione ufficiale alla Confederazione Elvetica. Data infatti a partire dalla fine degli Anni Ottanta alcune iniziative concomitanti che hanno contribuito notevolmente al rilancio degli studi sull'arte ticinese dell'Ancien Régime², stimolando una giovane generazione di ricercatori a riannodare i legami con la fertile tradizione storiografica locale, per alimentarla con nuove proposte critiche³.

Per quanto riguarda in modo particolare le analisi relative alla produzione pittorica seicentesca, recenti studi hanno tentato a più riprese di mettere in luce i parametri di scelta che hanno indirizzato le opzioni della committenza locale, nel quadro del radicale processo di rinnovamento dell'edilizia e dell'arredo sacro perpetrato in epoca postconciliare⁴. Assi di transito obbligatorie per merci, persone e idee attraverso le Alpi, le Pievi Ticinesi hanno occupato un posto di riguardo nelle strategie dei vescovi milanesi e comaschi, preoccupati di arginare da sud i focolai di eresia che attraverso le valli prealpine avrebbero potuto trovare le vie per raggiungere la Penisola Italiana⁵. L'immagine sacra diventava in questo contesto uno strumento indispensabile di propaganda religiosa, atto a divulgare ed incentivare, proprio nelle zone più esposte al contagio, il culto di santi di consolidata tradizione e soprattutto della Vergine Maria, contro i quali si scagliavano le invettive dei protestanti.

Anche se in modo meno pressante rispetto alle Tre Valli superiori (Leventina, Blenio e Riviera), Locarnese, Centovalli e Valle Maggia non furono immuni da pressioni da parte della diocesi comasca ed anzi si imposero come meta costante di visite pastorali, i cui atti ci restituiscono la mappa del clero regolare e la descrizione dettagliata di ogni singolo edificio di

culto⁶. La loro lettura consente inoltre di constatare come le principali opere di riassetto architettonico di chiese e cappelle si fossero collocate soprattutto nella prima metà del Seicento, in concomitanza con la crescente richiesta da parte di famiglie locali o di confraternite laiche di poter disporre di una cappella privata all'interno dello spazio liturgico: spesso da dedicare al santo protettore, ma soprattutto alla Vergine del Rosario, il cui culto, dopo la Battaglia di Lepanto, si diffuse capillarmente in tutte le valli subalpine e padane⁷. È decisamente raro imbattersi in un edificio del comprensorio considerato che non riveli almeno una traccia di devozione mariana, solitamente cristallizzata nei quindici «Misteri» che accompagnano il fedele nelle principali tappe della vita di Cristo e della Vergine⁸. Delegate ad interpreti locali di una pittura più attenta alla «veridicità» e al «decoro» delle immagini riprodotte che alla loro esecuzione formale⁹, queste realizzazioni si discostano qualitativamente dalla decorazione del maggiore santuario mariano dell'epoca presente in Valle Maggia: l'Oratorio di Santa Maria della Rovana a Cevio, sulla cui analisi è mia intenzione ritornare più approfonditamente in altra sede¹⁰. Della ricca decorazione ad affresco (ill. 1), raffigurante scene tratte dalla vita del Battista e della Vergine, solo la parte presbiteriale (ill. 2, 3) ha goduto di particolari attenzioni da parte della critica, in quanto unanimemente ascritta, a partire dal Robertini, al catalogo del campionesi Isidoro Bianchi (Campione, 1581–1662), tra i più prolifici decoratori lombardi attivi nella prima metà del secolo¹¹. Suscita invece a mio parere motivi di perplessità la datazione tarda dell'opera proposta sinora¹², in quanto considerazioni di ordine documentario e filologico deporrebbero a favore di una data di esecuzione precoce del ciclo e comunque anteriore alla visita di una delegazione di padri gesuiti all'Oratorio, effettuata nel 1627, nei cui atti la chiesa è descritta come «Bella e divota», quindi compiuta almeno nelle sue parti principali¹³.

Quel che conta qui sottolineare è la necessità sentita dai Franzoni, committenti del ciclo¹⁴, di avvalersi di un artista forestiero e di

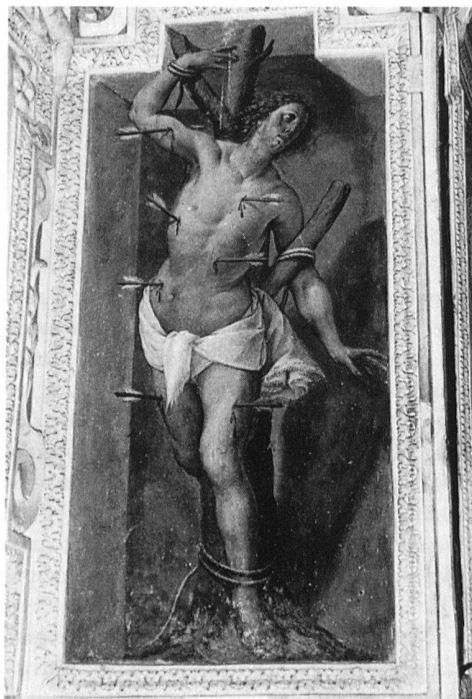
1 Isidoro Bianchi e bottega, *Storie della Vergine*, 1625 circa, affresco, Santuario di Santa Maria della Rovana, Cevio.



consolidata fama, che già altrove aveva potuto sperimentare il linguaggio ufficiale della curia milanese e comasca, quindi in grado di proporre e divulgare con assoluta efficacia illustrativa e fedeltà iconografica il nuovo verbo mariano. È infatti vana la ricerca di artisti locali che potessero far fronte alle pressanti necessità di rinnovamento dell'arredo liturgico imposto dai precetti conciliari. Tra i molti pittori anonimi, autori di pale d'altare d'importazione dalle vicine contrade lombarde, si ha la fortuna di incontrare a Golino Federico Bianchi (Masnago o Milano, 1635 – Milano, 1719 ca.), alla cui produzione può essere avvicinata l'*Immacolata Concezione* (ill. 4) collocata nella Chiesa Parrocchiale di San Giorgio¹⁵. L'esecutore del di-

pinto partecipa in questa occasione, con pittori del calibro di Filippo Abbiati, Andrea Lanzani e del Legnanino, al processo di emancipazione della parlata votiva degli eredi della pittura di epoca post-federiciana, verso le espressioni più complesse, da un punto di vista spaziale e cromatico, della coeva pittura genovese e romana. Si tratta di un artista decisamente produttivo, ma allo stesso tempo discontinuo e per questa ragione di difficile definizione critica e di non facile identificazione. La parabola pittorica del Bianchi, alla cui analisi ha contribuito soprattutto Rossana Bossaglia¹⁶, non è stata ancora messa sufficientemente in luce, ma il confronto con le opere certe del pittore offre più di uno spunto per l'ascrizione dell'opera di Golino al suo cospicuo catalogo. Intendo le opere dell'ultima fase pittorica, quelle che si avvicinano maggiormente ai modi neo-correggeschi del Legnanino, prodotte a partire dalla fine degli Anni Ottanta del Secolo. In questo periodo della sua attività, e soprattutto in questo dipinto, potrebbe addirittura essere confuso col collega milanese, se non fosse per un fare più accademico e controllato e per quel modo che gli è veramente caratteristico di eseguire le fisionomie dei putti che popolano numerosi le sue composizioni. La caratterizzazione dei loro volti, dai tratti larghi e un po' forzati, si ritrova ad esempio nella *Santa Teresa che bacia il Crocifisso* della Chiesa di Santa Maria del Carmine a Milano o nell'*Assunzione di Maria* del capitolo dei Padri della Certosa di Pavia: tutte opere databili nel corso degli Anni Ottanta e Novanta del Secolo¹⁷. Ed ancora nell'inedita *Immacolata Concezione* dell'Oratorio del Castelletto di

2 Isidoro Bianchi, *San Sebastiano*, 1625 circa, affresco, Santuario di Santa Maria della Rovana, Cevio.



3 Isidoro Bianchi, *Immacolata Concezione*, 1625 circa, affresco, Santuario di Santa Maria della Rovana, Cevio.



Melano, sul lago Ceresio, che con un tessuto cromatico più cupo ed un chiaroscuro più denso, omaggio dichiarato ai modi dell'Abbiati, deve necessariamente anticipare di almeno un decennio il dipinto di Golino. Quest'ultimo venne infatti eseguito probabilmente negli Anni Novanta del Seicento¹⁸, in quanto si appropria del linguaggio di punta della cultura pittorica milanese allo scadere del secolo. Così indica il senso di vertigine indotto dall'organizzazione compositiva dell'immagine, tutta giocata sul vortice di angeli di ascendenza coreggessa ruotanti intorno all'estatica Madonna, e dalla complessa partitura luminosa, regolata da repentini scarti luminosi che si ispira direttamente ai modi dei protagonisti della pittura genovese contemporanea. Le fisionomie aggraziate, dolcemente tornite e levigate dei personaggi e le chiare e fredde tonalità pastello usate dal pittore anticipano inoltre soluzioni che saranno proprie del barocchetto lombardo, suffragando così l'ipotesi di una collocazione cronologica piuttosto tarda del dipinto.

«Forestiero» può allo stesso modo essere definito Francesco Innocenzo Torriani (Mendrisio 1649–ante 1700): pittore originario di Mendrisio ed erede di una fortunata bottega fondata dal padre Francesco, attestata a Como a partire dal quinto decennio del secolo¹⁹. Si registra la presenza dell'artista a Tegna e a Someo, in opere che scandiscono due diverse tappe della sua breve, ma intensa parabola artistica²⁰. Un documento datato 23 aprile 1674 fa piena luce sulla paternità di due tele (ill. 5, 6), ubicate nella cappella di San Rocco della chiesa Parrocchiale di Santa Maria Assunta a Tegna, ponendole agli esordi dell'attività del pittore²¹. Esse sono infatti coeve alle *Sante Lucia e Apollonia* della Cappella di Santa Caterina nella Chiesa della Beata Vergine del Rosario a Vimerate²² e precedute cronologicamente solo dalla *Vergine con il Bambino in gloria con i Santi Rocco e Sebastiano* della Chiesa di San Giovanni a Mendrisio, firmata e datata 1668²³, e dall'*Immacolata Concezione* della Chiesa di Santa Maria in Borgonovo a Chiavenna²⁴. In queste prime prove trapela una tendenza che verrà confermata nelle opere di Tegna, cioè la fusione di un convenzionale accademismo, ereditato dalla pittura paterna, con l'eloquenza gestuale e teatrale tipica della produzione del Seicento Lombardo, retaggio dei modi del Morazzone. Derivate dal pittore lombardo, con anacronistico ma programmatico ritardo, sono a Tegna le figure di quinta che inquadrano l'episodio centrale mostrando le spalle allo spettatore, la predilezione per l'ambientazione notturna, che consente effetti chiaroscurali di sicuro effetto drammatico, e per una pittura data a corpo, ruotante attorno alle tonalità calde dei rossi e dei gialli, rese an-



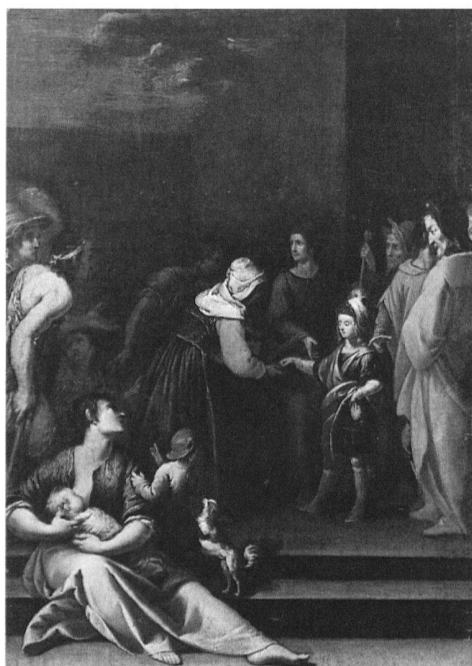
cor più intense dal contrasto col fondale scuro. Le scene miniaturizzate di Tegna, costruite a punta di pennello – nelle quali sembra di poter intravedere, almeno nel volto del santo disteso senza vita, un apporto diretto del padre Francesco – si pongono in linea con il ciclo di ben altre dimensioni lasciato dal Torriani nell'Oratorio di Sant'Antonio della distrutta chiesa conventuale di San Francesco a Lugano, che, come già opportunamente rilevato, si appropria della teatralità forzata e coinvolgente messa in atto nei coevi sacri monti prealpini²⁵.

Di altra marca figurativa è la *Madonna col Bambino in gloria con Tobio e l'Angelo, Sant'Antonio Patavino e San Bernardo* (ill. 7) collocata nella Chiesa Parrocchiale di Someo. La mancanza di documentazione relativa alla storia della tela viene compensata da chiari elementi di stile, che ci conducono ad un'attribuzione che dovrebbe rivelarsi fondata²⁶. Si trat-

4 Federico Bianchi, *Immacolata Concezione*, 1695 circa, olio su tela, 224×114 cm, Chiesa Parrocchiale di San Giorgio, Golino.

5 Francesco Innocenzo Torriani, *San Rocco distribuisce i beni dell'eredità paterna*, 1674, olio su tela, 112x70 cm, Parrocchiale di Santa Maria Assunta, Tegna.

6 Francesco Innocenzo Torriani, *La morte di San Rocco*, 1674, olio su tela, 112x70 cm, Parrocchiale di Santa Maria Assunta, Tegna.



ta infatti di una canonica composizione di Francesco Innocenzo Torriani, eseguita in una fase successiva rispetto alle tele di Tegna, ma da vedersi inserita ancora all'interno dell'ottavo decennio del Seicento. Oltre alla formula compositiva accademizzante tipica delle sue pale d'altare (ritrovabile in quella già citata in San Giovanni a Mendrisio, ma anche, ad es., a Piantedo, in Valtellina, in un'inedita *Madonna in gloria con i Santi Rocco e Sebastiano*, realizzata in un momento prossimo alla tela in esame), l'opera rivela quell'eloquenza gestuale e quella pennellata ammorbidita e quasi soffice che il Torriani acquisì a contatto con i protagonisti del clima di revival della Pittura Lombarda del Seicento, patrocinato a Milano a partire dal 1668 dalla rinata Accademia Ambrosiana²⁷. Mediato infatti dagli eredi della pittura di epoca federiciana, come Carlo Francesco Nuvolone, è il passo falcato dell'angelo e la resa enfatica del suo mantello, mentre nell'intonazione fredda del dipinto e nella predilezione per tonalità cromatiche tendenti al pastello, l'opera si allinea all'ultima produzione di Giovanni Stefano Montalto. Si percepisce in questo periodo di attività dell'artista una duplice necessità: restituire all'immagine una resa compositiva unitaria e classicheggiante, secondo i canoni ereditati dalla pittura paterna, e nello stesso tempo dinamicizzarla attraverso espedienti scenici, quali l'immissione di più fonti luminose che consentono effetti di tensione drammatica e preziosità seriche sulle vesti, e una maggiore libertà coloristica nell'esecuzione degli incarnati dei personaggi. Questi elementi preludono alla fase più evoluta della parabola artistica del Torriani, delimitabile all'interno degli Anni Ottanta del seco-

lo, in cui si inscrivono tele ormai sintonizzate su di una pittura orientata in senso barocco, come la *Presentazione di Gesù al tempio* del Santuario di Santa Maria dei Miracoli a Morbio Inferiore²⁸.

Alle canoniche espressioni di devozionalità post-borromaica inviate dai centri diocesani, si oppongono le eccentriche formulazioni volute dai protagonisti dell'emigrazione locale, che consegnavano ad artisti attivi sui luoghi di lavoro il compito di produrre opere da destinare alla parrocchia natale²⁹. Il capitolo relativo all'emigrazione è fondamentale per capire la presenza nelle chiese di Valle Maggia, Centovalli e Terre di Pedemonte di dipinti provenienti da tutte le regioni europee, con punte di densità decisamente sorprendenti per quanto riguarda gli invii dalla Toscana nella regione compresa tra Rasa, Palagnedra e Terre di Pedemonte. Già parecchi studi hanno contribuito a mettere a fuoco la portata del fenomeno, che coinvolse soprattutto professioni relative ai commerci ed alla gestione delle dogane gradualmente a Firenze e nel porto di Livorno³⁰. La devozione degli emigranti nei confronti di immagini particolarmente significative nei luoghi in cui si trovavano ad operare è testimoniata dalla presenza di una serie di copie dell'immagine della *Santissima Annunziata*, venerata nell'omonima chiesa fiorentina. A Palagnedra la trasposizione del soggetto in scala monumentale (ill. 8) è avvenuta ad opera del pittore Lorenzo Cresci, che la firmava nel 1602³¹. Benché le fonti storiografiche italiane tralascino di segnalare l'autore del dipinto, probabilmente attivo in una bottega pittorica fiorentina tra la fine del sec. XVI e gli inizi del sec. XVII, l'esecuzione controllata e il nitido dise-



7 Francesco Innocenzo Torriani, *Madonna col Bambino in gloria con Tobio e l'angelo, Sant'Antonio Patavino e San Bernardo*, 1675–80 circa, olio su tela, 245×174 cm, Chiesa Parrocchiale di Sant'Eustachio, Someo.

gno può ricondurre all'ambito di bottega di un pittore attento alla cultura «controriformata», epurata e indirizzata su valori formali primo cinquecenteschi quale quella di Santi di Tito³². Di qualità decisamente inferiore è il dipinto riproducente il medesimo soggetto lasciato in uno stato di completo abbandono nella sagrestia della Parrocchiale di Rasa.

L'eterogeneità degli ambiti di provenienza delle pale d'altare di importazione non consente che raramente al ricercatore di decodificare con precisione il linguaggio con cui gli autori si esprimono – complice anche il precario stato di conservazione di molti dipinti – ed anzi

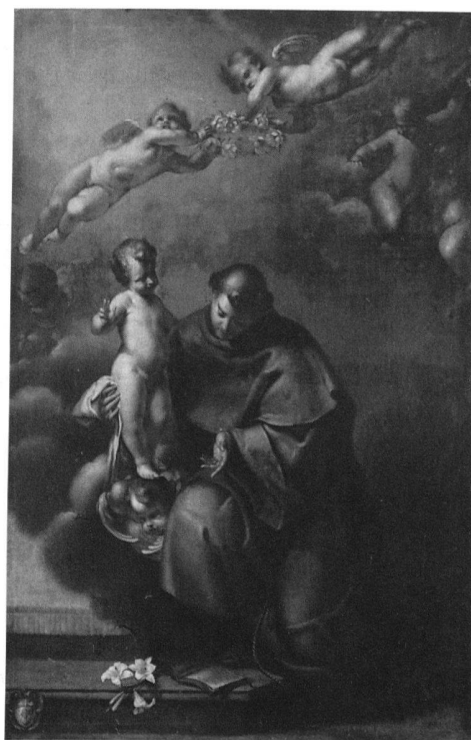
solo raramente gli è possibile pervenire ad un'attribuzione precisa. Questa situazione interessa in effetti la maggior parte delle opere, di qualità formale non sempre sostenuta, che costellano il territorio considerato; ma tende a coinvolgere allo stesso modo anche dipinti che esprimono contenuti formali decisamente più interessanti. È ad esempio il caso della *Glorificazione dell'Eucarestia con i Santi Carlo Borromeo e Abbondio* della Parrocchiale di Avegno, o della *Liberazione di San Pietro dal Carcere* (ill. 9) della Parrocchiale di Caveragno, di cui dispiace non poter in questo frangente fornire dati più completi. È ancora il caso della bella

8 *Laurus (o Laurentius) Crescius, Annunciazione di Maria, 1602, olio su tela, 262×191 cm, Chiesa Parrocchiale di San Michele, Palagnedra.*



tela collocata sopra l'altare maggiore della piccola chiesa di Lionza, nelle Centovalli, raffigurante *La visione di Sant'Antonio Patavino*³³ (ill. 10). L'identità dei donatori, svelata dallo stemma dei Tondù posto direttamente sul dipinto, e la donazione documentata di alcuni arredi sacri da parte di Andrea Tondù avvenuta il 22 marzo 1664, ci inducono a stabilire senza riserve una possibile provenienza parmense del dipinto³⁴. Si sa infatti che la famiglia Tondù, originaria di Lionza, era emigrata a Parma, dove riunì ingenti fortune. Il Palazzo già Tondù, tuttora esistente, è posto in Piazzale San Lorenzo 1 ed altre case appartenenti alla famiglia si trovavano in via Tommasini,

Piazza Grande e in Bassa dei Magnani; disponevano inoltre del giuspatronato della cappella del Crocifisso nella Basilica della Steccata³⁵. Posta la provenienza del dipinto, non sarà difficile considerare il suo artefice un maestro della pittura emiliana della seconda metà del secolo. La pala rivela infatti quella sintassi abbreviata e quel linguaggio colto e classicheggiante, fatto di forme tornite e di eleganze calibrate tipiche dei pittori attenti alla lezione di Guido Reni, della cui attività l'ignoto pittore deve essere considerato un diretto discendente. Se a Reni, ed in particolare alla sua ultima fase, riportano i volti morbidamente sfumati dei cherubini, l'ambientazione scarna e l'intonazione



9 Autore ignoto, *La liberazione di San Pietro dal Carcere*, 1685–90 circa, olio su tela, 212×140 cm, Chiesa Parrocchiale di Sant'Antonio, Cavernogno.

10 Pittore Emiliano, *La visione di Sant'Antonio Patavino*, 1690 circa, olio su tela, 230×153 cm, Chiesa di Sant'Antonio Patavino, Lionza (Borgnone).

bronzea, giocata sulla gamma dei bruni e degli ocra, sembrano però portare l'esecutore dell'opera verso interpreti del maestro bolognese orientati in senso naturalistico, come Flaminio Torri, i cui risalti luministici e le ombre bruciate sarebbero state decisive per i pittori delle generazioni attive nella seconda parte del secolo, come Domenico Maria Canuti e l'allievo di questi Giovan Gioseffo del Sole. L'evocazione di questi artisti non sembrerebbe però sufficiente per poter assegnare all'opera una convincente paternità. La pala di Lionza, collocabile nell'ultimo quarto del Seicento, per qualità pittorica è comunque meritevole di ulteriori ricerche che si spera possano svelare l'identità del suo importante esecutore.

Riassunto

Partendo dalle ricognizioni territoriali compiute per l'OSMA di Locarno, l'autrice si concentra sulle dinamiche che hanno interessato le presenze pittoriche seicentesche a carattere votivo sparse nei territori occidentali del Canton Ticino, quali Valle Maggia, Centovalli e Terre di Pedemonte. In questo quadro viene messa in luce la diffusione di tematiche mariane, in cui si inscrivono la decorazione pittorica del Santuario di Santa Maria della Rovana a Cevio, opera di Isidoro Bianchi e bottega, e la produzione di Francesco Innocenzo Torriani, pittore originario di Mendrisio. Allo stesso modo vengono presi in considerazione gli invii di alcune pale d'altare col tramite dell'emigrazione.

Résumé

Prenant pour point de départ l'inventaire du patrimoine mené sous la direction de l'Opera Svizzera dei Monumenti d'Arte de Locarno, cette étude est consacrée à un ensemble de peintures votives du XVII^e siècle disséminées dans les régions occidentales du Canton du Tessin, dans les vallées Maggia, Centovalli et Terre di Pedemonte. On est frappé par l'importance de la diffusion des thèmes mariaux auxquels se rattachent les décors peints du Sanctuaire de Santa Maria della Rovana à Cevio, œuvre d'Isidoro Bianchi et de son atelier, mais aussi la production d'un Francesco Innocenzo Torriani, peintre originaire de Mendrisio. Sont également pris en considération les envois de certains retables dans le contexte de l'émigration.

Zusammenfassung

Ausgehend von den gebietsbezogenen Forschungen, die für die Tessiner Kunstdenkmälerinventarisierung (Opera Svizzera dei Monumenti d'Arte) in Locarno betrieben wurden, konzentriert sich der vorliegende Beitrag auf Malereien von Votivcharakter im 17. Jahrhundert, die sich in den westlichen Gegenden des Kantons Tessin, in den Tälern Maggia, Centovalli und Terre di Pedemonte, erhalten haben. Es konnte dabei eine starke Verbreitung von marianischen Themen festgestellt werden, die sich in der malerischen Ausstattung des Santuariums von Santa Maria della Rovana in Ce-

vio, einem Werk von Isidoro Bianchi und Werkstatt, aber auch in Arbeiten von Francesco Innocenzo Torriani, einem aus Mendrisio stammenden Maler, ausdrückt. Auf dasselbe Thema hin wurden auch Sendungen von Altartafeln untersucht, die durch Auswanderung entstanden.

Note

¹ La schedatura, iniziata nel 1992, ha interessato la quasi totalità degli edifici ecclesiastici appartenenti alle località presenti nella regione delle Centovalli (Camedo, Lionza, Costa, Moneto, Rasa, Palagnedra, Bordei, Corcapolo), Terre di Pedemonte (Cavigliano, Verscio, Tegna, Golino), Valle Maggia e Lavizzara (Avegno, Terra di Fuori, Gordevio, Maggia, Giumaglio, Someo, Cevio, Caverio, Brontallo, Menzonio).

² Si tratta in particolare del convegno organizzato a Locarno dalla Società Svizzera degli Storici dell'Arte dal titolo *Percorsi del Barocco da e verso il Ticino* (cfr. *Modelli, influssi e confluenze d'idee. Percorsi del Barocco da e verso il Ticino*, atti delle tredicesime giornate di studio della Società Svizzera degli Storici dell'Arte, Locarno 21/22.9.1988, in: Rivista Svizzera d'Arte e di Archeologia 46, 1989), e della mostra dedicata dal Museo Cantonale d'Arte di Lugano a Pier Francesco Mola, che offriva uno spaccato della situazione pittorica sottocenerina all'epoca del momentaneo ritorno in patria, nel 1641, del pittore originario di Colderio (cfr. *Pier Francesco Mola*, catalogo della mostra, Milano 1989; in particolare: FEDERICA BIANCHI, *Il Luganese*, p. 327-332; LAURA DAMIANI, *Il Mendrisiotto*, p. 332-345; MAURO NATALE, *La Lombardia Svizzera ai tempi di Pier Francesco Mola: un primo bilancio*, p. 90-99).

³ Si impongono oggi al ricercatore come base necessaria per l'approfondimento di temi e per l'interpretazione di fatti sinora inesplorati soprattutto i rilevamenti documentari e territoriali di Piero Bianconi, Virgilio Gilardoni e Giuseppe Martinola, le cui indagini sono confluite negli «Inventari» del patrimonio storico-artistico della regione di Bellinzona e Tre Valli, del Locarnese e Gambarogno e del Mendrisiotto.

⁴ LAURA DAMIANI CABRINI, *Strategie delle immagini e devozione nei Baliaggi Svizzeri in Italia tra Cinque e Seicento: alcuni spunti di riflessione*, in: *Religione e società in territori di frontiera confessionale nell'epoca della Controriforma*, atti della giornata degli storici svizzeri 1993 (Ascona, 25.9.1993), in: Archivio Storico Ticinese 115, p. 69-84. *Pittura a Como e nel Canton Ticino dal Mille al Settecento*, a c. di MINA GREGORI, Milano 1994; in particolare: FEDERICA BIANCHI, *Luganese, Bellinzonese e Valli: la pittura seicentesca*, p. 57-62; LAURA DAMIANI CABRINI, *Presenze, importazioni e scambi nel corso del Seicento nell'Alto Verbano e nel Basso Ceresio*, p. 51-56. LAURA DAMIANI CABRINI, *Copie e diffusione di modelli pittorici illustri nella Lombardia Svizzera fra Cinque e Seicento*, in: *Cultura Popolare e cultura d'élite sull'arco alpino fra Cinque e Seicento*, atti del convegno di studi (Ascona, 27.9./2.10.1993), di prossima pubblicazione.

⁵ ISABELLA SUPERTI FURGA, *Rapporti con i cantoni svizzeri. Le «Tre Valli» diocesi di Milano*, in: *San Carlo e il suo tempo*, Atti del Convegno di Studi (Milano 1984), II, Roma 1986, p. 743-778.

⁶ GUGLIELMO BUETTI, *Note storiche religiose delle*

Chiese e Parrocchie della Pieve di Locarno (1902) e della Verzasca, Gambarogno, Valle Maggia ed Ascona (1906-1907), Locarno 1902, 1906-1907, 2 ed. Locarno 1969; FEDERICO FILIPPINI, *Storia della Valle Maggia (1500-1800)*, Locarno 1941; M. SIGNORELLI, «Reportages» della *Vallemaggia vecchi di quasi tre secoli e mezzo*, in: Almanacco Valmaggese 1963, p. 65-77; GIUSEPPE GALLIZIA, *Regesto delle visite pastorali nel Ticino del Vescovo G. A. Torriani*, Lugano s.d. 1972; SIGNORELLI MARTINO, *Storia della Valle Maggia*, Locarno 1972.

⁷ Sulle caratteristiche delle congregazioni mariane, cfr. LOUIS CHATELLIER, *L'Europe des dévots*, Paris 1987. Sulla diffusione delle confraternite e delle cappelle dedicate al rosario in area subalpina, cfr. VITTORIO NATALE, *Vicende di un'iconografia pittorica: la Madonna del Rosario in provincia d'Alessandria, tra fine Cinque e inizio Seicento*, in *Pio V e Santa Croce di Bosco. Aspetti di una committenza papale*, catalogo della mostra, a c. di CARLENRICA SPANTIGATI e GIULIO IENI, Alessandria-Bosco Marengo 1985, p. 402-412.

⁸ Si tratta solitamente di immagini campite entro cornici decorative a stucco che occupano l'intera superficie muraria della Cappella. Il loro stato di conservazione è sovente precario e, nel migliore dei casi, si rilevano pesanti ridipinture che ostacolano la corretta lettura delle opere (è il caso ad esempio della Chiesa di Cerentino). Sono degni di menzione soprattutto i dipinti che occupano la volta del presbiterio della chiesa di San Martino a Sornico, che riconducono la vena descrittiva e didascalica della Pittura Lombarda di matrice morazzoniana su di un piano di pungente espressività popolareggiante, non immune da efficacia illustrativa.

⁹ Uno dei pochi pittori conosciuti presenti in valle è Giovanni Finale: artista di cui non possediamo gli estremi anagrafici, ma di cui siamo a conoscenza dell'origine valsoldese di una specializzazione nell'esecuzione di affreschi di matrice descrittiva, sperimentata a più riprese in Ticino (cfr. VIRGILIO GILARDONI, *Inventario delle cose d'Arte e di Antichità. Distretto di Bellinzona*, Bellinzona 1955, p. 234, 237; BRENTANI LUIGI, *Antichi maestri d'Arte e di scuola delle terre ticinesi*, vol. III, Como 1939). Il suo primo lavoro conosciuto è a Menzonio, dove realizzava, prima del 1660, la decorazione delle pareti della cappella del Carmine (*Ticinensia*, in: Archivio Storico Ticinese 18, 1964, p. 211-212). È da sottolineare la vicinanza stilistica degli affreschi di Menzonio con quelli che decorano la Cappella del Rosario di Brontallo, realizzati in anni praticamente coincidenti. Questi, benché per buona parte ridipinti, presentano in alcune scene un fondale sulfureo ritrovabile anche a Menzonio e un andamento nervoso dei panneggi che non fa escludere una fonte esecutiva comune. Le stesse considerazioni possono essere espresse per gli affreschi che decorano la Cappella del Rosario a Bosco Gurin, anch'essi probabilmente realizzati dallo stesso Finale.

¹⁰ L'interno è di piccole dimensioni: a navata unica con volta a botte suddivisa in due campate, su cui si aprono due cappelle laterali aperte alla fine del sec. XVII (*Ticinensia*, cfr. nota 9, 15, 1963, p. 801) ed un presbiterio rettangolare.

¹¹ AGOSTINO ROBERTINI, *Isidoro da Campione pittore a Cevio*, in: Giornale del Popolo 16.11.1962, p. 7.

¹² Si veda, in particolare, SILVANO COLOMBO, *Gli affreschi di Isidoro Bianchi nel Santuario della Rovana a Cevio*, in: Pro Valle Maggia 2, 1966,

- p. 106–110; MARIA DE ANGELIS, *Affreschi e stucchi del XVII secolo*, in: *Il Santuario di Santa Maria dei Ghirli a Campione d'Italia*, a c. di GIAN ALBERTO DELL'ACQUA, Campione d'Italia 1988, p. 145–190; MARIA DE ANGELIS, *Per l'attività lombarda di Isidoro Bianchi*, in: *Arte Lombarda* 92–93, 1990, p. 110–117; MARIA DE ANGELIS, *Isidoro Bianchi*, Bergamo 1993, p. 50.
- ¹³ Negli atti della Visita Pastorale del Vescovo Lazaro Carafino del 1626 alle pievi comasche in territorio svizzero, conservate presso l'Archivio Vescovile di Lugano, è inserita la relazione della visita alla chiesa della Rovana di alcuni missionari gesuiti – giunti in Valle Maggia nel 1627 per istruirne la popolazione – che la descrissero come «Bella e divota». Secondo il Robertini, che segnalava per primo il documento, questo dato starebbe a significare che nel 1627 la chiesa era già finita e completata, con stucchi e lavori a fresco (cfr. AGOSTINO ROBERTINI, *Cevio*, in: *Il comune*, a c. di AGOSTINO ROBERTINI, SILVANO TOPPI e PAOLO PEDRAZZI, Lugano 1978, p. 74–76).
- ¹⁴ I numerosi stemmi che costellano la decorazione a stucco della chiesa appartengono alla famiglia Franzoni, a cui è solito far risalire il patrocinio dell'erezione dell'edificio. PIERO BIANCONI, *Arte in Valle Maggia*, Bellinzona 1937, p. 66.
- ¹⁵ Olio su tela, 224×114 cm. L'attribuzione è stata discussa con Simonetta Coppa e Daniele Pescarmona, che ringraziano per la cortese disponibilità.
- ¹⁶ ROSSANA BOSSAGLIA, *Bianchi, Federico*, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 10, Roma 1968, p. 79–82.
- ¹⁷ FRANCESCO FRANGI, *Federico Bianchi*, in: *Pittura in Brianza e Valsassina dall'Alto Medioevo al Neoclassicismo*, a c. di MINA GREGORI, Milano 1993, p. 287–288. G. GIACOMELLI VEDOVELLO, *I dipinti e Catalogo dei dipinti e delle vetrate*, in: *Il Museo della Certosa di Pavia. Catalogo generale*, a c. di BARBARA FABIAN e PIETRO CARLO MARANI, Firenze 1992.
- ¹⁸ Di una cappella dell'Immacolata Concezione viene fatto cenno per la prima volta negli atti della visita pastorale del Vescovo Ciceri del 1692. La tela è ricordata per la prima volta dal Vescovo Bonesana nel 1703: dovette quindi essere stata eseguita in anni immediatamente antecedenti. I documenti sono stati consultati tramite una trascrizione conservata presso l'OSMA di Locarno.
- ¹⁹ STEFANO DELLA TORRE, *Le case dei Borghi di Como*, in: *Periodico della Società storica comense* 7, 1986–1987, p. 110. Per gentile segnalazione di Anastasia Gilardi.
- ²⁰ L'opera di Francesco Innocenzo Torriani è stata oggetto di alcuni contributi recenti da parte della scrivente: LAURA DAMIANI CABRINI, *Francesco Innocenzo Torriani e schede*, in: *10 anni. Mendrisio Museo d'Arte. 120 opere scelte dalle collezioni del Museo*, catalogo della mostra, a c. di SILVANO COLOMBO, Lugano 1992, p. 31–33, 131–132; LAURA DAMIANI CABRINI, *Francesco Innocenzo Torriani e schede*, in: *Pittura a Como ...* (cfr. nota 4), 1994, p. 323–324.
- ²¹ L'atto di pagamento delle due tele, illustranti due diversi episodi della vita di San Rocco (San Rocco che distribuisce i beni dell'eredità paterna e La morte di San Rocco) è stato pubblicato in MARIO DE ROSSA, *Santa Maria Assunta di Tegna*, in: *Tre terre* 14, 1990, p. 41–46.
- ²² DAMIANI CABRINI, (cfr. nota 20), 1994, p. 323. Le due sante si ispirano chiaramente alle due figure di omonimo soggetto lasciate dall'anonimo Maestro della Natività di Mendrisio nella cappella dedicata alle Sante Lucia ed Apollonia della Chiesa di San Giovanni a Mendrisio, ora conservate nel locale Museo d'Arte. DAMIANI CABRINI, *Sant'Apollonia e Santa Lucia*, in *10 anni ...* (cfr. nota 20), 1992, p. 24–26.
- ²³ Francesco Torriani, catalogo della mostra, a c. di GIUSEPPE MARTINOLA, Mendrisio 1958, p. 14.
- ²⁴ SIMONETTA COPPA, *Il Seicento in Valtellina*, in: *Arte Lombarda* 1–2, 1989, p. 49.
- ²⁵ FEDERICA BIANCHI, *Francesco Innocenzo Torriani*, in: *Pittura a Como ...* (cfr. nota 4), 1994, p. 331–332, con bibliografia precedente.
- ²⁶ La tela – che misura 245×174 cm – non occupa evidentemente lo spazio nel quale era stata destinata in origine, in quanto le sue dimensioni non coincidono con quelle della nicchia posta sopra l'altare che la ospita.
- ²⁷ Il rapporto del Torriani con l'importante istituzione è daltronde testimoniato da un dipinto perduto che faceva parte della serie di quadroni eseguiti per il Duomo di Milano da artisti legati all'Accademia. Cfr. EDOARDO ARSLAN, *Le pitture del Duomo di Milano*, Milano 1960, p. 88.
- ²⁸ LAURA DAMIANI CABRINI, *Francesco Innocenzo Torriani e schede*, in: *Pittura a Como ...* (cfr. nota 4), 1994, p. 323–324.
- ²⁹ Cfr. nota 4. Vedi inoltre, FEDERICA BIANCHI, *Dipinti secenteschi in Valle Onsernone*, in: *Modelli, influssi ...* (cfr. nota 2), p. 60–67.
- ³⁰ Si veda per ultimo, RAFFAELLO CESCHI, *Bleniesi milanesi. Note sull'emigrazione di mestiere nella Svizzera Italiana*, in: *Col bastone e la bisaccia per le strade d'Europa*, atti del seminario di studi (Bellinzona, 8/9.9.1988), Bellinzona 1991, p. 49–72; RAFFAELLO CESCHI, *Artigiani migranti della Svizzera Italiana*, in: *Itinera* 14, 1993, p. 21–31. Con bibliografia precedente.
- ³¹ Sul recto, in basso, a destra è la scritta «LAUR. CRESCIUS FACIEBAT, 1602». Il dipinto è già stato segnalato dalla scrivente: LAURA DAMIANI CABRINI, *Copie e diffusione ...* (cfr. nota 4), di prossima pubblicazione. È stato citato per la prima volta in G. R. RAHN, *I monumenti artistici del Medioevo nel Cantone Ticino*, Bellinzona 1894, p. 249.
- ³² GIUSEPPE RICHIA (*Notizie Istoriche delle Chiese Fiorentine*, vol. X, Firenze 1762, p. 27), menzionava nella capella Salvetti, nella chiesa del Carmine, una ulteriore copia dell'immagine della Santissima Annunziata, ascrivendola allo stesso Cresci. Un «cenacolo» affrescato nel refettorio del Convento di S. Croce di San Casciano Val di Pesa è stato attribuito al Cresci in base alla prima menzione di GUIDO CAROCCI, *Il comune di San Casciano in Val di Pesa*, Firenze 1892, p. 40.
- ³³ Il dipinto misura 230×153 cm.
- ³⁴ Il 12. 3. 1664 un calice ed una patena furono portati a Lionza da Andrea Tondù. *Ticinensia*, cfr. nota 9, 31, 1967, p. 201.
- ³⁵ M. DE GRAZIA, C. GAMBARA, M. PELLEGRINI, *Palazzi e casate di Parma*, Parma 1971.

Fonti delle fotografie

1–3, 7, 9: Opera Svizzera dei Monumenti d'Arte (OSMA), Locarno. – 4–6, 8, 10: Opera Svizzera dei Monumenti d'Arte (OSMA), Locarno, Claudio Berger.

Indirizzo dell'autrice

Laura Damiani Cabrini, dott. storia dell'arte, via Sant'Abbondio 41, 6925 Gentilino