

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO
Dipartimento di Beni culturali e ambientali

Corso di dottorato in Scienze del patrimonio letterario, artistico e ambientale
XXXI ciclo

TESI DI DOTTORATO DI RICERCA

Fatti d'arte del Cinquecento e del primo Seicento
negli atti notarili rogati sulla sponda occidentale del Verbano

L-ART/02

Tutor
Prof. Giovanni Agosti

Coordinatore del dottorato
Prof. Alberto Cadioli

Dottorando
Stefano Martinella
Matricola R11307

Anno accademico 2017-2018

Introduzione	3
Saggi critici	
I. Cinquecento e primo Seicento nel Verbano nelle fonti letterarie locali	11
II. Il primo Cinquecento e l'esperienza gaudenziana	33
III. Lombardi e forestieri	69
Appendice	
Dipinti e sculture nelle chiese del Verbano negli Inventari Taverna	92
Cronologia e regesto di documenti	150
Fonti e bibliografia	184
Tavole	212

Questo lavoro si è posto come obiettivo la ricostruzione delle vicende storico artistiche che hanno caratterizzato, dall'aprirsi del Cinquecento sino ai primi decenni del secolo successivo, il territorio della sponda occidentale del lago Maggiore: un contesto piuttosto variegato, oggi appartenente al Piemonte ma all'epoca posto ai confini del Ducato di Milano, suddiviso dal punto di vista dell'amministrazione religiosa tra la diocesi di Novara e quella di Milano, cui appartenevano Arona a sud e la pieve di Cannobio all'estremo nord. Il tentativo è sostanzialmente quello di comprendere come il linguaggio del Rinascimento si manifesti e si diffonda in queste terre, chi siano gli artefici di questa svolta – sul fronte degli artisti come su quello della committenza – e quali siano le dinamiche che si mettono in movimento.

La diffusione del nuovo linguaggio giunge sul lago con qualche anno se non con qualche decennio di ritardo rispetto a Milano e rispetto ai centri più attivi e ricettivi del ducato, e si manifesta innanzitutto a partire dalla presenza di Gaudenzio Ferrari, che imprime una svolta innovativa cui lentamente si adeguano sostanzialmente tutte le maestranze attive a livello locale. Parlo di maestranze attive a livello locale e non di maestranze locali vere e proprie per sottolineare un dato emerso ancora più chiaramente al termine di questa indagine: le fonti non attestano la presenza di artisti locali, originari della sponda occidentale del lago, se si eccettua la bottega familiare di intagliatori dei Materno, documentata a Pallanza negli anni Cinquanta del Cinquecento e che un ventennio più tardi risulta trasferita a Vercelli. Con ogni probabilità saranno esistiti pittori e altri scultori, dal profilo artistico magari più modesto, ma per quanto ci è dato conoscere dalla documentazione archivistica, letteraria e figurativa, dobbiamo concludere che in occasioni di imprese di un qualche rilievo la committenza si sia sempre rivolta ad artisti provenienti dai grandi centri o dai territori circostanti.

In un territorio, come quello oggetto di questa indagine, dove tutto sommato le testimonianze figurative superstiti – almeno per quanto riguarda la prima parte del Cinquecento – sono abbastanza scarse e diffuse in maniera frammentaria, diventa

fondamentale la ricerca d'archivio, in molti casi l'unico strumento in grado di fornire informazioni certe e documentate su vicende artistiche, su complessi e su fatti d'arte altrimenti sconosciuti. Per questa ragione la parte più rilevante della mia attività di ricerca è consistita nel passare in rassegna tutte le filze appartenute ai notai attivi nelle diverse località della sponda occidentale del lago, conservate presso il Fondo Notai dell'Archivio di Stato di Verbania.

Nella realtà sociale del Verbano del Cinquecento e dei primi decenni del Seicento, come sostanzialmente per buona parte del Rinascimento lombardo, l'attività degli artisti e degli artigiani è nella maggior parte dei casi regolata dalla stesura di atti notarili, in un contesto per il quale non riesco a trovare definizione più calzante di quella data da Michael Baxandall nell'apertura del suo *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, quando definiva un dipinto del XV secolo «la testimonianza di un rapporto sociale», nel quale agiscono l'artista che realizza l'opera (o che soprintende alla sua realizzazione) e il suo committente.

Diverse le tipologie di documenti che si può avere la ventura di incontrare in archivio. Alla base di qualsiasi commissione artistica vi è solitamente un accordo – «conventiones», al plurale, è il termine in genere utilizzato nel documento – con il quale il committente e l'artista fissano una serie di punti che specificano la tipologia di opera richiesta, le modalità della sua esecuzione, il compenso pattuito, i termini per la consegna dell'opera e per il pagamento, che solitamente avviene in diverse rate: al momento della stesura del contratto l'artista riceve un acconto, che sostanzialmente serve a questi per procurarsi i materiali da utilizzare; una seconda rata viene in genere versata quando l'artista giunge alla metà del lavoro mentre il saldo finale gli viene corrisposto soltanto dopo una perizia, effettuata da due periti esterni – solitamente artisti anch'essi – nominati dalle due parti e incaricati di stabilire se il valore dell'opera conclusa corrisponda a quello previsto dall'accordo iniziale. Spessissimo nei documenti di allogazione si fa riferimento a un disegno, un bozzetto preparatorio preparato dall'artista e sottoposto all'approvazione della committenza: è tuttavia estremamente raro rinvenire nelle filze notarili queste testimonianze grafiche, che probabilmente nella maggior parte dei casi restano nelle mani del committente, in modo che possa verificare al termine dei lavori la corrispondenza tra il progetto originario e la sua effettiva realizzazione.

Affidate ad atti notarili sono anche le ricevute, «*confessiones*», con le quali gli artisti attestano di aver ricevuto i diversi pagamenti, o ulteriori accordi, giunti a modificare il progetto in corso d'opera, che spesso testimoniano il *modus operandi* delle botteghe rinascimentali, caratterizzate perlopiù da cronici ritardi.

Altri documenti notarili in grado di fornire utili informazioni sono poi i testamenti: nel Verbano del Cinquecento e del primo Seicento sostanzialmente ogni testatore dispone nelle proprie ultime volontà alcune donazioni a chiese, enti caritatevoli o confraternite di laici cui è particolarmente legato. Nel caso di personaggi più facoltosi aumenta il valore di queste donazioni o si forniscono ulteriori indicazioni; gli appartenenti alla nobiltà, per esempio, spesso in possesso del giuspatronato di alcune cappelle gentilizie poste in alcuni edifici di culto, stabiliscono nel testamento il luogo deputato alla propria sepoltura, affidando talvolta agli eredi la commissione di opere d'arte – dipinti, affreschi o monumenti funerari – destinate a ornare questi sacelli e atte a testimoniare la memoria del defunto. È per esempio il caso di Cristoforo Daverio, che nel proprio testamento redatto nel 1531 – da me rinvenuto nella versione originale – vincola il lascito di 200 lire imperiali alla chiesa di Santa Maria Vecchia di Arona alla condizione che i fabbricieri facciano completare e dipingere le statue in terracotta di un *Presepe* lasciato incompiuto da Gaudenzio Ferrari; o di Bertolotto Frova di Ghiffa, che nel suo testamento del 1594 obbliga i propri eredi a far dipingere una *Madonna di Loreto* all'interno della chiesa di San Maurizio della Costa; o ancora di Battista Visconti di Somma Lombardo, detto il Comparino, che nel suo testamento del 1512 (già rinvenuto da Edoardo Rossetti) dispone la costruzione di una chiesa monastica a Cislago, nel Varesotto, dotata di un tramezzo affrescato modellato su quello già nella chiesa del convento di San Bernardino a Pallanza, fornendoci un importantissimo termine *ante quem* per la datazione di quest'ultimo, purtroppo andato perduto con la demolizione dell'edificio compiuta nei primi anni dell'Ottocento.

Un'altra pista di ricerca mi ha condotto ad analizzare tutte le fonti letterarie antiche – in sostanza sino alla fine dell'Ottocento – che hanno trattato e descritto il territorio. Il resoconto di questa indagine è presentato nel primo dei tre capitoli, immaginati come dei piccoli saggi critici. A partire dalla fine del Quattrocento, i primi testi a narrare del Verbano sono di carattere corografico e descrivono il contesto del lago in tutte le sue

sponde, dilungandosi in annotazioni di carattere geografico sulla morfologia e sull'aspetto fisico: le annotazioni di carattere storico artistico sono scarse e si limitano perlopiù alla segnalazione di edifici, alcuni dei quali non più esistenti o profondamente trasformati, spingendoci spesso a interrogarci sui criteri di tali scelte. Il modello corografico rimane vivo almeno sino all'inizio del Settecento, spesso con evidenti richiami – quando non dei veri e propri plagi – tra un testo e l'altro. È a partire dal Seicento però, in particolare con la *Historia* di Paolo Morigia, che si inizia a riscontrare maggiore interesse per le questioni artistiche: si menziona un numero maggiore di contesti, perlopiù religiosi, e si ritrovano sempre più numerose testimonianze di opere d'arte, siano esse affreschi, dipinti o apparati lignei. Sempre nel Seicento inizia a fiorire anche una letteratura locale fatta di piccole monografie dedicate ai singoli borghi, alcune delle quali destinate a circolare a lungo nella sola forma manoscritta e a trovare solo in tempi più recenti una veste editoriale vera e propria. Questi testi hanno spesso una struttura bipartita, che presenta nella prima parte una descrizione del paese e dei suoi edifici e nella seconda una narrazione storica, articolata perlopiù intorno alle famiglie più illustri. È il caso dell'*Informazione storica del Borgo di Cannobio* di Giovanni Francesco del Sasso Carmino, che tra le numerose informazioni contiene anche l'attestazione di alcune opere d'arte perdute, in un paio di casi fornendone persino la datazione. Nell'Ottocento si assiste invece all'affermarsi di due tipologie di testi: una di carattere periegetico – quando non a tutti gli effetti turistico – utile per accompagnare il viaggiatore che percorra le rive o solchi le acque del lago (il testo di Francesco Medoni del 1828, composto «per comodità dei Viaggiatori sul Battello a Vapore», reca in appendice addirittura l'orario delle corse) e una di carattere storico ed erudito, che trova la sua massima espressione nel monumentale testo, in quattro tomi, del latinista e lessicografo Vincenzo De Vit, che coniuga, in qualche modo, il modello corografico più antico con la ricchezza di nozioni storiche e biografiche dei successivi testi monografici.

Il capitolo successivo affronta invece il fenomeno, cui sopra si accennava, che contraddistingue nella sostanza tutte le esperienze artistiche territoriali nella prima metà del Cinquecento, vale a dire la ricezione e le influenze del linguaggio di Gaudenzio Ferrari. L'artista è presente nel Verbano con due opere, curiosamente collocate agli estremi spaziali del territorio preso in esame e agli estremi cronologici della sua

esperienza artistica. Il polittico nella chiesa di Santa Maria di Arona, firmato 1511, rappresenta infatti uno dei più significativi capolavori della prima fase della carriera del pittore, mentre l'*Andata al Calvario* del Santuario della Santissima Pietà di Cannobio è da collocare intorno al 1540, negli anni estremi della sua produzione, quando Gaudenzio si è trasferito a Milano e si trova a confrontarsi con l'imperante gusto per il Manierismo centroitaliano. Tra questi due esperienze, il territorio è attraversato da una serie di artisti che hanno lavorato a contatto con il maestro o che si sono formati nella sua tradizione. Tra i primi Sperindio Cagnola e Fermo Stella, che in diversi momenti toccano il Verbano, così come il Cusio e l'Ossola, lasciando dietro di sé dipinti e affreschi; tra gli altri una nutrita serie di pittori, perlopiù di provenienza novarese, che contribuiscono a diffondere, declinandola secondo i propri mezzi o le diverse esigenze, la lezione del maestro valsesiano, il cui linguaggio, apprezzato anche dall'autorità religiosa novarese, troverà echi, epigoni e amatori anche nelle espressioni artistiche del secolo successivo.

Se per tutta la prima metà del Cinquecento sono soprattutto artisti novaresi a percorrere le strade del Verbano, a partire dagli anni Cinquanta, in un momento di crisi generale, la committenza locale inizia a guardare direttamente alla capitale del ducato, e si assiste alla convocazione di artisti milanesi o comunque attivi a Milano, in alcuni casi forse propiziata da personaggi originari del territorio ma ormai trasferitisi in città. Questa tendenza, analizzata nel terzo capitolo, trova la sua massima espressione nella presenza, a Pallanza, del cremasco Carlo Urbino che nella seconda metà degli anni Settanta lavora, inizialmente affiancandosi ad Aurelio Luini, alla ricca decorazione ad affresco della Madonna di Campagna, nello stesso cantiere in cui, a una ventina d'anni di distanza, in prossimità del passaggio di secolo, sarà chiamato il bolognese Camillo Procaccini, da alcuni anni il pittore di punta nella Milano di fine secolo. Lo stesso artista è poi presente sul Verbano in almeno altre due imprese, scalate sino agli anni Dieci del Seicento; nello stesso decennio, sempre a Pallanza, fa la sua comparsa Tanzio da Varallo con le quattro tele della chiesa di San Leonardo, che credo di poter finalmente ancorare ad alcune vicende testamentarie.

La data del 1618, che rappresenta il limite cronologico estremo di questa ricerca, non è una data scelta a caso. Tra il 1617 e l'anno successivo infatti tutte le parrocchie e le

istituzioni religiose della diocesi di Novara sono chiamate dal vescovo Ferdinando Taverna a redigere degli inventari – inviati poi alla Curia – nei quali registrare tutte le informazioni sugli edifici, su tutti gli oggetti in essi contenuti e su tutti i «redditi» posseduti. Questi documenti, atti notarili veri e propri (tanto che le versioni minute si ritrovano nell'Archivio di Stato), costituiscono una testimonianza fondamentale e una ricchissima miniera di informazioni. Non soltanto descrivono, insieme alle suppellettili e ai paramenti liturgici, tutti i dipinti, gli affreschi, le statue e gli apparati lignei presenti nelle chiese, ma, offrendo questi resoconti dettagliati per tutte le parrocchie della diocesi nello stesso momento, rappresentano quasi uno strumento scientifico che permettere una serie di analisi comparative. Per questa ragione ho raccolto, in appendice, le testimonianze tratte da questi inventari relative alle opere d'arte presenti nelle chiese del Verbano (dall'analisi sono purtroppo esclusi, per la loro appartenenza alla diocesi milanese, Cannobio e Arona), introdotte da un commento che propone alcune chiavi di lettura per il materiale.

Chiude questo lavoro una cronologia, che raccoglie il regesto di alcuni documenti, sia emersi nel corso di questa analisi sia già pubblicati, e le attestazioni di opere d'arte con la loro datazione tratte dall'analisi degli inventari Taverna, dalle fonti letterarie antiche, o dal riscontro con le opere superstiti. L'obiettivo è quello di raccogliere, nella maniera più completa possibile, tutti i dati certi che riguardano le esperienze artistiche del territorio nello spazio cronologico preso in esame.

Voglio esprimere un profondo e sincero ringraziamento a Giovanni Agosti per avermi guidato in questo percorso, per avermi fornito continui spunti di indagine e di approfondimento e per avermi offerto sempre con grandissima generosità preziosi suggerimenti e consigli. Sono poi riconoscente a Rossana Sacchi, con la quale mi sono formato nei miei primi lavori, a Jacopo Stoppa, Silvio Leydi, Marina Dell’Omo, Ivana Teruggi, Massimiliano Caldera, Paolo Mira, Sergio Monferrini.

Avevo tanto desiderato poter discutere molte delle questioni che ho analizzato in questo lavoro con Gianni Pizzigoni, ma non mi è stato possibile. Lo ricordo con vivo affetto e lo ringrazio per aver condiviso con me, negli anni passati, riflessioni e pensieri sulle testimonianze artistiche del nostro territorio, di cui è stato e rimarrà – temo – conoscitore inarrivabile.

Ho potuto contare anche in questa occasione sull’amicizia e sulla competenza di Leonardo Parachini, che non ha mai esitato a mettere a mia disposizione le sue ricerche e le sue competenze storiche; con lui e con Monica Gagliardi ho condiviso spedizioni negli archivi di pianura e nelle chiese della Valle Intrasca, mentre Vittorio Grassi con la consueta generosità e competenza mi ha più volte guidato nella conoscenza del territorio del Vergante. Ringrazio poi Giorgio Margarini, Gabriella Iorio, Gabriela Monzani, Katia Negri, Debora Chiarelli, Cristina Moro e tutti gli amici con i quali ho condiviso pareri e ragionamenti, nonché il personale degli archivi nei quali ho condotto le mie missioni di scavo.

I. Cinquecento e primo Seicento nel Verbano nelle fonti letterarie locali

1. Il modello corografico

Il più antico tra i testi letterari che descrivono il territorio del lago Maggiore è la *Chorographya Verbani lacus* del milanese Domenico della Bella (o de'Belli) detto Macaneo, redatto, stando a quanto affermato dall'autore stesso, tra il 1490 e il 1491 e dato alle stampe a Milano, probabilmente in un numero limitato di esemplari dal momento che gli storici successivi lamenteranno sempre l'impossibilità di accedere al testo, noto perlopiù attraverso citazioni¹. La descrizione del Verbano, appesantita da sfoggi di erudizione e cortigianeria del suo autore, è inserita in un complesso sistema di riflessioni di carattere storico e scientifico ed è di fatto di carattere meramente geografico: procede da nord verso sud, facendo la spola da una riva all'altra, limitandosi perlopiù a nominare alcuni dei borghi rivieraschi. Per la sponda occidentale sono presenti soltanto due riferimenti a edifici: la chiesa e l'abbazia di Sant'Eusebio dei Vallombrosani, che sorgevano alle porte di Cannobio, e il castello della Malpaga sulle isolette nei pressi di Cannero².

¹ Il testo si può leggere in *Verbani lacus. Il lago Verbano. Saggio di stratigrafia storica dal secolo XV al secolo XIX*, a cura di Pierangelo Frigerio, Sandro Mazza, Piergiacomo Pisoni, Verbania, Alberti Librai Editore, 1975: il volume presenta la versione anastatica dell'esemplare incunabolo conservato presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano (segn. 238), il testo di una successiva edizione curata e accresciuta – sempre in latino – da Lazzaro Agostino Cotta, sotto lo pseudonimo di Stazio Trugo Catalauno (edita a Milano presso i Ghisolfi nel 1699) ma nella versione postillata da Carlo Antonio Molli, conservata attualmente presso la Biblioteca Marazza di Borgomanero, nonché una traduzione italiana di quest'ultima. È altresì riportata una mappa del Verbano, redatta dal Macaneo stesso, sopravvissuta in due esemplari dell'incunabolo conservati presso la Biblioteca Civica di Fermo: l'incisione venne eseguita senza tener conto del ribaltamento e si presenta quindi, per quanto riguarda la mappa vera e propria, speculare (mentre la nomenclatura appare in quasi tutti i casi corretta). Domenico Bellio (de Belli, della Bella) nasce a Maccagno, da famiglia milanese, probabilmente poco dopo il 1450. A Milano studia il greco, il latino e l'arte oratoria, diventando in seguito precettore del figlio di Gaspare Visconti. Si sposta quindi a Torino, prima come insegnante di lettere e quindi con l'incarico di storico ufficiale presso il Duca di Savoia. Muore a Torino, forse nel 1530. Vincenzo DE VIT, *Il lago Maggiore, Stresa e le isole borromei*, Prato, Alberghetti, 1875-1878 (ristampa anastatica Bologna, Forni, 1967), vol. II, tomo II, pp. 7-14); Pierangelo FRIGERIO, Sandro MAZZA, Piergiacomo PISONI, *Introduzione*, in *Verbani lacus* 1975, pp. XI-XIV.

² *Verbani lacus* 1975, p. 152.

Di carattere simile sono le pagine dedicate al Lago Maggiore nella *Descrittione di tutta Italia* che Leandro Alberti pubblica a Bologna in diverse edizioni a partire dal 1550³. Scarne sono le descrizioni dei singoli borghi e pochi i riferimenti ai singoli monumenti: la rocca di Arona (con il racconto dell'assedio francese del 1522⁴), l'isola di San Vittore di fronte a Pallanza con il «suntuoso Palagio» di Lancillotto Borromeo⁵, il «bello edificio» del monastero di San Bernardino tra Pallanza e Intra⁶, il castello della Malpaga e la Rocca Vitaliana a Cannero (con la trascrizione dei versi incisi sopra uno degli accessi all'ultimo edificio⁷) quindi il monastero di Sant'Eusebio di Cannobio⁸. Soffermandosi su quest'ultimo borgo l'Alberti ricorda la personalità di Giulio de'Giulii «dignissimo giureconsulto, huomo dotto, et di curioso ingegno, et hornato di molte virtù», di origine cannobina ma attivo a Bologna, da riconoscere come la probabile fonte delle informazioni che l'autore utilizza per la sua opera⁹.

Il modello corografico del Macaneo e dell'Alberti è alla base del più ampio e articolato testo che il gesuato Paolo Morigia, appartenente a una nobile famiglia milanese strettamente legata al territorio del Verbano, dà alle stampe a Milano nel 1603¹⁰.

³ Leandro ALBERTI, *Descrittione di tutta Italia*, Bologna, Anselmo Giaccarelli, 1550 (il testo relativo al lago Maggiore tratto dall'edizione del 1588 è riprodotto anche in Pierangelo FRIGERIO, Pier Giacomo PISONI, *Il Verbano del Morigia. Un commentario alla Historia verbanese di fra Paolo Morigia a parte ristampata per comodo del curioso lettore*, Verbania, Alberti, 1977, pp. 83-101, nota 1). Leandro Alberti nasce a Bologna nel 1479 da una famiglia oriunda di Firenze. Inizia i suoi studi presso il retore bolognese Giovanni Garzoni e nel 1493 entra nell'ordine dei Domenicani. Studia filosofia e teologia con Silvestro Mazzolini da Prierio mentre inizia l'attività di predicatore che gli dà modo di percorrere tutta l'Italia e la Francia. Nei primi anni Trenta è a Bologna, dove commissiona a Damiano Zambelli e Alfonso Lombardi opere nella cappella dell'arca di San Domenico. Nel 1536 è vicario del convento di Santa Sabina a Roma ma dal 1538 risulta presente di nuovo a Bologna. Gli ultimi anni della sua vita sono dedicati alla redazione della *Descrittione di tutta Italia* e ad alcuni incarichi come inquisitore. Muore a Bologna nel 1552. Abele L. REDIGONDA, *Alberti, Leandro*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 1, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1960, pp. 699-702.

⁴ ALBERTI 1550, pp. 401-401v.

⁵ *Ivi*, p. 401v.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*. Nessun testo è stato finora rintracciato di Giulio de'Giulii sulla storia del Lago Maggiore. Sui rapporti tra questi e l'Alberti (e per qualche attestazione documentaria del De'Giulii) si può vedere Giancarlo PETRELLA, *L'officina del geografo. La «Descrittione di tutta Italia» di Leandro Alberti e gli studi geografici antiquari tra Quattro e Cinquecento*, Milano, Vita e Pensiero, 2004, pp. 127-129.

¹⁰ Paolo MORIGIA, *Historia della nobiltà et degne qualità del lago Maggiore*, Milano, Hieronimo Bordone e Pietro Martire Locarni, 1603. Paolo Morigia nasce a Milano nel 1525 da una nobile famiglia della quale due rami erano insediati sul lago Maggiore. Nel 1542, alla morte del padre, prende i voti nel convento gesuato di San Gerolamo di Milano, dove nel giro di pochi anni ricopre numerosi incarichi, divenendo maestro dei novizi, vicario del convento e quindi priore. In questa veste svolge un ruolo importante nella ristrutturazione della chiesa conventuale affidata all'architetto Fabio Mangone e nel successivo

Nell'introduzione l'autore fa riferimento a testi precedenti, accennando alla *Chorographya* del Macaneo, al cannobiese Giulio De Giulii e alla *Descrittione* dell'Alberti, sebbene paia evidente come il Morigia non conosca di prima mano i primi due autori, che gli sono noti essenzialmente solo attraverso le citazioni del terzo¹¹. La descrizione dei borghi che si affacciano sul lago ha inizio dalla sponda occidentale e procede da nord, in senso potremmo dire orario; i riferimenti artistici sono scarsi, ma il testo ha quanto meno il merito di fornire almeno un elenco quasi completo di tutti gli edifici sacri del territorio, con qualche informazione ulteriore soprattutto per quanto riguarda i centri maggiori. A Cannobio dunque segnala la Collegiata di San Vittore «tutta crustata di marmo»¹², la chiesa della Santa Pietà all'epoca in fase di ultimazione, quella di Santa Maria Maddalena con l'annesso convento dei Cappuccini, Santa Marta, il palazzo della Ragione e la vicina torre «opere nel vero (per antiche) molto magnifiche»¹³. Proseguendo il percorso verso sud, anche Morigia si sofferma sulla chiesa e sul monastero di Sant'Eusebio, quindi sulla chiesa di Carmine e sulla Rocca Vitaliana, non rinunciando a riportare anch'egli la traduzione dei versi posti sopra un portale, già ricordati dall'Alberti¹⁴. L'accenno al borgo di Frino, sulle alture di Ghiffa, offre all'autore la possibilità di soffermarsi sul ramo della famiglia Morigia ivi insediata¹⁵. La descrizione di Intra inizia con annotazioni di carattere economico e procede quindi con la menzione di sei chiese: la collegiata pievana di San Vittore, quella di Santa Maria (della quale viene riportata la leggenda circa la fondazione ad opera di San Giulio e la presenza di una confraternita di San Giuseppe, da cui l'attuale intitolazione¹⁶), quella di Santa Marta, quella di San Giovanni dei Cavalieri di Gerusalemme «rinovata, e fatta vaga da pochi

riallestimento della stessa. È chiamato nel corso degli anni Sessanta a dirigere due insediamenti (uno maschile e uno femminile) a Lucca e viene nominato procuratore generale dell'ordine per sedici anni consecutivi tra gli anni Ottanta e Novanta, contribuendo alla redazione della nuova regola (pubblicata nel 1580) e impegnandosi, anche nelle vesti di visitatore apostolico dell'ordine, nella difesa della tradizione antica che precludeva ai suoi membri l'accesso al sacerdozio. Muore a Milano nel 1604 ed è sepolto all'interno della chiesa di San Gerolamo. È autore di numerose opere di carattere storico, 61 secondo l'epitaffio composto da Giorgio Trivulzio, dedicate soprattutto alla storia religiosa e civile, tra le quali *La Nobiltà di Milano* (Pacifico Pontio, Milano 1595). Isabella GAGLIARDI, *Morigia (Morigi, Moriggi)*, *Paolo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 76, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2012, pp. 843-845. È ritratto nel 1596 da Fede Galizia: il dipinto è conservato presso la Pinacoteca Ambrosiana di Milano (inv. 110).

¹¹ FRIGERIO, PISONI 1977, p. 101, nota 2 e pp. 202-203, nota 226.

¹² MORIGIA 1603, p. 88.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ivi*, p. 108.

¹⁵ *Ivi*, pp. 110-115.

¹⁶ *Ivi*, p. 120.

anni in qua (sì come i confratelli di Santa Marta vanno tuttavia reedificando la sua)»¹⁷, il monastero delle monache agostiniane, la chiesa di San Rocco «fabricata dalla fameglia de Giulij»¹⁸ di Cannobio e quella di Sant'Antonio. Superata Intra, ampia attenzione è riservata da Morigia al monastero di San Bernardino dei Francescani Osservanti, per la cui edificazione ricorda il ruolo giocato dalla «signora Lisabetta Morigia, la quale fu anco quella che li donò il sito della fabrica, e che condusse detti Padri ad habitarvi, e ciò fu l'anno 1483, il 3 d'Agosto», specificando inoltre come della nobildonna fosse visibile «la sua effigia del naturale pinta nella Cappella Morigia, posta nella detta Chiesa»¹⁹. Segue la descrizione di Pallanza: una digressione sulle leggendarie tre diverse fondazioni del borgo offre lo spunto per menzionare la chiesa di San Remigio sul colle della Castagnola «Tempio antichissimo, che si tiene che fosse fabricato da gentili», presso la quale all'epoca ancora erano visibili «le rovine, e vestigie d'una Torre, e Castello, e d'altri edificij. Et ancora si dimanda il Castellazzo»²⁰, e la chiesa di San Bartolomeo. Ricorda quindi alcune tracce delle antiche mura e porte relative alla cinta muraria della seconda edificazione, all'epoca ancora visibili nella zona della Villa²¹, menziona come «nobilissima anticaglia» il cippo votivo del I secolo d.C. comunemente detto *Ara delle matrone*²² (che era stato ritrovato all'interno della chiesa di Santo Stefano nel 1601, solo due anni prima della pubblicazione della *Historia*, ulteriore dimostrazione del significativo aggiornamento del suo autore anche sulle vicende più recenti del Verbano) e accenna ai resti del castello fatto edificare dai Barbavara sulla riva del lago, del quale all'epoca era ben visibile «una gran Torre di pietre vive, la qual è di gran circuito, et altezza, et è abitabile»²³. L'autore si sofferma quindi ampiamente sulla chiesa della Madonna di Campagna, «tutta involta con copula. Et in essa si veggono pitture rare, stucchi, oro, et altri ornamenti, che oltre la divotione la fanno vaga, con un buon Organo, e bellissimo choro»²⁴; altrettanto entusiastica è la descrizione della collegiata di San

¹⁷ *Ivi*, p. 121.

¹⁸ *Ivi*, p. 122.

¹⁹ *Ivi*, pp. 134-135.

²⁰ *Ivi*, p. 136.

²¹ *Ivi*, p. 137.

²² *Ivi*, pp. 138-140.

²³ *Ivi*, p. 141.

²⁴ *Ivi*, pp. 141-142. Curiosamente Morigia non riprende qui una notizia, da lui pubblicata cinque anni prima nella *Nobiltà di Milano*, circa la presenza all'interno della medesima chiesa di affreschi di Aurelio Luini: Paolo MORIGIA, *La Nobiltà di Milano*, Milano, Pacifico Pontio, 1595, p. 278. Si veda in proposito FRIGERIO, PISONI 1977, p. 79, nota 235.

Leonardo «fabricata alla moderna, havendo i Pallanzotti gettati a terra la vecchia, e fatto questa moderna tutta in volta», nella quale menziona la presenza di «un Choro, et un Tabernacolo di bellissima architettura, e di gran spesa»²⁵, accostata a un campanile «opera veramente che basterebbe a un Duomo, di qualunque città»²⁶. Vengono quindi ricordate le altre chiese di Santa Caterina già degli Umiliati dotata di «belle Ancone»²⁷, di Santo Stefano, le già citate chiese di San Bartolomeo (che custodiva al suo interno «una Ancona bellissima»²⁸), di San Remigio, della Madonna di Campagna e di San Bernardino. Proseguendo il percorso verso sud, seguendo la riva del lago, Morigia ricorda diverse cave di marmo e, sulla sommità del Monte Orfano, «una Chiesa antichissima di S. Gio. Battista, la qual fu fatta fino al tempo de gli Apostoli» vicino ai resti di «un fortissimo Castello» e dove sorgeva un antico monastero²⁹. Sull'Isola Renata (anche detta di San Vittore, attuale Isola Madre) si menziona il Palazzo Borromeo «con la sua Chiesa, la qual non serve se non a i Signori Padroni, quando vi vanno a piacere»³⁰. Del territorio del Vergante solo Massino viene trattato con maggior attenzione, in quanto luogo ritenuto d'origine dei Visconti: in esso l'autore descrive «tra gli altri edificij antichi [...] una grande, grossa e fortissima Torre, che signoreggia la maggior parte del Lago»³¹. Dopo l'accento a una «degn fabrica dei RR. PP. Giesuiti»³² a Meina, la descrizione di Arona inizia con l'elogio del suo «bello, e forte Castello, fortezza veramente di gran stima»³³. Accennata la presenza di belle chiese (senza la menzione dei rispettivi titoli) e di un monastero dei Cappuccini, Morigia si sofferma sulle vicende dell'abbazia di San Salvatore e dei Santi Gratiniano e Felino, a partire dalla fondazione ad opera di Obizzone (altrimenti detto Adamo o Amizzone) Visconti nella seconda metà del X secolo sino alla cessione della stessa ai Gesuiti compiuta da Carlo Borromeo (che ne era divenuto abate

²⁵ *Ivi*, pp. 145-146.

²⁶ *Ibidem*. L'autore non tralascia di ricordare all'interno della collegiata la presenza di una cappella della famiglia Morigia, così come più avanti (pp. 150-151) si soffermerà a illustrare le vicende di alcuni personaggi della stessa famiglia.

²⁷ *Ivi*, p. 147.

²⁸ *Ibidem*. La menzionata ancona, raffigurante il *Martirio di San Bartolomeo*, databile al secondo Cinquecento, si trova ora nella chiesa di Santo Stefano, dopo la demolizione e ricostruzione della chiesa originaria.

²⁹ *Ivi*, p. 158.

³⁰ *Ivi*, p. 159.

³¹ *Ivi*, p. 165.

³² *Ivi*, p. 166. Doveva trattarsi di una dipendenza dell'Abbazia dei Santi Gratiniano e Felino di Arona, ceduta da Carlo Borromeo alla Compagnia di Gesù nel 1572, e corrispondente all'attuale Villa De Savoiroux (FRIGERIO, PISONI 1977, p. 171, nota 152).

³³ MORIGIA 1603, pp. 166-167.

commendatario) nel 1572³⁴. Lasciata Arona si accenna a una torre in località Cigognola³⁵, quindi la descrizione della sponda occidentale si chiude con Castelletto Ticino, feudo dei Visconti, dotato di «un Castello non indegno d'esser veduto, con molti commodi, oltre alla fortezza» e di «tre bellissime chiese»³⁶.

2. La letteratura seicentesca

È di nove anni successiva, del 1612, la pubblicazione della *Novaria* del vescovo Carlo Bascapè³⁷. Il testo è diviso in due libri, il primo dei quali contiene una descrizione del territorio della diocesi (dal quale sono quindi escluse Arona e Cannobio, facenti parti della diocesi milanese) suddiviso nei vari vicariati, seguito da un secondo libro che raccoglie le biografie dei vescovi di Novara a partire da San Gaudenzio. I cenni agli edifici di culto sono di poca rilevanza e perlopiù funzionali a discorsi che riguardano l'amministrazione religiosa. Interessante per esempio è il riferimento al «sistema» delle

³⁴ *Ivi*, pp. 168-170.

³⁵ *Ivi*, p. 171.

³⁶ *Ivi*, p. 172.

³⁷ Carlo BASCAPÈ, *Novaria seu de Ecclesia Novariensi*, Novaria, Hyeronimum Sessallum, 1612 (il testo è anche noto in traduzione italiana attraverso due diverse edizioni: *La Novara sacra del vescovo Venerabile Carlo Bescapè tradotta in italiano con Annotazioni e Vita dell'Autore dall'Avvocato Cav. Giuseppe Ravizza*, Novara, Francesco Merati Tipografo-Editore, 1878 e *Novaria. Terre e vescovi della diocesi*, a cura di Giancarlo Andenna, Dorino Tuniz, Novara, Interlinea, 2015). Giovanni Francesco Bascapè nasce a Marignano (Melegnano) nel 1550. Dopo una prima formazione umanistico-letteraria nella città natale si trasferisce a Pavia per intraprendere gli studi giuridici, conseguendo il dottorato nel 1574. Spostatosi a Milano entra nel Collegio dei Giureconsulti di Milano e si avvia a intraprendere la carriera delle cariche pubbliche: in città entra in contatto con i circoli culturali più influenti e con la comunità barnabita al punto che sceglie di abbracciare la vita religiosa, ricevendo gli ordini minori nel 1575 e divenendo sacerdote l'anno successivo. Apprezzato dall'arcivescovo Carlo Borromeo, è da questi immediatamente coinvolto nell'amministrazione della chiesa ambrosiana, al punto che nel 1580 sarà inviato a Madrid presso Filippo II per risolvere i conflitti tra l'arcivescovo e i governatori spagnoli di Milano. Nel 1578 entra nella congregazione barnabita, scegliendo di mutare il suo nome in Carlo come omaggio al Borromeo ed essendo incaricato di redigere le nuove congregazioni dell'ordine, del quale fu preposto generale per tre volte tra il 1586 e 1591. Nel 1593 Clemente VIII lo nomina vescovo di Novara. La sua attività pastorale si caratterizza per un'intensa attività riformatrice, portata avanti sulla scia dell'esperienza borromaica milanese, condotta attraverso la riorganizzazione degli istituti diocesani e degli ordini religiosi e attraverso un rapporto diretto con il territorio della Diocesi mediante l'istituto delle visite pastorali, che portò nel 1612 alla pubblicazione della *Novaria seu de ecclesia Novariensi libri duo. Primus de locis, alter de episcopis*. È il patrocinatore della causa di canonizzazione di Carlo Borromeo nel 1609, che si conclude l'anno successivo. Muore a Novara nel 1615. Paolo PRODI, *Bascapè, Carlo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 7, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1970, pp. 55-58. Per le opere del Bascapè si può vedere Sergio PAGANO, *Saggio per una bibliografia ragionata di Carlo Bascapè*, in «Barnabiti Studi», 10, 1993, pp. 293-368. Sulla sua attività pastorale a Novara si possono vedere i diversi contributi editi in «Novarien», 44, 2015.

isole Borromee, laddove il Bascapè ricorda come sull'isola di San Vittore fosse posta la chiesa parrocchiale di riferimento anche per le due «Iselle» (quella Superiore, ora dei Pescatori, e quella Inferiore, attuale Isola Bella), dotata di battistero e cimitero, e come – una volta passata questa a Lancillotto Borromeo – il titolo parrocchiale fosse stato trasferito alla chiesa dell'Isola Inferiore (attuale Isola Bella)³⁸. Di Pallanza sono menzionate la chiesa di San Remigio, quella di Sant'Angelo sull'isolotto prospiciente il borgo (già sede di un collegio di canonici e con funzione di parrocchiale poi trasferita a San Leonardo)³⁹. Rilevanza è poi data alla chiesa della Madonna di Campagna, che «fabrica cultuque insignis basilica facta est»⁴⁰.

Accanto ai testi di carattere corografico, a partire dal Seicento si registra il fiorire di una letteratura monografica destinata all'illustrazione dei singoli borghi: alcuni di questi testi circolarono a lungo – anche in diverse versioni – nella sola forma manoscritta, trovando una veste tipografica soltanto in epoche più recenti. È il caso dell'*Informazione storica del Borgo di Cannobio* composta da Giovanni Francesco del Sasso Carmino redatta all'inizio del Seicento sebbene pubblicata soltanto nel 1910 dall'ingegnere cannobiese Pietro Carmine⁴¹: l'edizione a stampa è condotta su due diverse fonti manoscritte, che registrano eventi l'una fino al 1610 e l'altra fino al 1633⁴². In questa come in molte altre opere analoghe il testo è diviso in due parti: una di carattere storico più generale che narra

³⁸ *Ivi*, p. 154. Bascapè osserva la scarsa frequentazione di questa chiesa (come di altre sul continente), a suo dire dovuta alla lontananza di queste dai luoghi di residenza.

³⁹ BASCAPÈ 1612, p. 157.

⁴⁰ *Ivi*, p. 160.

⁴¹ Giovanni Francesco DEL SASSO CARMINO, *Informazione storica del borgo di Cannobio e delle famiglie di esso borgo* [1633 circa], a cura di Pietro Carmine, s. l., s. e., 1910 (ristampe anastatiche Verbania, Edizioni Xerografiche Vercellini, 1972 e Verbania, Alberti, 2010). Il Sasso Carmino nasce a Milano nel 1568, figlio di un mercante di origine cannobina che nel 1576, allo scoppiare dell'epidemia di peste, trasferisce la famiglia nel borgo natale. Qui Giovanni Francesco rimane fino al 1581, quando torna a Milano. Nel 1588 si sposta a Pavia, inizialmente intenzionato a intraprendere gli studi di medicina, salvo poi preferire quelli giuridici che conclude nel 1594; ritorna a Milano dove intraprende la carriera di avvocato. Nel 1596 si trasferisce a Torino con l'incarico di «leggere e interpretare pubblicamente la Rubrica delle Pandette ovver Digesti» (Pietro CARMINE, *Nota dell'editore*, in DEL SASSO CARMINO 1633 circa, p. 4), incarico che ricopre fino al 1601, quando è vittima di un incidente domestico causato da un fulmine che colpisce la sua abitazione e che gli causerà sempre maggiori problemi di vista. Lascia quindi l'insegnamento e torna a Milano, continuando ad alternare periodi di villeggiatura a Cannobio. Tra il 1618 e il 1619 ricopre alcune cariche pubbliche in diversi borghi del Ducato (nel 1622 e 1623 è Podestà di Intra). Scarse sono le notizie sugli ultimi anni della sua vita. Muore a Cannobio nel 1637 e viene sepolto nella collegiata di San Vittore. DE VIT 1875-1878, vol. II, tomo I, pp. 377-380; Pietro CARMINE, *Nota dell'editore*, in DEL SASSO CARMINO 1633 circa, pp. 3-9; Alfredo PAPACE, *Note autobiografiche e carteggio inedito di Gio. Francesco del Sasso Carmine*, in «Verbanus», 4, 1983, pp. 211-235.

⁴² CARMINE 1910, p. 6.

le vicende del borgo e una seconda di carattere biografico che illustra le principali famiglie. Nella prima sezione sono menzionati alcuni edifici di culto legati all'arrivo in città degli Umiliati (1160 circa), alla fondazione del monastero dedicato a Sant'Eusebio dei Vallombrosani (1247) e della chiesa di San Gottardo a Carmine (1332), con grande attenzione data alle vicende del suo ampliamento compiuto nel 1431 su iniziativa di Pietro del Sasso Carmino, «arcibisavolo» dell'autore, patrocinatore dell'esecuzione degli affreschi dedicati alla vita di San Bartolomeo nella seconda campata della chiesa e di una grande immagine di San Gottardo (dotata di dedica e della data 1438) dipinta sulla parete esterna sopra la porta di accesso alla parte nuova dell'edificio, opere tuttora esistenti. Qualche cenno è dedicato alla descrizione della Rocca Vitaliana, con l'aggiunta (rispetto agli autori precedenti) della trascrizione di una seconda iscrizione dedicatoria. Nell'elenco degli edifici di culto di Cannobio si segnala l'aggiunta delle chiese Santa Giustina con il convento delle Orsoline e dell'antico ospedale dei poveri: non sono presenti vere e proprie descrizioni degli edifici ma si fa riferimento ad alcune date di fondazione o di ricostruzione nonché dei passaggi da un ordine all'altro (informazioni che Sasso Carmino deduce dalla consultazione della documentazione archivistica). Tra gli edifici civili sono ricordati in particolare il Palazzo della Ragione e l'antico castello, di cui all'epoca erano ancora visibili le rovine. A fornire informazioni più rilevanti è però la seconda parte del volume. Ritroviamo quindi, sparse nelle varie biografie, diverse menzioni di opere d'arte. Il monumento funebre «alquanto eminente da terra a guisa di un'arca» che custodiva il corpo di Biagina Bonacina, «donna divotissima e di santa vita», morta nel 1492, trovava per esempio posto nella Collegiata di San Vittore (poi demolito su ordine di Carlo Borromeo nel 1574⁴³); narrando le vicende della famiglia Gallarola si fa invece riferimento a un Giovanni, che nel 1541 fece dipingere il *Martirio di San Giovanni Battista* nella volta di una cappella dedicata al Santo all'interno della stessa collegiata⁴⁴; un Francesco Lovati, ricco mercante, è invece ricordato come finanziatore di «quella bella icone» sull'altar maggiore della chiesa di Sant'Ambrogio, recante la data 19 novembre 1500⁴⁵, mentre al barnabita Giovanni Battista Romeri viene invece attribuita la commissione di un'ancona dedicata a San Francesco posta, all'epoca del Sasso Carmino, in una cappella dedicata al medesimo Santo all'interno della chiesa di Santa Maria

⁴³ DEL SASSO CARMINO 1633 circa, pp. 82-83.

⁴⁴ *Ivi*, p. 108.

⁴⁵ *Ivi*, p. 110.

Maddalena⁴⁶. La rassegna si conclude con la famiglia dell'autore, che ha quindi modo di riprendere le vicende della chiesa di Carmine, ribadendo il ruolo avuto dal proprio antenato nel riallestimento quattrocentesco dell'edificio⁴⁷.

Analogo all'*Informazione* del Sasso Carmino è un altro testo monografico, rimasto nella forma manoscritta, del pallanzese Giovanni Battista Bianchini, che reca la data del 1650 e di cui una copia è conservata nel Fondo Molli della Biblioteca della Fondazione Marazza di Borgomanero⁴⁸. La citazione di fatti artistici all'interno della prima parte del manoscritto è subordinata alla narrazione dei fatti storici, entro la quale rientra la menzione di alcune lapidi romane (in parte trascritte), ritrovate nelle chiese di San Remigio e di San Giovanni sull'isolino, e dei ruderi dell'antico castello dei Barbavara. Segue un elenco delle chiese di Pallanza, che contempla San Leonardo, Santa Caterina, Santo Stefano «nella quale veggonsi elegantissimi ornamenti di gesso e plastico indorato, con molti eleganti e bellissimi dipinti quadri»⁴⁹, San Bartolomeo con la citazione della «bellissima Ancona, nella qual d'ottimo pennello vedesi l'effigie del medesimo apostolo scorticata» già menzionata da Morigia, San Remigio, San Giovanni Battista «ora di Sant'Angelo, con nobile casamento contiguo», l'«elegantissimo e deliziosissimo Convento di San Bernardino» (a proposito del quale l'autore trascrive parte dell'atto di donazione del terreno, datato 1468, che dice rinvenuto tra le minute del notaio pallanzese Ottaviano Viani⁵⁰) e la cappella di Sant'Anna. Più interessante la descrizione della chiesa

⁴⁶ *Ivi*, p. 126. L'autore afferma che la pala venne realizzata prima che il Romeri entrasse a far parte dei Barnabiti, evento che avvenne quando questi era ancora giovanetto; l'unica data riportata dal Sasso Carmino è quella del 1586, anno cui il Romeri si era distinto nel corso di un dibattito a Pavia, dove si trovava per compiere i propri studi.

⁴⁷ *Ivi*, p. 130.

⁴⁸ Giovanni Battista BIANCHINI, *Dell'origine, antichità, nobiltà ed incremento del Regio Borgo di Pallanza*, manoscritto, 1650, Borgomanero, Fondazione Achille Marazza, Fondo Molli, vol. 321 (una trascrizione, redatta da Leonardo Parachini, del manoscritto nella versione postillata dal Molli è disponibile on line sul sito internet della Società dei Verbanisti: <http://www.societaverbanisti.it/eventi/eventi/45-noterelle/545-origine-antichita-nobilta-pallanza.html>). Giovanni Battista Bianchini nasce a Pallanza nel 1613 da padre milanese. Si trasferisce a Milano dove compie studi giuridici ed esercita la professione di notaio, ricoprendo più volte la carica di abate del Collegio dei Causidici e Cancelliere del Luogo Pio delle Quattro Marie. Uomo di grande cultura storica e archivistica, possiede una ricchissima biblioteca che alla sua morte, nel 1699, passa al monastero di Sant'Ambrogio; la sua fama è però legata all'attività di falsario, compiuta inizialmente con la convalida di alcuni atti falsi approntati da Carlo e Giacomo Antonio Gallucci, quindi con la fabbricazione di documenti antichi. Armando PETRUCCI, *Bianchini, Giovanni Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. X, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1968, pp. 196-197.

⁴⁹ BIANCHINI 1650, par. XLVII.

⁵⁰ *Ibidem*. Le minute del notaio Viani si trovano ora presso il fondo notarile dell'Archivio di Stato di Milano: al momento il documento risulta irreperibile.

della Madonna di Campagna, dotata di «molti altari mirabilmente ornati, e fra gli altri quello della Beata Vergine, delle pitture de celebri Procaccini, Gaudenzio Ferrari della Valduggia e di Bernardino Luino vercellese, conosciutissimo, oltre li plastici e finissime sculture⁵¹»: sono questi gli unici nomi di artisti presenti nel testo del Bianchini, sebbene dall'esposizione – abbastanza confusionaria – non è chiaro se i pittori siano citati a proposito della sola cappella della Madonna delle Grazie o più in generale della chiesa, né se si faccia riferimento a Bernardino Luini o Bernardino Lanino. Sono quindi menzionati la chiesa del convento di San Francesco dei Cappuccini (della quale l'autore afferma di aver assistito alla cerimonia di posa della prima pietra), le due cappelle di San Rocco poste di fronte a San Leonardo («ornata d'immagini di più Santi») e nei pressi della Madonna di Campagna, la chiesa di San Giacomo al Basso. Segue la narrazione delle principali famiglie del borgo, ma in essa non si ritrovano particolari riferimenti artistici: Bianchini si limita a precisare in molti casi le chiese entro le quali si trovavano le cappelle familiari, trascrivendo alcune iscrizioni funerarie.

3. Il Settecento

Il secolo successivo si apre con il *Museo Novarese*, che Lazzaro Agostino Cotta dà alle stampe nel 1701⁵². Il testo, nella quale si avverte la significativa influenza della *Novaria* del Bascapè⁵³, non aspira a raccogliere una storia generale di Novara e del suo territorio, ma è costituito da una raccolta di biografie, composte «a fine di ravvivare, e commendare

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² Lazzaro Agostino COTTA, *Museo Novarese*, Milano, per gli Heredi Ghisolfi, 1701. Lazzaro Agostino Cotta nasce ad Ameno, sul lago d'Orta, nel 1645; compie studi giuridici a Pavia e successivamente si trasferisce a Milano dove esercita la professione di avvocato e dove entra in contatto con gli uomini di cultura più importanti del suo tempo, tra i quali Ludovico Antonio Muratori. Appassionato cultore di storia novarese e specialmente della zona del Cusio, che continua a frequentare per il tutto il corso della vita e che trova espressione nella redazione del *Museo Novarese* nel 1701 e nella successiva stesura di un suo aggiornamento rimasto inedito. Altra opera significativa è la *Corografia o sia Descrizione della Riviera di San Giulio*, il cui primo volume esce nel 1688 a Milano, composta sul modello della *Historia* del Morigia. Muore a Milano nel 1719; Giuseppe PAGANI, *Della vita e delle opere di L.A. Cotta*, in «Bollettino Storico per la Provincia di Novara», XIII, 1919, pp. 69-95, pp. 173-187, pp. 238-252; Franca PETRUCCI, *Cotta, Lazzaro Agostino*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. XXX, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1984, pp. 461-464.

⁵³ Osservazioni sull'opera del Cotta in Giovanni ROMANO, *Frammenti del Museo Novarese*, in *Museo Novarese. Documenti, studi e progetti per una nuova immagine delle collezioni civiche*, catalogo della mostra (Novara, Palazzo del Broletto, 22 giugno – 22 novembre 1987), a cura di Maria Laura Tomea Gavazzoli, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1987, pp. 35-38.

le memorie de chiari suoi Cittadini»⁵⁴. I testi sono suddivisi in quattro stanze, dedicate rispettivamente ai religiosi, ai letterati, agli uomini d'armi e agli artisti. Tra questi ultimi, appaiono quelli legati al territorio del Verbano Tanzio da Varallo⁵⁵, Antonio da Zanetti detto il Bugnate (ricordato per le opere nel Novarese e in Ossola⁵⁶), Gaudenzio Ferrari⁵⁷ (di cui il Cotta registra i dipinti di Cannobio e di Arona insieme ad altre opere in San Maurizio della Costa a Ghiffa e in Santa Lucia a Suna) e Cerano, ricordato come autore del disegno per il colosso di San Carlo ad Arona⁵⁸.

Un secolo dopo l'*Historia*, il testo di Morigia è alla base di una nuova opera corografica, *Le rive del Verbano*, pubblicata da Giovanni Giuseppe Vagliano nel 1710⁵⁹. Già nell'*Introduzione* l'autore cita tra i suoi precedenti il gesuato milanese (insieme all'Alberti, e al Macaneo, che gli è noto nella ristampa pubblicata dal Cotta nel 1699⁶⁰): le *Rive* sono infatti costruite sulla falsariga del testo di Morigia, risultando in diversi passaggi un vero e proprio plagio, a cominciare dall'itinerario percorso. Rispetto al testo del 1603 tuttavia la narrazione include tutti i borghi rivieraschi, fornendo almeno l'indicazione della chiesa parrocchiale, anche per quelli minori trascurati nella *Historia*. Sono menzionati gli edifici sacri e civili di Cannobio, l'abbazia di Sant'Eusebio, la chiesa di San Gottardo a Carmine, con la ripresa di un'«antica tradizione, che vi fosse fabbricato un forte Castello per maggior sicurezza del Borgo, quando viveva in libertà, e ciò fu fatto da una nobile Famiglia di Casa Sassi nativa di Cannobio»⁶¹. Dopo l'ormai canonica

⁵⁴ COTTA 1701, s.p.

⁵⁵ *Ivi*, pp. 285-286, n. 685.

⁵⁶ *Ivi*, p. 286, n. 686.

⁵⁷ *Ivi*, pp. 287-291, n. 694.

⁵⁸ Cotta 1701, pp. 291-293, n. 700.

⁵⁹ Giovanni Giuseppe VAGLIANO, *Le rive del Verbano. Descrizione geografica, idrografica, e genealogica*, Milano, per Marc'Antonio Pandolfo Malatesta Stampatore Regio Camerale, 1710 (ristampa anastatica a cura di Pierangelo Frigerio, Pier Giacomo Pisoni, Verbania, Alberti, 1976). Giovanni Giuseppe Vagliano nasce intorno al 1636 a Milano, figlio di un notaio originario di Porto Valtravaglia. Scarse le informazioni sulla sua formazione religiosa. Trascorre lunghi periodi a Pavia, divenendo segretario del vescovo Girolamo Melzi, che lo invia a trascorrere alcuni anni a Roma tra il 1670 e il 1675. Apparentemente destinato a intraprendere una carriera religiosa, nel 1685 si ritrova invece parroco a Domo Valtravaglia. Qui matura un profondo amore per il territorio del Verbano. L'attività pastorale nella piccola parrocchia gli concede molto tempo da dedicare alla scrittura: dal 1701 escono diverse opere di carattere storico, religioso e morale. Muore a Domo Valtravaglia nel 1721: DE VIT 1875-1878, vol. II, tomo II, p. 121; Pierangelo FRIGERIO, Pier Giacomo PISONI, *Notizia sul Vagliano*, in VAGLIANO 1710, pp. XI-XLV; Elisabetta SILVELLO, *Giovanni Giuseppe Vagliano, un compagno di strada di Giovanni Ambrogio Besozzi*, in «Arte Lombarda», 2014, 1-2, pp. 50-61.

⁶⁰ VAGLIANO 1710, p. 4.

⁶¹ *Ivi*, pp. 81-82.

trascrizione delle lapidi della Rocca Vitaliana, Vagliano descrive Cannero elogiando la chiesa parrocchiale di San Giorgio che «se bene antica, è però nobile, e ricca di Suppellettili Ecclesiastiche», menzionando al suo interno una statua della Madonna del Carmine⁶². Proseguendo il percorso viene ricordata la parrocchiale di San Pietro di Oggebbio, posta nel capoluogo Gonte, e si accenna alla presenza di piccoli oratori nei singoli villaggi che costituiscono, ancora oggi, il paese; si registra la grande devozione al «Sagro Monte della Santissima Trinità» di Ghiffa⁶³ prima di giungere a Frino e accennare al Palazzo Morigia in fase di costruzione. A Susello è menzionata «un'antica Chiesa, in cui s'ha per tradizione antica vi siano sepolti tre Corpi Santi, come appare dalle Iscrizioni»⁶⁴. La descrizione di Intra inizia con osservazioni geografiche e storiche, che offrono al Vagliano l'occasione di menzionare un'antica lapide romana, alla sua epoca illeggibile e collocata nella canonica di San Vittore; il racconto sulla primitiva fondazione della Collegiata, eretta secondo la tradizione da San Giulio sul luogo di un tempio pagano e dedicato all'Assunta, termina con l'entusiasmo dell'autore per i lavori di ricostruzione della Collegiata (iniziati nel 1708 dopo l'atterramento dell'antica chiesa)⁶⁵. È quindi descritto l'edificio della Canonica ed elencate le altre chiese del Borgo. Di particolare interesse è la descrizione che il Vagliano offre della chiesa annessa al monastero di San Bernardino degli Osservanti, costruita «secondo l'Ordine di S. Bernardino da Siena con vestibolo prima di giunger all'Altare Maggiore, in fronte al quale si vede dipinta tutta la Passione, e Morte del Nostro Redentore»⁶⁶, dal momento che è questa la prima attestazione letteraria della struttura interna dell'edificio (condotta sul cosiddetto «modulo bernardiniano» tipico delle costruzioni osservanti in Lombardia) e della presenza di un tramezzo dipinto; poche pagine più avanti l'autore ritorna sul monastero, soffermandosi sulla descrizione del giardino e sulle vicende della sua fondazione, ricordando la data del 5 agosto 1483 e il ruolo di Elisabetta Morigia, riprendendo la notizia della sua raffigurazione nella cappella di famiglia all'interno della stessa chiesa⁶⁷. Giunto a Pallanza, sono riprese da Morigia le vicende leggendarie delle tre diverse fondazioni del borgo e la citazione dei più antichi edifici. È fornito un curioso cenno al

⁶² *Ivi*, p. 88.

⁶³ *Ivi*, p. 91.

⁶⁴ *Ivi*, pp. 133-134.

⁶⁵ *Ivi*, p. 139.

⁶⁶ *Ivi*, p. 148.

⁶⁷ *Ivi*, pp. 162-163.

tiburio della Madonna di Campagna, «alto Tempio fregiato di molti colonnati al di fuori»⁶⁸, cui segue un resoconto delle «Fabbriche poi nobili» e delle «Chiese magnifiche, le Piazze, e gli altri ornamenti»⁶⁹, tra cui la Collegiata di San Leonardo, con il «suntuoso Tabernacolo» già a suo tempo menzionato da Morigia⁷⁰. Lasciata Pallanza e attraversata Suna, Vagliano ricorda la chiesa di San Giacomo al Basso, una «Cappella di molta divozione» a Mergozzo⁷¹, la chiesa prepositurale di Baveno e il San Giovanni Battista sul Montorfano. L'aspetto più interessante del testo delle *Rive* è costituito dalla descrizione delle Isole Borromee: oltre a menzionare il «Palagio superbo inalzato, non ancor ridotto a perfezione»⁷² sull'Isola Madre, accenna all'antica parrocchiale sull'Isola Bella già incidentalmente menzionata dal Bascapè, un tempo eretta sulla sommità della rupe, demolita durante la costruzione dei giardini e quindi «nuovamente fabbricata con nobile architettura» a lago⁷³, insieme a un'altra chiesa dedicata alla Madonna di più recente costruzione. L'autore procede quindi a descrivere il Palazzo Borromeo, fornendo un interessante elenco dei pittori autori di opere che ne decorano le stanze⁷⁴. A Stresa viene menzionato un cenobio di Umiliati e a Belgirate la chiesa parrocchiale dedicata alla Purificazione di Maria, posta in posizione isolata su un colle, e un oratorio dedicato a San Carlo sulla riva. Interessante è anche la descrizione di Lesa: sono citate le vestigia di un «forte e suntuoso Castello»⁷⁵ e viene ampiamente elogiata la chiesa parrocchiale con i suoi altari e i suoi arredi, con particolare attenzione per tre quadri posti nel coro: un'*Orazione nell'orto* «del famoso Morazone, che nel prezzo dell'opera tesoreggia»⁷⁶ e due tele dedicate a San Martino «gloriose fatiche del Sig. Giulio Cesare Procaccino»⁷⁷, ai quali si aggiungono «altri quadri de' rinomati Pittori moderni, che formano fregi di

⁶⁸ *Ivi*, p. 173.

⁶⁹ *Ivi*, p. 174.

⁷⁰ *Ivi*, pp. 175-176.

⁷¹ *Ivi*, p. 188.

⁷² *Ivi*, p. 193.

⁷³ *Ivi*, p. 195.

⁷⁴ «Tiziano, Zoppo di Lugano, Danielle Crespi, Giorgione, Bassiano, Guercino da Cento, Tintoretto, Parmigianino, Cerano, Cornaro, GC Procaccini, Luca Giordano, Campi, Luvino, Giulio Romano, Carlo Antonio Rossi, Leonardo da Vinci, Gaudenzio Ferrari Novarese, Brugora, Tempesta, Paris Bordone, L'Evangelista, Salvator Rosa, Villa, Rachetti, Ghisolfi, Monsù Giac, Vandich, Ambrogio Besozzi. Oltre a molti altri Pittori classici moderni, che vissero a' nostri tempi, ad ancor vivono affaticando, che si lasciano per loro modestia», *ivi*, pp. 204-206.

⁷⁵ *Ivi*, p. 220.

⁷⁶ *Ivi*, pp. 221-222.

⁷⁷ *Ivi*, p. 222.

continuo festoso apparato»⁷⁸. Tra le altre chiese del paese sono descritte quella della Beata Vergine di Campagna, un oratorio dedicato ai Santi Fabiano e Sebastiano, uno dedicato a San Bernardino, la chiesa di San Giorgio a Villa di Lesa e un oratorio di San Rocco a Solcio. Anche Vagliano si sofferma su Massino, ove «restano ancora in piedi, trionfo de'Secoli, alcuni edifizj antichissimi»⁷⁹ tra i quali la torre già menzionata dal Morigia. La descrizione di Arona inizia, come di consueto, dalla Rocca; vengono quindi elencati «molti Tempj sontuosi»⁸⁰, il ricostruito monastero dei Cappuccini, il Collegio dei Gesuiti con la narrazione delle vicende dell'Abbazia, la chiesa di Santa Maria eretta in Collegiata da Federico Borromeo, «vasta, d'architettura dorica, nobile in tutte le parti, e sì ben fregiata di paramenti, e d'argenterie»⁸¹, e due ospedali. È poi ripresa la questione del monastero dei Cappuccini, precisando che il precedente era stato eretto nel 1571 sul luogo in cui San Francesco aveva predicato agli Aronesi e che era stato demolito nel 1652 per essere ricostruito sul monte in cui «s'è dato buon principio ad alcune Capelle»⁸² del Sacro Monte di San Carlo e dove già sorge il Colosso «idea nobilissima di Gio. Battista Cerano Pittore celebre Novarese», compiuto tra 1694 e 1696⁸³. Sempre ad Arona sono menzionati due conventi, quello fondato nel 1590 da Margherita Trivulzio (madre di Federico Borromeo) e quello di clausura della Visitazione. La narrazione della sponda occidentale del lago si chiude quindi con la torre di Cignola, con il castello dei Visconti a Inverio e con la descrizione di Castelletto Ticino.

La tradizione monografica prosegue anche nel Settecento. Risale agli ultimi anni del secolo la redazione di un manoscritto, *Passeggi istorici al borgo e pieve di Cannobio*, compilato da Giuseppe Maria Grandazzi, parroco del piccolo paese di Cavaglio (in Valle Cannobina), che reca sul frontespizio la data 1798 ma che viene postillato e corretto ancora nei primi anni dell'Ottocento, prima di essere pubblicato soltanto nel 1995⁸⁴. Sin

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ *Ivi*, p. 231.

⁸⁰ *Ivi*, p. 237.

⁸¹ *Ivi*, p. 240.

⁸² *Ivi*, p. 245.

⁸³ *Ivi*, pp. 246-247.

⁸⁴ Giuseppe Maria GRANDAZZI, *Passeggi istorici al borgo e pieve di Cannobio* [1798], a cura di Giorgio Gallotti, Verbania, Alberti, 1995. Giuseppe Maria Grandazzi nasce nel 1734 a Cavaglio, in Valle Cannobina. Inizia la sua attività pastorale a Maccagno ed è quindi trasferito a Bassano (frazione di Tronzano, sulla sponda lombarda del lago). Nel 1770 è eletto parroco del paese natale, dove rimane in carica sino al 1804: a questa data rinuncia alla parrocchia rimanendo però a Cavaglio come vice parroco fino alla morte nel 1816. DE VIT 1875-1878, vol. II, tomo I, p. 364; Cirillo BERGAMASCHI, Virgilio

dal *Proemio* l'autore dichiara di aver immaginato il proprio lavoro quasi come un'appendice al manoscritto del Sasso Carmino, volendo prestare maggiore attenzione ai paesi dell'antica pieve⁸⁵. Il testo risulta interessante perché fa riferimento a molte opere collocate all'interno delle chiese, anche se in alcuni casi la descrizione di queste è tutt'altro che precisa ed è dunque difficile identificarle e verificarne la cronologia. La descrizione della nuova collegiata di San Vittore a Cannobio, edificata intorno al 1730, contiene anche alcuni riferimenti all'antico edificio e menziona alcuni dipinti; nell'oratorio di Santa Marta è menzionata un'ancona in cui era raffigurato anche San Pietro, antico titolare della chiesa, e una cappella di San Carlo decorata da «buone pitture»⁸⁶; in quello di San Rocco, consacrato nel 1517, un'ancona cui pochi anni prima era stata aggiunta l'immagine di Maria Vergine del Buon Consiglio⁸⁷; nel Santuario della Pietà l'ancona «dell'immortale Gaudenzio Ferrario novarese»⁸⁸ e un'ancona raffigurante l'*Annunciata* nella chiesa di Santa Giustina⁸⁹. Si parla più genericamente di buone pitture o bei quadri nella chiesa della Santissima Annunciata a Piaggio, nell'oratorio detto «alla Lanca» e in San Maurizio a Viggiona. Più interessante la descrizione della perduta ancona nella chiesa della Purificazione a Traffume, «dipinta da Gaudenzio *de Varixio* e fra le altre immagini vi è quella di Maria Vergine, S. Giovan Battista, S. Ambrogio e del prete S. Giulio»⁹⁰, così come di un'altra ancona raffigurante i Santi Pietro, Paolo, Giovanni Battista e Alessio nella chiesa dell'Assunta a Gurrone, «col nome in gottico»⁹¹, e di una raffigurante la *Crocifissione* nella chiesa della Maddalena a Spoccia⁹². Nell'oratorio dei Santi Rocco e Sebastiano a Cheglio il Grandazzi riporta la presenza di «pitture di Raffaele d'Urbino»⁹³ mentre assegna a Cesare Procaccini due quadri nella chiesa di San Martino di Trarego, anticamente dedicata a San Materno⁹⁴.

BERGAMASCHI, Aquilino ZAMMARETTI, *Patrimonio culturale e religioso della Valle Cannobina*, Torino, Scuola Grafica Salesiana, 1986, p. 41-43; Pierangelo FRIGERIO, Pier Giacomo PISONI, *Giuseppe Maria Grandazzi storico e filantropo*, in GRANDAZZI 1798, pp. 13-20.

⁸⁵ GRANDAZZI 1798, pp. 23-24.

⁸⁶ *Ivi*, p. 41.

⁸⁷ *Ivi*, p. 44.

⁸⁸ *Ivi*, p. 48.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ *Ivi*, p. 60.

⁹¹ *Ivi*, p. 70.

⁹² *Ivi*, p. 72.

⁹³ *Ivi*, p. 94.

⁹⁴ *Ibidem*.

4. L'Ottocento

Un tipico testo di carattere periegetico è invece il *Viaggio da Milano ai tre laghi* di Carlo Amoretti, che esce in diverse edizioni a partire dal 1794 e nel quale l'autore propone, attraverso itinerari divisi a tappe, una descrizione del territorio del Verbano, del Lario e del Ceresio⁹⁵. Il testo risente dei molteplici interessi del suo autore, essenzialmente geografici, naturalistici, economici e artistici, sebbene soltanto a partire dalla seconda edizione del volume, che esce nel 1801, questi ultimi inizino ad avere una certa rilevanza⁹⁶. L'intento periegetico del volume porta a ribaltare l'ordine della narrazione rispetto alla letteratura corografica precedente, dando per scontato che il viaggiatore muova da Milano. La prima – e per molti versi la più interessante – attestazione artistica che appare nel testo riguarda il polittico nella collegiata di Arona: l'Amoretti riporta la data 1511 e la firma letta sulla predella «GAUDENTIUS VINCIUS», che con grande intelligenza e buonsenso ipotizza possa riferirsi a Gaudenzio Ferrari⁹⁷. Le successive descrizioni riguardano le Isole Borromee, le cave dei diversi marmi, alcune lapidi romane. A Pallanza suggerisce al viaggiatore interessato alle Belle Arti la visita alla Madonna di Campagna, «ornata internamente d'eccellenti pitture a fresco, e di qualche buon quadro»⁹⁸ e a Cannobio si sofferma sul Santuario della Pietà, menzionando Gaudenzio Ferrari come autore della pala dell'altar maggiore e Bramante quale ideatore del progetto dell'edificio⁹⁹.

⁹⁵ Carlo AMORETTI, *Viaggio da Milano ai tre laghi. Maggiore, di Lugano, e di Como*, Milano, Giuseppe Galeazzi, 1794. Carlo Amoretti nasce a Oneglia (Imperia) nel 1741. Studia presso gli Scolopi della città natale e nel 1756 diventa monaco agostiniano. Approfondisce i suoi studi di teologia, lettere e fisica a Pavia e quindi a Parma, dove diviene sostenitore dei progetti di riforma del primo ministro del Ducato di Parma e Piacenza Léon Guillaume Du Tillot. Nel 1769, divenuto professore di Diritto canonico a Pavia, si secolarizza. Alla caduta di Du Tillot, nel 1792, lascia Parma e si trasferisce a Milano, dove diviene precettore dei figli del marchese Ferdinando Cusani e dove ha modo di dedicare molto tempo agli studi umanistici e religiosi ma anche scientifici ed economici. Ottiene pubblico riconoscimento sotto i diversi regimi che si susseguono a Milano, collaborando prima alle politiche economiche di Maria Teresa e diventando nel 1797 bibliotecario della Biblioteca Ambrosiana nonché membro di numerose Accademie. Le sue opere spaziano dalla geografia alla storia economica e all'arte (nel 1779 cura un'edizione della *Geschichte der Kunst des Alterthums* di Winckelmann e nel 1804 una del *Trattato della pittura* di Leonardo, cui vengono premesse le *Memorie storiche su la vita, gli studi e le opere di Leonardo da Vinci*). Muore a Milano nel 1816: Renzo DE FELICE, *Amoretti, Carlo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. III, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1961, pp. 9-10.

⁹⁶ Carlo AMORETTI, *Viaggio da Milano ai tre laghi. Maggiore, di Lugano, e di Como*, seconda edizione, Milano, Giuseppe Galeazzi, 1801.

⁹⁷ AMORETTI 1801, p. 21.

⁹⁸ *Ivi*, p. 42.

⁹⁹ *Ivi*, p. 88. Narrando del viaggio in Valle Cannobina, l'Amoretti ricorda di aver trovato a Cavaglio «l'ospitalità del buon curato Grandazzi».

Un intento di carattere ancora più turistico è quello dell'aronese Francesco Medoni, che nel 1828 pubblica una descrizione del lago «per comodità dei Viaggiatori sul Battello a Vapore»¹⁰⁰. Nell'introduzione l'autore fa riferimento a testi precedenti, che definisce perlopiù introvabili e che accusa di essere stati scritti in maniera troppo ostica o di fatto ormai inutili in quanto «citano cose che a quest'epoca non esistono, o che variarono notabilmente da non poter più interessare il viaggiatore»¹⁰¹. Dopo due capitoli dedicati l'uno al battello *Verbano* (varato nel 1826) e l'altro a una descrizione geografica del lago, l'autore dà inizio alla rassegna dei borghi partendo dalla sponda svizzera e scendendo verso sud. Al Santuario della Pietà di Cannobio Medoni ricorda le «le pregiate tele e freschi di valenti pennelli, fra' quali alcuni di Gaudenzio Ferrari»¹⁰². Nella descrizione dei paesi che si incontrano colpiscono alcuni giudizi, di fatto molto critici, riservati per esempio alla conformazione urbanistica di Intra, Pallanza e successivamente di Belgirate, di cui elogia la fronte a lago ma critica aspramente la struttura interna. Le descrizioni dei borghi e degli edifici sacri differiscono poco da quelle presenti nei testi più antichi. Soltanto giunto ad Arona il Medoni fornisce qualche informazione più interessante: descritto il colosso di San Carlo, menziona sul colle l'edificio del seminario e la chiesa progettata dal Richini, eretta nel 1614, oltre ai resti delle quindici cappelle che dovevano costituire il Sacro Monte dedicato al Borromeo¹⁰³. Nella collegiata di Santa Maria elogia la cappella della Madonna del Rosario con il «bel simulacro in legno di ottimo intaglio»¹⁰⁴ e il presbiterio con «li egregi freschi e tele del Morazzone di cui è ornata»¹⁰⁵, il polittico di Gaudenzio nella cappella degli Innocenti e la lunetta raffigurante la *Natività* posta sopra il portale di accesso alla chiesa «pregevole non per l'opera, ma per essere lavoro dei bassi tempi, e dell'epoca della rinovellazione della scultura in Italia»¹⁰⁶; nella chiesa della Madonna di Loreto è descritta la riproduzione della Santa Casa «di egregi marmi e figure, e colla bella statua della B. V. in marmo bianco d'un sol pezzo d'ottima scultura»¹⁰⁷. A

¹⁰⁰ Francesco MEDONI, *Un viaggio sul Lago Maggiore ovvero la descrizione delle sponde del Verbano per comodità dei Viaggiatori sul Battello a Vapore*, Milano, Placido Maria Visaj, 1828. Non ho rintracciato del Medoni che il breve cenno del De Vit: «fu un notaio valente e benemerito scrittore delle cose della sua patria, che ci servirono di non lieve aiuto» (DE VIT 1875-1878, vol. II, tomo I, p. 278).

¹⁰¹ MEDONI 1828, s.p.

¹⁰² *Ivi*, p. 45.

¹⁰³ *Ivi*, pp. 74-77.

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 78.

¹⁰⁵ *Ivi*, pp. 78-79.

¹⁰⁶ *Ivi*, p. 79.

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 80.

sottolineare ancora una volta l'intento generale dell'opera, Medoni conclude il suo testo con l'orario dei battelli e con una curiosa tabella che riporta le misure delle varie parti anatomiche del San Carlone.

Nel 1854 il rosminiano Vincenzo De Vit pubblica, su desiderio espresso da Antonio Rosmini di cui è collaboratore, un testo dedicato ai Santi e ai Beati del Lago Maggiore, cui premette una serie di memorie storiche del borgo di Stresa¹⁰⁸. Dopo le canoniche dissertazioni sugli antichi abitatori delle terre del Verbano e sulle lapidi di epoca romana, il De Vit accenna a diversi edifici sacri presenti a Stresa nelle varie epoche, lamentando la perdita dell'archivio parrocchiale bruciato nel 1650 con la conseguente perdita di tutta la documentazione antecedente il 1601¹⁰⁹. Accenna all'antica chiesa parrocchiale, che si trovava nel luogo dell'attuale cimitero, menzionata per la prima volta nel 1471 e che venne demolita nel 1823¹¹⁰, la cappella di San Nicolò poi detta la Chiesuola, ricorda l'erezione dell'oratorio di Vedasco dedicato ai Re Magi con la pala commissionata a un pittore senese dai fratelli Borghini («detti ora Diverii»¹¹¹) che riporta la data 1593, ora spostata nella parrocchiale di Stresa.

Tra i due testi del De Vit si colloca il volume del pittore-fotografo novarese Pasquale Bossi, un album contenente ventidue fotografie che illustrano i borghi principali del lago¹¹². Si tratta di riprese di esterni, in larga misura panorami, vedute dal lago o piazze: le immagini sono corredate da brevi testi dedicati ai paesi, con la segnalazione – di carattere turistico – delle vicende storiche e dei principali monumenti da visitare.

¹⁰⁸ Vincenzo DE VIT, *Notizie storiche di Stresa colla vita dei Santi e Beati principali del Lago Maggiore*, Casale, Andrea Casuccio, 1854 (ristampa anastatica Giovanni Leone Libraio, Stresa 1977). Vincenzo De Vit nasce a Mestrino (Padova) nel 1811. Dopo i primi studi entra nel seminario di Padova; ordinato sacerdote nel 1836, consegue la laurea in teologia all'Università di Padova. È insegnante nelle scuole elementari e nel ginnasio, mentre inizia gli studi di lessicografia e iconografia. I suoi primi scritti sono testi di filologia latina. Nel 1844 si sposta a Rovigo come bibliotecario dell'Accademia dei Concordi. Nel 1849 entra nell'Istituto della Carità di Antonio Rosmini e rimane accanto al suo fondatore sino alla sua morte come aiutante agli studi e bibliotecario. In seguito riprende i suoi studi e attende al rifacimento del *Totius Latinitatis Lexicon* di Egidio Forcellini (pubblicato nel 1771), considerato fondamentale lessico della lingua latina: per questo impegno, che concluderà solo nel 1875, è esonerato dagli impegni dell'ordine e può trasferirsi prima a Firenze e quindi a Roma, dove rimane dal 1863 al 1892, durante i quali pubblica moltissime altre opere. Muore a Domodossola nel 1892.

¹⁰⁹ DE VIT 1854, p. 94.

¹¹⁰ DE VIT 1854, p. 83.

¹¹¹ *Ivi*, p. 110.

¹¹² Pasquale BOSSI, *Il Lago Maggiore. Album storico-artistico*, Milano, Tipografia Fratelli Borroni, 1870.

Il lungo lavoro di ricerca condotto dal De Vit prima della pubblicazione del testo del 1854 prosegue e si amplia nei decenni successivi per essere convogliato nel poderoso *Il lago Maggiore*, pubblicato in due volumi di due tomi ciascuno tra il 1875 e il 1878¹¹³. L'opera si presenta come una sorta di fusione tra il genere corografico e quello monografico. Il primo volume è di carattere storico generale, mentre il secondo presenta la descrizione delle principali famiglie dei borghi lacustri, suddivise per località, con numerose biografie dei personaggi più illustri. I riferimenti ai fatti d'arte sono limitati, comunque inseriti nel contesto della struttura e si concentrano perlopiù nel secondo volume. Questo si apre con alcune monografie, in parte tratte da opere precedenti, dedicate a figure di Santi e Beati: quella del Beato Alberto Besozzi contiene con una storia e una descrizione del santuario di Santa Caterina del Sasso¹¹⁴, mentre quella di Carlo Borromeo contiene riferimenti interessanti, specie nel racconto dei passaggi compiuti dal cardinale sul Verbano nel corso delle visite pastorali (1570, 1574, 1578¹¹⁵, 1581, 1582¹¹⁶ e infine 1584¹¹⁷) e nella parte dedicata ai rapporti del Santo e dei suoi famigliari con la città di Arona (la fondazione di un nuovo monastero dei Cappuccini nel 1571¹¹⁸ e alcune opere all'interno della collegiata di Arona¹¹⁹). All'interno della parte biografica dedicata alle famiglie si ritrovano riferimenti sparsi. Si accenna per esempio al giureconsulto Giangiacomo De Margaritis, che si era proposto di scrivere le memorie di Baveno «ma quelle memorie, se realmente poi furono compilate, andarono smarrite»¹²⁰; nella chiesa della Purificazione di Maria, a Massino Visconti, è descritta la lapide di Giovanni Luigi Visconti, giureconsulto a Milano¹²¹; si riportano il nome di Cristoforo Cadolini, la frase dedicatoria e la data MCCCCXLVI poste su una pala un tempo alla Madonna di Campagna a Pallanza¹²². In San Martino a Vignone accenna a un'Adorazione dei pastori «del fare di Gaudenzio Ferrari»¹²³ e ad «affreschi giudicati del secolo XIV, sebbene abbiano sofferto alquanto

¹¹³ DE VIT 1875-1878.

¹¹⁴ *Ivi*, vol. II, tomo I, pp. 71-134.

¹¹⁵ In questa occasione è menzionata una visita alla Madonna di Campagna, *ivi*, vol. II, tomo I, p. 209.

¹¹⁶ In questa occasione è menzionata la consacrazione della chiesa dei Cappuccini di Cannobio, *ivi*, vol. II, tomo I, pp. 211-212.

¹¹⁷ In questa occasione è menzionato il soggiorno a Cannobio, con cenni al nuovo edificio del santuario della Pietà, realizzato «sul disegno del celebre Pellegrini», *ivi*, vol. II, tomo I, p. 220.

¹¹⁸ *Ivi*, vol. II, tomo I, p. 214.

¹¹⁹ *Ivi*, vol. II, tomo I, p. 225.

¹²⁰ *Ivi*, vol. II, tomo I, p. 313.

¹²¹ *Ivi*, vol. II, tomo II, pp. 20-21.

¹²² *Ivi*, vol. II, tomo II, p. 74.

¹²³ *Ivi*, vol. II, tomo II, p. 129.

l'ingiuria del tempo»¹²⁴ nella chiesa di Susello; a Lesa parla di Domenico De Filippi, parroco di San Giorgio tra 1587 e 1592, e dei lavori di restauro a lui riferiti che vengono compiuti in questi anni, tra cui la realizzazione di una scultura di *San Giorgio a cavallo* in corrispondenza del portale di accesso, dotata della data 1592¹²⁵. Tra le biografie relative alla sponda orientale si possono curiosamente menzionare quelle di Bernardino Luini, del fratello Ambrogio e dei figli Aurelio ed Evangelista, di fatto gli unici artisti celebri originari del Verbano¹²⁶.

In appendice al secondo tomo della prima parte del testo, De Vit inserisce la prima parte di un manoscritto redatto dal sacerdote Carlo Muzio e dedicato alla chiesa della Madonna di Campagna¹²⁷. Dopo la descrizione dell'edificio questi passa a illustrare gli affreschi delle cappelle terminali delle navate laterali, dedicate a San Bernardo e San Lorenzo, e quelli del presbiterio. Qui lamenta le condizioni dei pennacchi e della cupola, non sembrando far caso alla diversa epoca tra queste ultime pitture. Descrive brevemente quanto resta, ai suoi occhi, della pittura posta nella lunetta sopra il portale di accesso alla chiesa, che raffigurava l'*Assunzione*, sostenendo che fosse opera «della stessa mano che trattò l'Assunta sovra il coro»¹²⁸. Più acute le osservazioni sulla cappella della Madonna delle Grazie, nelle quali riconosce come l'affresco antico, incorniciato dalle tele che assegna a Camillo e Giulio Cesare Procaccini, non possa essere riferito a Gaudenzio né a Bernardino Luini, sostenendo invece che sia ben più antico e «vicino ai tempi di Giotto, di cui ritrae la maniera»¹²⁹. Entra quindi in aspra polemica, a distanza di due secoli, con il pallanzese Bianchini, accusato di aver confuso Bernardino Luini con Bernardino Lanino e di non essersi informato circa gli autori degli affreschi. Passa poi a descrivere il piccolo oratorio quattrocentesco di San Rocco che sorgeva nei pressi della chiesa, stigmatizzando la sua demolizione voluta dal Comune di Pallanza nel 1878 per la

¹²⁴ *Ivi*, vol. II, tomo II, p. 134.

¹²⁵ *Ivi*, vol. II, tomo II, p. 220.

¹²⁶ *Ivi*, vol. II, tomo I, pp. 559-565.

¹²⁷ Carlo MUZIO, *Intorno al Santuario della Madonna detta di Campagna*, in DE VIT 1875-1878, vol. I, tomo II, pp. 515-528 *Cappella di S. Rocco* pp. 529-532. La seconda parte del manoscritto del Muzio, dedicata alle vicende storiche dell'edificio e all'annosa questione tra Suna e Pallanza per il possesso della chiesa, è conservata presso l'Archivio Parrocchiale della chiesa di Madonna di Campagna. Carlo Muzio nasce a Suna. È sempre citato come teologo. È rettore del Collegio Nazionale di Genova e di quello di Vigevano. Nel 1871 è autore di *Memorie di un viaggio nella Svizzera tedesca* edito a Torino.

¹²⁸ MUZIO in DE VIT 1875-1878, vol. I, tomo II, p. 521.

¹²⁹ *Ivi*, p. 525.

costruzione di un ampio viale¹³⁰. Nella sua feroce accusa ai pallanzesi (si avverte forte la rivalità tra i borghi di Suna e Pallanza) l'autore sottolinea l'enorme valore degli affreschi che decoravano l'oratorio, strappati e conservati presso la Madonna di Campagna prima di finire al Museo del Paesaggio di Pallanza, riportando i pareri di Ettore Gamba e di Giuseppe Bertini, che vennero chiamati in qualità di periti a giudicare il valore delle pitture nel corso della lunga diatriba – durata dal 1867 al 1879 – che precedette la distruzione dell'edificio.

L'eco della mai sopita rivalità tra Suna e Pallanza, che vedeva nella chiesa della Madonna di Campagna uno dei più accesi motivi di scontro, si avverte anche nella monografia del pallanzese Agostino Viani, pittore e storico locale, data alle stampe nel 1891¹³¹. Il testo contiene interessanti riferimenti a opere d'arte, specie nelle descrizioni degli edifici sacri della cittadina. Un'ampia descrizione è riservata all'antica chiesa di San Remigio: Viani menziona gli affreschi antichi dell'abside, che crede coevi alla costruzione della chiesa «verso il 1000»¹³², un *San Remigio* e una *Madonna con il Bambino* recanti le date 1533 e 1528¹³³ e quello con la *Madonna di Loreto* e la *Pietà*, che giudica «di stile prettamente bisantino»¹³⁴. Descrive anche il polittico dell'altar maggiore, raffigurante in cinque diversi scomparti i Santi Leonardo, Remigio, Leonardo e Francesco e ospitante un Dio padre al centro¹³⁵. Descrive quindi il piccolo oratorio di San Giovanni sull'isolino, all'interno del quale menziona un dipinto raffigurante *San Giovanni Battista* «sul fondo del quale scorgesi l'antica isola col suo castello»¹³⁶. È descritta l'erezione del campanile e della chiesa di San Leonardo (i cui lavori iniziano rispettivamente nel 1520 e nel 1535) e si nega che il progetto possa essere riferito al Tibaldi¹³⁷. Tra i dipinti antichi al suo

¹³⁰ Ivi, pp. 529-532.

¹³¹ Agostino VIANI, *Pallanza antica e Pallanza nuova*, Pallanza, Tipografia Eredi Vercellini, 1891 (ristampa anastatica Verbania, Alberti, 1971). Agostino Viani nasce a Pallanza nel 1841. Apprende i rudimenti dell'arte dall'amico Eugenio Gignous e rimane legato al gusto del Naturalismo lombardo. Partecipa a diverse Esposizioni di Brera e ad alcune Promotrici di Torino, nonché a mostre a Domodossola, Genova e Ferrara. Tiene una sua personale al Museo del Paesaggio di Pallanza nel 1929 (lo stesso Museo custodisce una sua veduta di Pallanza, *Piazza San Sebastiano*, inv. OA382, del 1910. Ricopre la carica di sindaco della cittadina tra il 1896 e il 1898. Muore nel 1933: Antonio MASSARA, *Agostino Viani*, in «Verbania», IV, 9, 1912, p. 197.

¹³² VIANI 1891, p. 114.

¹³³ *Ibidem*.

¹³⁴ Ivi, pp. 114-115.

¹³⁵ Ivi, p. 115.

¹³⁶ Ivi, p. 118.

¹³⁷ Ivi, p. 138.

interno il Viani menziona un *Redentore* di Andrea Del Sarto e le quattro tele all'epoca già poste nel presbiterio (opere di Tanzio da Varallo) nelle quali «si scorge la forza e la maniera di Paolo Veronese»¹³⁸. Sono poi elogiati l'altar maggiore, il coro ligneo e il pulpito. Grande spazio è riservato anche alla chiesa contesa, in un capitolo significativamente intitolato «Madonna di Campagna – risse e rappresaglie». I suoi affreschi, assegnati ai Procaccini e al Lanino, sono definiti «forse i migliori fra tutti i sacri dipinti dei dintorni»: si fa menzione anche dell'attribuzione a Marco d'Oggiono, mentre si nega quella a Gaudenzio, al quale viene riferito un quadro con la *Sacra Famiglia* ormai venduto¹³⁹. Al solo Giulio Cesare Procaccini sono invece riferite le tele nella cappella delle Grazie¹⁴⁰. Interessanti sono poi, nel testo di Viani, alcuni accenni all'architettura civile e in particolare a pitture ad affresco sulle facciate di alcune case pallanzesi: viene citato l'affresco (di cui una parte risulta ancora visibile) nell'attuale Via Cadorna giudicato pregevolissimo «per il carattere e tipo Leonardesco» e le perdute pitture sull'antica Casa Viani (demolita nel Novecento) per le quali l'autore riporta la data del 1515 che risultava scolpita su una colonna¹⁴¹.

¹³⁸ *Ibidem*.

¹³⁹ *Ivi*, pp. 158-159.

¹⁴⁰ *Ivi*, p. 159.

¹⁴¹ *Ivi*, pp. 125-126.

II. Il primo Cinquecento e l'esperienza gaudenziana

1. Premesse aronesi

Allo schiudersi del Cinquecento, il borgo di Arona si presenta come il più significativo centro di produzione e ricezione artistica dell'intero Lago Maggiore, come dimostrato sia dal numero abbastanza consistente di opere conservate – soprattutto rispetto al resto del territorio del Verbano – sia dalla numerosa documentazione d'archivio, che si è conservata in maniera cospicua anche in relazione ai decenni della fine del quindicesimo e dell'inizio del sedicesimo secolo. Arona, che nel 1439 il duca di Milano Filippo Maria Visconti assegna in feudo a Vitaliano Borromeo e ai suoi discendenti (investiti dal 1445 del titolo comitale), si afferma nel corso del Quattrocento come importante centro di potere politico e religioso, anche in virtù della presenza all'interno del perimetro cittadino dell'antica abbazia benedettina dedicata ai Santi Gratiniano e Felino¹. Presso il cenobio si erano consumati i primi approcci del territorio con il linguaggio del Rinascimento lombardo, rappresentati simbolicamente da due opere: la pala inviata ad Arona dal nuovo abate commendatario Girolamo Calagrani, destinata ad ornare l'altare maggiore della chiesa abbaziale e commissionata al fidato Bergognone (datata 1487-1488²) [Figura 1] e,

¹ Sulle vicende storiche legate al passaggio di Arona da Franchino Rusca a Vitaliano Borromeo si veda Pierangelo FRIGERIO, Carlo Alessandro PISONI, *Le fortificazioni borromeo di Arona tra XV e XVI sec.*, in *Arona porta da entrare in Lombardia... tra Medioevo ed età moderna*, atti del IX Convito dei Verbanisti (Arona, Chiesa dei Santi Felino e Gratiniano, 28 maggio 1995), a cura di Pierangelo Frigerio, Verbania, Alberti, 1998, pp. 244-247. Sul rapporto di Arona con la famiglia Borromeo nel Quattro e nel primo Cinquecento si veda il fondamentale Paola LOIACONO ASTRUA, *Arona feudo dei Borromeo*, in *Arona Sacra. L'epoca dei Borromeo*, catalogo della mostra (Arona, Chiesa di San Giuseppe, 28 maggio – 12 giugno 1977), a cura di Giovanni Romano, Torino, Impronta, 1977, pp. 61-84; per le epoche successive Carlenrica SPANTIGATI, *Carlo e Federico Borromeo ad Arona*, in *Arona Sacra 1977*, pp. 85-104 e Marina DELL'OMO, *All'ombra della famiglia Borromeo. Cultura figurativa nel Verbano in epoca barocca*, in *Pittori Lombardi nel Verbano. Quadri di epoca barocca restaurati*, catalogo della mostra (Arona, Sala Merzagora, 12 settembre – 25 ottobre 2009), a cura di Marina Dell'Omo, Gravellona Toce, Aligraphis, 2009, pp. 9-44. Circa l'abbazia dei Santi Gratiniano e Felino rimando a G.A.S.M.A. (Gruppo Archeologico Storico Mineralogico Aronese), *La riscoperta dell'Abbazia benedettina di Arona*, in *Arona 1998*, pp. 165-242.

² Per la pala del Bergognone, rimasta sull'altare maggiore della chiesa abbaziale sebbene inserita in una struttura neogotica, e per la lunetta raffigurante i *Santi Paolo Eremita e Antonio Abate*, forse già parte del coronamento, rimando a LOIACONO ASTRUA 1977, p. 76 e Ead., in *Arona Sacra 1977*, pp. 130-131, n. 31; Paolo VENTUROLI, *Il polittico di Arona e il giovane Gaudenzio*, in *Il restauro del polittico di Gaudenzio Ferrari ad Arona*, a cura di Paolo Venturoli, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1996 (di seguito 1996a), p. 14; Andrea Di Lorenzo, in *Pittura tra il Verbano e il lago d'Orta*, a cura di Mina Gregori, Milano, Cariplo, 1996, pp. 247-248.

nello stesso ambiente, l'Arca dei Santi Martiri, terminata nel 1489, comprendente i due rilievi marmorei raffiguranti i Santi Gratiniano, Felino, Fedele e Carpofo, ora assegnati al milanese Policletto Luvoni³.

Nei decenni a cavallo tra i due secoli, tuttavia, l'emergere del ceto borghese e una serie di fattori avevano portato all'emergere di un nuovo centro religioso, la chiesa di Santa Maria «Nuova», la cui costruzione era stata avviata a una data intorno al 1468, nei pressi di un più antico piccolo edificio di culto con la medesima dedicazione (e a pochi metri dalla chiesa abbaziale), e che era stata consacrata – sebbene non ancora ultimata – il 12 marzo 1488⁴: a questa data doveva già stata essere ultimata la decorazione ad affresco della cappella terminale della navata destra, la cui parete di fondo presenta in alto una *Deposizione* e nella parte inferiore una *Madonna con il Bambino tra i Santi Rocco, Giovanni Battista, Ambrogio e Margherita*⁵.

La decorazione della chiesa procede quindi negli anni e nei decenni successivi. Il 4 novembre 1500 la confraternita dei disciplini della Santissima Trinità si impegna con l'intagliatore Andrea da Riva San Vitale per la realizzazione delle figure «Virginis Mariae cum Christo mortuo in brachis», ossia un gruppo del *Compianto* composto da otto statue destinato alla cappella dedicata a San Giovanni Battista nella stessa chiesa⁶: a partire dal 16 maggio 1501 subentrerà nell'impresa Giovanni Antonio da Montonate⁷, inizialmente nelle vesti di scultore e solo successivamente, dal 26 aprile 1503, con l'incarico di provvedere alla pittura delle singole statue⁸. È assai probabile, come argomentato da

³ L'attribuzione corrente è avanzata in Davide MIRABILE, *Un "Presepe" ad Arona. Rinascimento sul Verbano tra pittura, scultura e arte vetraria*, in «Prospettiva», 119-120, 2005, pp. 98-104; sullo scultore Elisabetta BIANCHI, *Una famiglia di scultori nella Milano del Quattrocento: Cristoforo, Policletto e Samuele Luvoni*, in «Prospettiva», 112, 2003, pp. 35-37.

⁴ Sulle vicende della costruzione della chiesa di Santa Maria Francesco MEDONI, *Memorie storiche di Arona e del suo castello*, Novara, Tipografia di Pietro-Alberto Ibertis, 1844 (edizione anastatica Bologna, Attesa Editrice, 1976), pp. 83-84 e Guido GENTILE, *Documenti per la storia delle chiese d'Arona*, in *Arona Sacra* 1977, p. 26.

⁵ Sui dipinti Paola ASTRUA, Carlenrica SPANTIGATI, *Le due sponde del Lago Maggiore e la loro antica unità culturale*, in *Capire l'Italia. Il patrimonio storico artistico. Itinerari*, Milano, Touring Club Italiano, 1979, pp. 48-63; VENTUROLI 1996a, p. 12; Sandrina Bandera, in *Pittura* 1996, pp. 243-244.

⁶ Archivio di Stato di Verbania (di seguito ASVb), Fondo notai, b. 55, f. 203; segnalato in Davide Mirabile, in *Il Rinascimento nelle terre ticinesi. Da Bramantino a Bernardino Luini*, catalogo della mostra (Rancate, Pinacoteca cantonale Giovanni Züst, 10 ottobre 2010 – 9 gennaio 2011), a cura di Giovanni Agosti, Jacopo Stoppa, Marco Tanzi, Milano, Officina Libraria, 2010 (di seguito *Il Rinascimento* 2010a), p. 110, n. 24.

⁷ ASVb, Fondo notai, b. 55, ff. 587-588; segnalato in MIRABILE 2005, p. 100. Il Montonate effettua poi due *confessiones* ai confratelli della Trinità, rispettivamente il 16 ottobre 1501 (ASVb, Fondo notai, b. 55, f. 512; segnalato in MIRABILE 2005, p. 104, nota 11, con la data 18 ottobre) e il 22 marzo 1502 (ASVb, Fondo notai, b. 55, f. 661; segnalato in MIRABILE 2005, p. 104, nota 11).

⁸ ASVb, Fondo notai, b. 56, f. 155, segnalato in MIRABILE 2005, p. 100.

Mirabile, che si possa riconoscere un elemento del gruppo ligneo nella statua del *Cristo morto*, ricoverata nella adiacente chiesa di San Giuseppe e a lungo attribuita alla bottega dei De Donati⁹.

Il Montonate risulta coinvolto anche in altre imprese aronesi: il 15 maggio 1501 lo scultore Simone da Sanpietro da Bellagio si impegna a realizzare un *Presepe* in marmo di Candoglia da collocare nella lunetta che sovrasta il portale di accesso dell'edificio, impresa da condurre «iuxta et secundum designum» fornito gratuitamente dal pittore, che si presta a fungere da garante per lo scultore¹⁰ [Figura 2]; il 7 gennaio 1504 il Montonate è invece incaricato della dipintura dell'organo della stessa chiesa¹¹.

Nel documento del 1503 l'artista è qualificato come «pictor Pallantiae»: l'indizio, unitamente a un convincente confronto stilistico, ha spinto Mirabile a identificare il pittore varesino con la figura del Maestro di San Rocco a Pallanza, creata da Giovanni Romano raggruppando una serie di opere intorno al ciclo di affreschi strappati dedicati alla vita del Santo presso il Museo del Paesaggio di Verbania (inv. OA 264-276) [Figura 3], provenienti da piccolo oratorio dedicato allo stesso santo demolito nel 1879 per la costruzione di una nuova strada carrozzabile¹². Al ciclo eponimo sono quindi stati

⁹ MIRABILE 2005, p. 100. Per la scultura Paola Loiacono Astrua, in *Arona Sacra* 1977, pp. 107-108; Giovanni ROMANO, *Novara*, in *Guida breve al patrimonio artistico delle province piemontesi. Strumenti per la didattica e la ricerca. I*, a cura di Giovanni Romano, Torino, Soprintendenza per i beni artistici e storici del Piemonte, 1979, p. 63; ID., *Novara*, in *Geografia culturale e atlante figurativo di una regione di frontiera: il Piemonte*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1980, pp. 87; Janice SHELL, Paolo VENTUROLI, *De Donati*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. XXXIII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1987, pp. 650-656; Paolo VENTUROLI, *Scultura lignea a Orta* [1989], in ID., *Studi sulla scultura lignea lombarda tra Quattro e Cinquecento*, Torino, Allemandi, p. 49; ID. 1996a, p. 12; Angela Guglielmetti, *Scultura lignea nella diocesi di Novara tra '400 e '500*, Novara, Provincia di Novara, Assessorato alla Cultura e ai Beni Culturali, 2000, pp. 63-66.

¹⁰ ASVb, Fondo notai, Giovanni Filippo Caccia, b. 55, ff. 589-590, segnalato e trascritto in MIRABILE 2005, pp. 102-103. Allo stesso scultore del *Presepe*, secondo una proposta avanzata già da Luca BELTRAMI (*Angera e la sua Rocca. Arona e le sue memorie d'arte*, Milano, Calzolari & Ferrario, 1904, p. 23), si può avvicinare il tondo marmoreo raffigurante l'*Adorazione del Bambino*, murato nel cortile della canonica della stessa chiesa. Circa la consuetudine di richiedere a un pittore il disegno e quindi il progetto di un'opera poi affidata a uno scultore rimando ad Antonio Mazzotta, in *Il portale di Santa Maria di Piazza a Casale Monferrato e la scultura del Rinascimento tra Piemonte e Lombardia*, catalogo della mostra (Casale Monferrato, Museo Civico, 9 maggio – 28 giugno 2009) a cura di Giovanni Agosti, Jacopo Stoppa, Marco Tanzi, Milano, Officina Libreria, 2009, pp. 130-131, n. IV.3). Su questa scorta, e sul convincente confronto stilistico, MIRABILE (2005, p. 101) propone poi di assegnare al Montonate il disegno originario per le vetrate raffiguranti i *Santi Gratiniano e Felino* e l'*Adorazione del Bambino* attualmente montate nella cappella dedicata a San Carlo nella chiesa abbaziale ma già parte di una vetrata absidale della stessa chiesa (sulla vicenda si veda LOIACONO ASTRUA 1977, p. 76, nota 25).

¹¹ ASVb, Fondo notai, b. 56, f. 259, segnalato in MIRABILE 2005, p. 100.

¹² MIRABILE 2005, pp. 101-102. La figura del Maestro di San Rocco a Pallanza è stata delineata da Giovanni ROMANO e da questi inserita in un breve elenco di artisti lombardi, «non meno amabili» rispetto al Maestro della Pala Sforzesca (*La Pala Sforzesca* [1978], in ID., *Rinascimento in Lombardia. Foppa, Zenale, Leonardo, Bramantino*, Milano, Feltrinelli, 2011, pp. 171 e 182-184, nota 23). Circa gli affreschi Luigi

accostati dallo stesso Romano: innanzitutto la tavola raffigurante una *Imago pietatis*, sempre nelle collezioni dello stesso Museo (inv. OA 263¹³) [Figura 4], attestata nel 1761 presso la chiesa dei Santi Pietro e Paolo a Vezzo (frazione di Gignese) come cimasa di un più complesso polittico, identificato con quello già nella collezione Della Valle di Casanova presso Villa San Remigio a Pallanza, passato per via ereditaria a Milano nella collezione della figlia Ester Della Valle di Casanova Bonaccossa e quindi presso un'erede a Ginevra¹⁴; di seguito la tavola raffigurante il *Cristo coronato di spine* dell'University

Cesare BOLLEA, *Gli affreschi di S. Rocco di Pallanza e la Reale Accademia Albertina di Torino*, in «Bollettino Storico per la Provincia di Novara», XXVI, I-II, 1932, pp. 68-106; Mauro Natale, in *Pittura* 1996, p. 253; Francesca ZOCCHI, *Hoc opus fecit. Affreschi del Quattrocento nel Verbano*, Verbania, Museo del Paesaggio, 2001, pp. 195-210. Una datazione del ciclo affrescato al 1496, in concomitanza con un'epidemia di peste, è avanzata in Edoardo VILLATA, *Il Maestro di San Rocco a Pallanza: risarcimento di una scheda con una noterella sul Maestro dei Santi Cosma e Damiano a Como*, in «Arte Viva», X, 28-29, 2002, pp. 64-71. Le vicende relative alla demolizione dell'antico edificio sono ricostruite in Paola ASTRUA, *Gli affreschi dell'oratorio di San Rocco a Pallanza, una pagina poco nota all'insegna della tutela* [1979], in *Ricerche sulla pittura del Quattrocento in Piemonte*, a cura di Giovanni Romano, Torino, Impronta, 1985, pp. 175-187.

¹³ La tavola è concessa in deposito al Museo del Paesaggio dalla parrocchia di Vezzo nel 1914: *Museo del paesaggio, Pallanza. Museo storico artistico del Verbano*, Verbanese, Pallanza 1930, p. 7; Wilhelm SUIDA, *Bramante pittore e il Bramantino*, Milano, Ceschina, 1953, p. 65, nota 63; Mauro Natale, in *Pittura* 1996, pp. 252-253; Maria Cristina Passoni, in *Maestri della scultura in legno nel ducato degli Sforza*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, 21 ottobre 2005 – 29 gennaio 2006), a cura di Giovanni Romano, Claudio Salsi, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2005, p. 144, n. II.15; Vittorio GRASSI, *Monsignor Franzì e un quadro di Vezzo*, in «Il Sempione», 31 marzo 2007, p. 13; Davide Mirabile, in *Il Rinascimento* 2010a, pp. 108-111, scheda 24; Maria Cristina Passoni, in *Bramantino. L'arte nuova del Rinascimento lombardo*, catalogo della mostra (Lugano, Museo Cantonale d'Arte, 28 settembre 2014 – 11 gennaio 2015), a cura di Mauro Natale, Milano, Skira, 2014, pp. 174-177, n. 23. Mi piace segnalare, circa l'iscrizione che corre lungo il bordo dorato della veste della Vergine (SCHUROSE – EL SOLE – LA LUNA S / NA PER TRARE – DAL LINBO – LA NATURA / IN SU LA CROCE – È MORTO / EL SALVATORE / DEMOSTRÒ – GRAMEZA – DEL / SUO CREATORE CE[...]), come i versi corrispondano, sebbene in parte scomposti e disposti in un diverso ordine, al testo di una lauda raccolta in *Laude spirituali di Feo Belcari, di Lorenzo De' Medici, di Francesco D'Albizzo, di Castellano Castellani e di altri*, Firenze, presso Molini e Cecchi, 1864, p. 149, n. CCCVIII, vv. 19-22 («Iscurò il sole e la luna sovrana / Mostrò tristizia del suo creatore, / Per trar d'inferno la natura umana / in su la croce morì il Salvatore»).

¹⁴ Una fotografia tardo ottocentesca di Silvio Della Valle di Casanova ritrae le tavole del polittico, privo dell'attuale cornice, all'interno di Villa San Remigio (l'immagine è riprodotta in Carola LODARI, Renata LODARI, *Villa San Remigio*, Verbania, Museo del Paesaggio, 1982, p. 71; sulla collezione Cristina MORO, *Veronese sul lago nella collezione della Villa San Remigio a Pallanza*, in *Quattro Veronesi venuti da lontano. Le Allegorie ritrovate*, catalogo della mostra (Vicenza, Palladio Museum, 5 luglio – 5 ottobre 2014), a cura di Vittoria Romani, Milano, Officina Libraria, 2014, pp. 55-64). I Santi raffigurati nel polittico (Donato, Protasio, Gottardo e Gervasio) non corrispondono tuttavia con quelli menzionati sulle tavole del polittico nella chiesa di Vezzo nell'inventario redatto dal parroco don Giuseppe Falciola in occasione della visita pastorale compiuta nel 1761 dal vescovo di Novara Marco Aurelio Balbis Bertone (Giovanni, Paolo, Donato e Grato; esistevano poi le figure dell'Angelo annunciante e della Vergine annunciate poste nel registro superiore ai lati della cimasa con l'*Imago pietatis*). La questione è ben delineata in Mirabile, in *Il Rinascimento* 2010a, p. 108. Segnalo poi che l'inventario della chiesa di Vezzo redatto per il vescovo di Novara Ferdinando Taverna il 16 dicembre 1617 menziona all'interno della chiesa «un quadro con l'immagine del Signore, della Beatissima Vergine, e di Santi Giovanni e Paulo titolo di detto oratorio»: Archivio Storico Diocesano di Novara, di seguito ASDNo, Inventari, III, 3, 48), sebbene non sia inconsueto incontrare errate identificazioni nei testi degli atti di visita: è facile immaginare che la presenza di una spada nelle mani del Santo dello scomparto laterale inferiore sinistro possa aver portato a identificarlo con San

Art Museum di Princeton (inv. 100), già reso noto da Roberto Longhi nel 1928 con un'attribuzione a Ludovico De Donati e una proposta di datazione intorno al 1510¹⁵. A questo *corpus* Mirabile propone poi di aggiungere un affresco raffigurante la *Madonna con il Bambino tra la beata Beatrice Casati Rusca con il figlio e i Santi Caterina, Gerolamo e Francesco* all'interno del Castello di Locarno¹⁶, due affreschi strappati provenienti da una casa di Ascona (una *Madonna con il Bambino* ora nella parrocchiale della cittadina ticinese e un *San Cristoforo* in collezione privata¹⁷), una *Madonna con il Bambino* al Musée des Beaux-Arts di Strasburgo (inv. 259)¹⁸, la lunetta raffigurante la *Vergine della Misericordia* che sovrasta l'ingresso alla chiesa del Collegio Papio di Ascona¹⁹, nonché le parti dipinte dell'ancona della *Pietà* nel santuario della Madonna del Sasso a Orselina, sopra Locarno, che anche sulla scorta di questa proposta può essere riferita agli anni 1505-1510 e quindi collocata nella parte finale della carriera dei fratelli De Donati²⁰.

L'influenza del Maestro di San Rocco, o di una cultura figurativa a lui affine, nella quale su un linguaggio fortemente arcaico si innestano suggestioni rinascimentali provenienti dai centri maggiori, foppesche in un primo tempo quindi leonardesche o zenaliane, si avverte in una serie di affreschi, perlopiù *Madonne con il Bambino*, privi di datazione e spesso isolati dal contesto originario, genericamente collocabili sul crinale cronologico tra Quattro e Cinquecento: è il caso della *Madonna* – a quanto mi risulta inedita – nell'oratorio dei Santi Giacomo e Filippo a Levo (Stresa) [Figura 5], quella nell'oratorio

Paolo, così come il vescovo San Grato possa essere stato scambiato con il «collega» Gottardo. Incerta anche la vicenda dell'ingresso del politico nella collezione: non è chiaro se sia stato acquistato presso l'antiquario Alessandro Scavini di intra (Mauro Natale, in *Pittura* 1996, p. 252), dal momento che «ricordi familiari la vorrebbero acquistata a Lugano all'inizio del secolo» (ROMANO 1978, p. 182, nota 23; se confermata, la datazione alla fine dell'Ottocento della citata fotografia dovrebbe escludere la seconda ipotesi).

¹⁵ Roberto Longhi, *Un dipinto dell'Angelico a Livorno* [1928], in «*Me pinxit*» e *Quesiti caravaggeschi. 1928-1934*, Firenze, Sansoni, 1968, p. 42; Burton B. FREDERICKSEN, Federico ZERI, *Census of pre-nineteenth-century Italian paintings in North American public collections*, Cambridge, Harvard University Press, 1972, p. 66.

¹⁶ Paolo Ostinelli, in *Il Rinascimento nelle terre ticinesi. Da Bramantino a Bernardino Luini. Itinerari*, a cura di Giovanni Agosti, Jacopo Stoppa, Marco Tanzi, Milano, Officina Libraria, 2010 (di seguito *Il Rinascimento* 2010b), pp. 91-95.

¹⁷ Mirabile, in *Il Rinascimento* 2010a, p. 110.

¹⁸ Per il dipinto Carlo LOESER, *I quadri italiani nella Galleria di Strasburgo*, in «Archivio Storico dell'Arte», II, 1896, pp. 277-287 e, da ultima, Paula GOLDENBERG, in *De Giotto à Goya. Peintures italiennes et espagnoles du musée des Beaux-Arts de Strasbourg*, Strasbourg, Musées de Strasbourg, 2017, pp. 104-105, n. 46.

¹⁹ Con l'eccezione della testa della Vergine e della figura dell'angelo sottostante, che sono più antichi: Mirabile in *Il Rinascimento* 2010a, p. 111; Silvia Valle Parri, in *Il Rinascimento* 2010b, pp. 44-48.

²⁰ Sull'ancona di Orselina si veda da ultimo Marco Tanzi, in *Il Rinascimento* 2010a, pp. 122-127, n. 27.

della Vergine a Frino (Ghiffa)²¹, quella già sulla parete di un'abitazione in via Sardegna a Cavandone (Verbania) strappata nel 1982 e trasferita al Museo del Paesaggio (inv. OA525)²² [Figura 6], nella chiesa della Purificazione a Bieno (San Bernardino Verbo)²³ [Figura 7], nella chiesa di San Brizio a Cossogno²⁴ [Figura 8] forse la più vicina al Montonate insieme a quella alla Madonna del Carmine di Cambiasca²⁵ [Figura 9]. A uno stesso autore sono poi comunemente assegnati due affreschi a Intra: una *Madonna di Loreto* proveniente da una distrutta cappella e murata nella prima cappella sinistra della Collegiata di San Vittore²⁶ [Figura 10] e una *Madonna con il Bambino* probabilmente parte di un più esteso ciclo affrescato che ornava il presbiterio della piccola chiesa di San Rocco [Figura 11], nella quale colpisce in particolar modo la posizione del *Bambino* che pare arrampicarsi sul busto della madre, in una composizione che curiosamente sembra richiamare lo scomparto centrale del polittico gaudenziano già nella chiesa di San Silano a Romagnano Sesia²⁷.

²¹ Paolo SPINELLI, Antonello VINCENTI, *Monumenti e Ambienti del territorio storico di Verbania*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1969, p. 166; Silvano CARNESECCHI, Gianni PIZZIGONI, «*Il tuo seno è più bello dei grappoli d'uva*». *Cappelle e santuarietti mariani in Valle Intrasca*, Novara, Tipografia San Gaudenzio, 1978, p. 14; ZOCCHI 2001, p. 220.

²² CARNESECCHI, PIZZIGONI 1978, p. 63; ZOCCHI 2001, p. 229.

²³ SPINELLI, VINCENTI 1969, pp. 222-224; CARNESECCHI, PIZZIGONI 1978, p. 64; ZOCCHI 2001, p. 228.

²⁴ ZOCCHI 2001, p. 230.

²⁵ SPINELLI, VINCENTI 1969, pp. 120-129; CARNESECCHI, PIZZIGONI 1978, pp. 56-57; ZOCCHI 2001, p. 230.

²⁶ Renzo BOCCARDI, *Il Lago Maggiore*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1931, pp. 70, 84; CARNESECCHI, PIZZIGONI 1978, p. 63; ZOCCHI 2001, p. 222.

²⁷ L'inventario redatto per il vescovo di Novara Ferdinando Taverna il 21 gennaio 1618 così descrive la complessa decorazione del presbiterio dell'oratorio: «Quella parete dell'oratorio fatta a volta è tutta dipinta di diverse immagini, cioè nel muro sopra et dietro detto altare vi è l'immagine della Beata Vergine con il fanciullo in braccio [...] A mano destra di detta immagine vi sono dipinte le immagini di San Rocho, et di San Defendente et dalla sinistra le immagini di San Sebastiano et San Christoforo et di sopra le immagini vi sono le immagini del crocefisso in mezzo dell'immagine di Maria Vergine e di San Giovanni sopra al muro laterale a mano destra di detto altare vi sono dipinte le immagini del Salvatore condotto al Calvario con la croce in spalla et un poco più abbasso di Santa Apollonia, di San Vittore, di San Bernardino, di San Giovanni Battista e di San Pietro martire. Nel muro laterale a mano sinistra di detto altare vi è un'altra fenestra con ferrata et invetriata et sopra questa fenestra vi è dipinta la immagine del Salvatore resurgente a mano destra della fenestra le immagini del Signore in pietà et di San Nicolao et alla sinistra di detta fenestra le immagini di Giobbe e della moglie. Sotto detta volta sono quattro campi dipinti di argentino quali sono divisi con un friso in forma di croce lavorata a girami di color oro, et sotto e nel mezzo una figura di sole di rilievo. Nelli sudetti campi vi sono dipinte le immagini delli quattro dottori della chiesa et altre immagini che significano la Fede, la Speranza, Carità, Prudenza, Giustizia, Fortezza et Temperanza et un'altra di cui non si sa il significato» (la versione minuta dell'inventario in ASVb, Fondo notai, b. 1342). Attualmente la parete di fondo presenta soltanto l'affresco della *Madonna del latte*, inserita in una elaborata cornice lignea barocca a trittico che ospita negli scomparti laterali due nicchie con le statue dei Santi Rocco e Vittore: non si può escludere che parte della ricca decorazione pittorica antica sia ancora presente sulla parete di fondo e su quelle laterali, coperte da strati di intonaco.

2. Gaudenzio Ferrari tra Arona e Cannobio

È proprio nel più vivace cantiere artistico del Verbano, quello della nuova chiesa di Arona, che avviene il primo documentato contatto di Gaudenzio con il territorio. Il 25 febbraio del 1510 il pittore è presente nel borgo, impegnato a sottoscrivere il contratto per la realizzazione del polittico²⁸ [Figura 12]; ad affidargli l'incarico sono i membri della fabbriceria della chiesa insieme ai consiglieri della Comunità di Arona. A questi il pittore «*habitatorem Vallis Sicidae*» sottopone un disegno preparatorio per il retablo destinato a ornare l'altar maggiore della chiesa: stando ai termini dell'accordo, entro tre o quattro mesi Gaudenzio dovrà far giungere sul lago la carpenteria della macchina e successivamente stabilirsi di persona nel borgo per procedere alla pittura delle tavole e alla messa in opera del polittico, prevista per la Pasqua dell'anno successivo (20 aprile 1511). Questa avviene con un lieve ritardo, se è la data del 2 giugno che il pittore appone a lettere dorata nella tavola centrale, così come nei due piedritti centrali delle predelle, in un florilegio di grottesche, si firma con il cognome materno destinato a suscitare tanto dibattito un paio di secoli dopo²⁹; pochi giorni più tardi il pittore dichiara di aver ricevuto

²⁸ La versione minuta dell'atto di allogazione del polittico, redatta dal notaio aronese Bartolomeo di Giovanni Filippo Caccia, risulta al momento irreperibile; il documento è rintracciato dall'insinuatore aronese Giulio Pirola e pubblicato nel 1837 dal non meglio identificato D. L. nella rivista novarese «L'Iride», quindi riproposto in una versione più ampia nella monografia gaudenziana di Giuseppe COLOMBO (*Vita e opere di Gaudenzio Ferrari pittore con documenti inediti*, Torino, Fratelli Bocca Librai, 1881, pp. 288-290, doc. II). In entrambe si indica come il documento – insieme a quelli dell'anno successivo relativi sempre al pagamento dell'opera e agli accordi circa il collaudo – provenga dall'archivio dell'Insinuazione di Arona, fondo entrato a far parte del fondo notarile dell'Archivio di Stato di Verbania. Nel fondamentale testo di GENTILE (1977, p. 27, nota 4), lo studioso segnala la comunicazione avuta da Giovanni Silengo, all'epoca direttore dell'Archivio di Stato di Novara, circa la presenza degli atti del notaio Caccia presso l'archivio verbanese che, prima della costituzione della provincia del Verbano Cusio Ossola, costituiva una sezione distaccata dell'istituto novarese (per la figura di Silengo e sul suo ruolo nella creazione dell'Archivio di Stato di Verbania può essere interessante Valeria Mora, *Giovanni Silengo*, in «Verbanus», 37, 2016, pp. 319-322). Ritengo che la segnalazione di Silengo facesse riferimento alla sola presenza delle filze del notaio all'interno dell'archivio e non alla presenza reale dei documenti: questi risultano infatti già irreperibili a Valentina RUBICINI (*Cronologia comparata di Gaudenzio Ferrari e dei primi gaudenziani (fino al 1528)*, in *Fermo Stella e Sperindio Cagnoli, seguaci di Gaudenzio Ferrari. Una bottega d'arte nel Cinquecento padano*, catalogo della mostra (Bergamo, Museo Bernareggi, 29 settembre – 17 dicembre 2006), a cura di Giovanni Romano, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2006, pp. 109), così come non sono stati rintracciati da me nel corso dello spoglio di tutte le filze del notaio Caccia. Sulla questione Roberto CARA, *Regesto dei documenti*, in *Il Rinascimento di Gaudenzio Ferrari*, catalogo della mostra (Varallo, Pinacoteca – Vercelli, Arca – Novara, Broletto, 24 marzo – 1° luglio 2018), a cura di Giovanni Agosti, Jacopo Stoppa, Milano, Officina Libraria, 2018, pp. 545-546, doc.8. Una traduzione italiana del contratto si trova in VENTUROLI 1996a, pp. 18-19.

²⁹ Persa forse la memoria dell'autografia gaudenziana, che nella letteratura locale era stata ricordata soltanto da Lazzaro Agostino COTTA (*Museo Novarese*, Milano, per gli Heredi Ghisolfi, 1701, p. 36), il primo interrogarsi sul significato della firma è l'erudito e collezionista milanese Venanzio De Pagave (Dawson KIAN, *The 'Mappamondo' in Bramante's Heraclitus and Democritus*, in «Achademia Leonardi Vinci», V,

il compenso dei 150 ducati fissato nel contratto di allogazione ma, non essendo ancora stato effettuato il collaudo «propter carentiam depinctoris experti in similibus qui de presenti non reperitur», si impegna a restituire la cifra eventualmente stabilita dal perito qualora giudicasse il valore dell'opera inferiore alla cifra pattuita³⁰. La mancanza ad Arona di un pittore in grado di stimare il valore del polittico, curiosa se confrontata al clima di fervore artistico che aveva animato la cittadina agli inizi del secolo, è chiarita anche in un successivo documento redatto il 26 luglio nel quale si fissa un termine massimo di quattro anni per l'effettuazione della perizia³¹.

Colpisce, nel contratto di allogazione del polittico, l'assenza di qualsiasi riferimento al ruolo della famiglia Borromeo, tanto più che proprio una Borromeo compare raffigurata nella posizione che generalmente corrisponde a quella del donatore dell'opera: di profilo, inginocchiata, nello scomparto laterale destro, presentata alla Sacra Famiglia dello scomparto centrale da San Pietro Martire che poggia la mano sinistra sulla sua spalla. Sarà il cardinale Federico Borromeo, negli atti di visita del 1602, a riconoscere in essa Bianca di Saluzzo, che nel 1477 aveva sposato il conte Vitaliano II Borromeo (1451-1493)³²: nel 1494 la nobildonna, in gravi condizioni di salute, era ricorsa al duca di Milano

1992, p. 150; Roberta PANZANELLI CLIGNETT, *The Arona Altarpiece*, in «Achademia Leonardi Vinci», VI, 1993, p. 154); a supporre che il Vinci corrisponda a Gaudenzio Ferrari è per primo Carlo AMORETTI (*Viaggio da Milano ai tre Laghi Maggiore, di Lugano e di Como, e ne monti che li circondano*, Giuseppe Marelli, Milano 1801 (seconda edizione), p. 21). A riportare l'attribuzione a Gaudenzio Vinci – o a immaginare una collaborazione tra il Vinci e il Ferrari – sono in seguito Luigi LANZI (*Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo* [1809], a cura di Martino Capucci, II, Firenze, Sansoni, 1968, p. 310), Gaudenzio BORDIGA (*Notizie intorno alle opere di Gaudenzio Ferrari pittore e plasticatore*, Milano, Tipi di Giovanni Pirotta, 1821, pp. 11-12), Ludwig SCHORN (*Über einige weniger bekannte altitalienische Maler*, in «Kunst-Blatt», 2 gennaio 1823, p. 2) e, anche dopo la pubblicazione del contratto nel 1837, Johann David PASSAVANT (*Contributi alla storia delle antiche scuole di pittura in Lombardia* [1838], a cura di Alfonso Litta, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2014, p. 107), Francesco MEDONI (1844, pp. 127-129), Jacob BURCKHARDT (*Il Cicerone. Guida al godimento delle opere d'arte in Italia* [1855], Firenze, Sansoni, 1955, p. 952) e Felice TUROTTI (*Gaudenzio Ferrari e alcuni suoi scolari*, in Alexis-François Rio, *Leonardo da Vinci e la sua scuola*, a cura di Felice Turotti, Milano, Libreria di Francesco Sanvito, 1857, p. 148). Su tutta la questione si veda Stefano Martinella, in *Il Rinascimento* 2018, pp. 161-170, n. 21.

³⁰ Il documento è citato in MEDONI 1844, p. 128, nota 1 e trascritto in COLOMBO 1881, pp. 291-293, doc. III; da ultimo CARA 2018, p. 546, doc. 10. Circa la collocazione del documento rimando alle note precedenti.

³¹ Il documento è citato in MEDONI 1844, p. 128, nota 1 e trascritto in COLOMBO 1881, pp. 294-295, doc. IV; da ultimo CARA 2018, p. 546, doc. 11. Circa la collocazione del documento rimando alle note precedenti.

³² L'identificazione della nobildonna ad opera di Federico Borromeo è recuperata in Giacomo FIORI, *Gaudenzio Ferrari ad Arona: una committente e un presepe*, in «Verbanus», 18, 1997, p. 63. Precedentemente Casimiro DEBIAGGI (*Veronica Borromeo, ava di San Carlo, nel polittico gaudenziano di Arona*, in «Verbanus», 7, 1986, pp. 61-72) aveva proposto di riconoscere nella figura Veronica Visconti (1498-1519), che nel 1509 era andata in sposa a Federico I Borromeo (1492-1529).

per ottenere l'autorizzazione a stabilirsi ad Arona contravvenendo alle norme stabilite nel testamento del marito, che le aveva proibito di abbandonare Milano³³. Proprio ad Arona il 14 maggio 1495 la contessa rogava un testamento nel quale chiedeva di essere sepolta nella cappella maggiore della chiesa di Santa Maria in una «una sepultura lapidea in muro alta per brachia sex a terra», per la costruzione della quale disponeva la somma di 75 ducati d'oro; contestualmente veniva eletto un cappellano per una messa quotidiana da celebrarsi all'altar maggiore³⁴. Le fonti, le visite pastorali in particolar modo, non attestano la presenza di questa sepultura, mentre è più probabile che la cappellania presso l'altar maggiore sia stata effettivamente istituita: è possibile che, anche ad alcuni anni di distanza dalla morte di Bianca di Saluzzo (della quale purtroppo si ignorano le date certe), la fabbriceria della chiesa sentisse l'esigenza di celebrarla, facendola raffigurare in posizione preminente sul retablo posto a ornare lo stesso altare presso il quale era stato istituito il beneficio.

Per il polittico non conosciamo purtroppo gli autori materiali della superba carpenteria lignea, evidentemente commissionata autonomamente da Gaudenzio a una bottega di intagliatori di sua fiducia, secondo la consuetudine: i rapporti già intercorsi tra il pittore e la famiglia di Amedeo Giovenone in occasione del polittico per la confraternita di Sant'Anna di Vercelli e proseguiti nei decenni successivi, nonché analogie e richiami tra la carpenteria aronese e altri retabli sicuramente ascrivibili alla bottega vercellese autorizzano tuttavia a immaginare che Gaudenzio possa essersi rivolto a quest'ultima³⁵.

³³ Alessandro GIULINI, *Un documento per una principessa saluzzese entrata in casa Borromeo*, in «Archivio Storico Lombardo», serie 5, 1915, pp. 143-144.

³⁴ Emilio MOTTA, *Una Borromeo sepolta in S. Maria di Arona?* [1897], in «Verbanus», 16, 1995, pp. 498-499. Nell'articolo si indica come collocazione del documento «Biblioteca del Principe Trivulzio in Milano. Codice N. 1814»: Isabella Fiorentini, funzionario responsabile dell'Archivio Storico Civico e della Biblioteca Trivulziana di Milano, mi segnala cortesemente che il Codice Trivulziano 1814 non appartiene alle collezioni dell'istituto né risulta tra quelli notificati presso la famiglia, e che risultava irreperibile già il 19 luglio 1945 all'allora direttrice Caterina Santoro.

³⁵ Per il polittico di Sant'Anna, ricostruito da Giovanni Testori (in *Le schede della mostra del 1956* [1956], in *Il gran teatro montano. Studi su Gaudenzio Ferrari*, a cura di Giovanni Agosti, Feltrinelli, Milano 2015, pp. 165-166, nn. 8-11) si veda, da ultimo, Antonio Mazzotta, in *Il Rinascimento* 2018, pp. 125-134, nn. 9-14. Il documento di commissione a Gaudenzio del 26 luglio 1508 è trascritto, con imprecisioni, in COLOMBO 1881, pp. 285-287, doc. I (si veda da ultimo CARA 2018, pp. 544-545, doc. 4); il contratto tra Eusebio Ferrari, che agisce in nome di Gaudenzio, e Amedeo e Giovanni Pietro Giovenone del 30 luglio 1508 in Giuseppe COLOMBO, *Documenti e notizie intorno gli artisti vercellesi*, Vercelli, Istituto di Belle Arti di Vercelli, 1883, p. 396 (si veda CARA 2018, p. 545, doc. 6). Analogie nel sistema di costruzione del polittico aronese e in quello di macchine ascrivibili con certezza alla bottega dei Giovenone sono rintracciate da Giorgio ROLANDO PERINO (*Il sistema di costruzione di due polittici gaudenziani*, in corso di stampa). Colpisce come il motivo decorativo della semicolonna a candelabra del registro inferiore del polittico di Arona ricompaia, semplificato nella resa, nelle quattro colonnette della cornice della tavola di Gerolamo Giovenone in San Lorenzo a Mortara, realizzata intorno al 1525, la cui carpenteria pare lecito

Questa si presenta sostanzialmente intatta, fatta salva la rimodulazione di parte del coronamento, ordinata da Carlo Borromeo nel corso della visita pastorale compiuta ad Arona nel 1567, per allargare la finestra posta sopra il retablo³⁶: l'altezza attuale del polittico è di fatto di circa 90 centimetri inferiore rispetto a quella di otto braccia e mezza indicata nel contratto di allogazione del 1510³⁷. In questa occasione probabilmente scomparire anche la cassa lignea, menzionata solo nel contratto del 16 luglio 1511, forse fatta realizzare ad Arona al termine del lavoro del pittore³⁸.

È poi probabilmente nel periodo trascorso ad Arona che Gaudenzio si dedica anche a un'altra opera, nota soltanto da un'attestazione documentaria e oggi perduta. Il 2 ottobre 1531 l'aronese Cristoforo Daverio detto «de Larno», residente a Intra, detta il proprio testamento nel quale dispone il lascito di 200 lire imperiali alla chiesa di Santa Maria

immaginare realizzata all'interno della bottega familiare (sulla pala Laura Cavazzini, in *Scultura lignea a Mortara. Restauri compiuti e da compiere*, catalogo della mostra (Mortara, Basilica di San Lorenzo, 20 settembre – 18 ottobre 1997), Vigevano, Diakronia Edizioni, 1997, pp. 36-39, n. 6; Edoardo Villata, in *Splendori di corte. Gli Sforza, il Rinascimento, la Città*, catalogo della mostra (Castello di Vigevano, 3 ottobre 2009 – 31 gennaio 2010), a cura di Luisa Giordano, Mariolina Olivari, Milano, Skira, 2010, pp. 138-140, n. 31), e successivamente nella cornice dell'*Assunzione della Vergine* di Bernardino Lanino (1543) nella chiesa di San Sebastiano a Biella (da ultimo Simone RICCARDI, *L'Assunzione di Lanino*, in *Arti figurative a Biella San Sebastiano e a Vercelli San Cristoforo*, a cura di Vittorio Natale, Biella, Biverbanca, 2013, p. BI45) e nel più tardo polittico laniniano in San Giorgio a Valduggia (Ada Quazza, in *Bernardino Lanino e il Cinquecento a Vercelli*, a cura di Giovanni Romano, Cassa di Risparmio di Torino, Torino 1986, pp. 269-270). Sulla questione della carpenteria aronese Stefano MARTINELLA, «*Iuxta disegnum per ipsum magistrum Gaudencium*». *Riflessioni su cornici e polittici gaudenziani*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2010-2011 (relatore Rossana Sacchi), pp. 81-83.

³⁶ Il testo della visita pastorale si può leggere, nella traduzione italiana di Guido Gentile, in *San Carlo e la sua Arona. Per il IV Centenario della morte di san Carlo Borromeo*, a cura di Carlo Torelli, Arona, Azienda Autonoma Soggiorno e Turismo, 1984, pp. 77-85.

³⁷ La questione è stata affrontata in occasione del restauro del polittico concluso nel 1996. In particolare destava sospetto la curiosa collocazione della lunetta raffigurante il *Dio padre* al centro del registro superiore, la cui unica analogia si riscontra nel cosiddetto *Polittico di Sant'Ivo* di Defendente Ferrari (peraltro in parte rimaneggiato) della Galleria Sabauda di Torino (inv. 1061), già nella chiesa di Santa Maria della Scala a Moncalieri; l'analisi delle singole tavole del retablo aronese ha però escluso qualsiasi manomissione riguardante la posizione della lunetta. Giorgio Rolando Perino (*Analisi della tecnica di esecuzione*, in *Il restauro* 1996, pp. 91-120) ha suggerito, anche graficamente, la presenza di un ulteriore registro posto a raccordare il secondo con gli elementi del fastigio, costituito da uno spazio rettangolare al centro affiancato da due elementi a volute o a girali: difficile tuttavia immaginare una raffigurazione che potesse, dal punto di vista gerarchico, essere collocata al di sopra del *Dio padre* (MARTINELLA 2010-2011, p. 77). Circa la peculiarità della presenza della lunetta, ricordo un suggerimento fornito da Giovanni Romano nel corso di un colloquio nel 2011, ovvero quello di considerare la lunetta in diretta relazione alla tavola centrale della *Natività* posta nel registro inferiori, quasi una sorta di cimasa slegata dall'impaginazione generale del polittico.

³⁸ Nel documento si precisa come la somma di 150 scudi, ovvero 600 lire, ricevuti dal pittore non comprenda otto lire imperiali «pro causa et manufactura ipsius capsae dictae anchonae». Non compare alcun riferimento alla cassa lignea nel contratto di allogazione del 1510, come invece era avvenuto nel caso del polittico di Sant'Anna a Vercelli.

vecchia, a condizione che siano completate le «figuras S.te Marie cum eius filio unigenito et S.to Ioseph a creda que figure alias incepte fuerunt per mag.um Gaudentium de Varallo³⁹». Quando l'antica chiesa viene demolita, secondo le indicazioni fornite da Carlo Borromeo nel corso della visita pastorale dell'ottobre 1567 che ne constatava la condizione di grave degrado, il gruppo del *Presepe* viene ricoverato nella chiesa moderna, nella cappella in capo alla navata laterale sinistra, sulla cui parete di fondo viene dipinto uno sfondo paesaggistico e le figure del bue e dell'asinello⁴⁰. In questo spazio le sculture sono attestate dalle visite pastorali sino al 1738 quando, stando alla testimonianza dell'avvocato e storico aronese Francesco Medoni, la decorazione del sacello viene profondamente trasformata su iniziativa del canonico Giovanni Francesco Rossoli: da questo momento si perdono le tracce delle opere, delle quali non si ha più alcuna menzione⁴¹.

Soltanto il ritrovamento dell'indicazione testamentaria ci attesta l'attestazione *ab antiquo* del coinvolgimento di Gaudenzio, peraltro rimasto presso parte della letteratura locale, che attribuiva al pittore anche gli affreschi del sacello, realizzati naturalmente dopo il trasferimento delle statue dalla vicina chiesa distrutta⁴². La testimonianza del testatore pare comunque fededegna: la sua rilevanza è accresciuta dal momento che questa del presepe aronese risulta al momento l'unica attestazione dell'attività di plastificatore di Gaudenzio al di fuori del contesto del Sacro Monte di Varallo, al quale si può facilmente ricondurre anche la *Madonna del latte* composta dall'artista nell'oratorio della Madonna di Loreto a Roccapietra, alle porte del borgo valsesiano⁴³.

Non è invece ancora emerso alcun dato archivistico utile a chiarire le vicende della commissione a Gaudenzio dell'*Andata al Calvario* presso il santuario della Santissima

³⁹ ASVb, Fondo notai, b. 214. Una copia del documento, allegata agli atti di una visita pastorale conservati presso l'Archivio Storico Diocesano di Milano, era stata rinvenuta e parzialmente trascritta in FIORI 1997, pp. 61-72, con una errata trascrizione del nome di battesimo del testatore: da ultimo CARA 2018, p. 558, doc. 88.

⁴⁰ FIORI 1997, pp. 65-66; il testo delle *Ordinationes* nella traduzione italiana in *San Carlo* 1984, pp. 77-85.

⁴¹ MEDONI 1844, pp. 183-184. Per il dettaglio dell'analisi delle visite pastorali FIORI 1997, pp. 65-66.

⁴² «In questa medesima chiesa eravi un fresco che rappresentava la nascita di Gesù Cristo adorato da pastori, con paese, che tutto fu involato dal tempo»: BORDIGA 1821, p. 12; Anna PERPENTI, *Elogio di Gaudenzio Ferrari pittore e plastificatore*, Milano, Tipi di Paolo Andrea Molina, 1843, p. 11; TUROTTI 1857, p. 457; Ethel HALSEY, *Gaudenzio Ferrari*, London, George Bell & Sons, 1904, p. 40. Un dettaglio degli affreschi riprodotto i musci del bue e dell'asinello è visibile sulla porzione di parete di fondo della cappella solitamente coperta dalla tela della *Natività* di Andrea Appiani (1782).

⁴³ Per il santuario di Roccapietra Giovanni TESTORI, *Gaudenzio alle porte di Varallo*, Milano, Arti Grafiche Amilcare Pizzi, 1960 e, da ultimo, Paola Angeleri, in *Il Rinascimento* 2018, pp. 228-236, n. 29.

Pietà di Cannobio [Figura 13]. La prima menzione della tavola compare negli atti della visita pastorale compiuta nel 1567 da Gerolamo Politi, vescovo di Treviso e ausiliario di Carlo Borromeo, che la descrive sull'altar maggiore del primitivo oratorio, edificato a partire dal 1526 nello spazio occupato dall'abitazione della famiglia Zaccheo, all'interno della quale nel 1522 si erano svolti i fatti miracolosi all'origine della devozione: nel testo di Politi la pala è dotata di una cornice lignea dorata, fornita di colonne, di una predella al cui interno era custodita la pergamena miracolosa e di una tela di protezione che recava dipinta la *Deposizione dalla croce*⁴⁴. Una ventina d'anni dopo, nel 1584, l'attribuzione a Gaudenzio del retablo è sancita da Giovanni Paolo Lomazzo nelle pagine del *Trattato*⁴⁵. È possibile che la messa in opera del retablo, data l'assenza di appigli documentari, sia da connettere alla riconsacrazione dell'altare maggiore dell'oratorio, avvenuta il 29 ottobre 1540 in seguito al suo spostamento e all'inserimento al suo interno di una cassetta contenente reliquie⁴⁶; anche il dato stilistico confermerebbe una datazione a questo lasso di tempo, stante la stretta vicinanza del dipinto cannobiese con la pala del *Martirio di*

⁴⁴ «Pulcherrima ancona satis ampla cum figura domini nostri Iesu Christi crucem deferentis, beatae Virginis cum Mariis et multitudine Iudeorum; habet columnas inauratas et etiam cornices cum cortina ex tela viridi cum figura domini nostri Iesu Christi dum ex cruce deponitur [...] In fundo dictae anconae est quaedam tabella cum figuris Sanctae Pietatis et Beatae Virginis et Joannis Evangelistae pictis in membrana quae affixa est dictae tabellae, quae magna veneratione tenetur»: il testo della visita pastorale è trascritto in Pierangelo FRIGERIO, *La 'Schola' e il santuario della Pietà di Cannobio*, in «Santuario SS. Pietà. Cannobio», 11, 2016, p. 34; lo stesso contributo ricostruisce le vicende della fondazione della confraternita di laici e del primo edificio di culto, con una dettagliata analisi dei documenti d'archivio e delle visite pastorali. Per il dipinto si veda Giovanni Romano, in *Il Rinascimento* 2010a, pp. 226-231, cat. 55.

⁴⁵ «Perochè fino à gli cani vedendo altri cani dipinti dietro gl'abbaiano [...] come si narra haver fatto un cane che ne guastò uno c'haveva dipinto Gaudenzio sopra una tavola di un Christo, che portava la Croce, a Canobio» Giovan Paolo LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura* [1584], in *Scritti sulle arti*, a cura di Roberto Paolo Ciardi, vol. II, Firenze, Marchi & Bertolli, 1974, p. 164.

⁴⁶ Una memoria scritta della consacrazione del 1540 è stata rinvenuta nel 1920 nel corso di una ricognizione compiuta nell'altare maggiore del santuario: FRIGERIO 2016, pp. 22-23; Francesco PARNISARI, *Spiritualità e impegno pastorale di un vescovo del primo Cinquecento: la visita di Francesco Ladino a Cannobio e in Val Veddasca*, in «Verbanus», 37, 2016, pp. 145-164. COLOMBO (1881, p. 119) riporta la definizione di «icona venustissima» data da Carlo Borromeo nel corso della visita pastorale del 1571 con l'errata datazione 1521, da cui deriva la considerazione del dipinto di Cannobio come opera giovanile, precedente il soggiorno vercellese, presente in HALSEY 1904, pp. 71-72, 136; Anna Maria BRIZIO, *Studi su Gaudenzio Ferrari*, in «L'Arte», XXIX, 1926, pp. 167-168; Adolfo VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, vol. IX, tomo II, Milano, Ulrico Hoepli, 1926, p. 829; Siegfried WEBER, *Gaudenzio Ferrari und seine Schule*, Strassburg, Heitz, 1927, pp. 38-39; Vittorio VIALE, *Gotico e Rinascimento in Piemonte*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Carignano, 1938-1939), Torino, Rotocalco Dagnino, 1939, p. 163; Anna Maria BRIZIO, *La pittura in Piemonte dall'età romanica al Cinquecento*, Torino, Paravia, 1942, pp. 108, 206; a spostare l'opera alla fase estrema del pittore è, in diversi contributi, Bernard BERENSON (*North Italian Painters of the Renaissance*, New York-London, G. P. Putnam's Sons, 1907, p. 229; *Italian pictures of the Renaissance. A list of the principal artists and their works with an index of places*, Oxford, Clarendon Press, 1932, p. 190; *Pitture italiane del Rinascimento. Catalogo dei principali artisti e delle loro opere con un indice dei luoghi*, Milano, Ulrico Hoepli, 1936, p. 164; *Italian Pictures of the Renaissance. A list of the principal artists and their works with an index of places. Central Italian & North Italian Schools*, London, Phaidon Press, 1968, vol. I, p. 359).

Santa Caterina, commissionata nel 1540 per la cappella Gallarati nella chiesa di Sant'Angelo vecchio a Milano, ora a Brera (Reg. Cron. 449)⁴⁷. Come il dipinto milanese, l'*Andata al Calvario* di Cannobio presenta una costipata turba di personaggi che affolla la totalità dello spazio dipinto, quasi a soffocare le figure in primo piano di Cristo che soccombe sotto il peso della croce e della Vergine che si accascia al suolo; dominano dall'alto le figure degli armati, in sella a poderosi variopinti cavalli e abbigliati con voluminosi ed elaborati copricapi, in una composizione nella quale devono aver avuto parte anche i collaboratori del maestro, «che faticano a tener dietro alla sua furia»⁴⁸. Se l'edificio rappresentato sullo sfondo a sinistra pare una citazione di quello rappresentato nell'identica scena del tramezzo di Varallo, la disposizione delle figure in primo piano sembra invece richiamare quella del raffaellesco *Spasimo di Sicilia* (databile al 1517 e ora al Prado, inv. P298, forse noto a Gaudenzio tramite incisioni⁴⁹), sebbene ribaltata, forse in ossequio a quella incisa da Albrecht Dürer nella *Große Passion*: ne sono spie la nerboruta figura di spalle alla destra di Cristo e il gesto del personaggio a cavallo sulla sinistra che brandisce lo scettro in direzione del volto di Cristo; fa eccezione il gruppo delle donne, per il quale Gaudenzio riprende le composizioni di Varallo, di San Cristoforo a Vercelli e della *Crocifissione* della Pinacoteca Sabauda, spingendole quasi al livello estremo e rappresentando la Vergine prostrata a terra. Abbagliante è il contrasto cromatico, realizzato anche attraverso il violento accostamento di tinte contrastanti. Di forte impatto doveva pure essere la cornice lignea originaria, che nel 1605 è detta «circum ornata quatuor columnis base et cornicibus inauratis»⁵⁰ e che non doveva forse discostarsi

⁴⁷ È del 12 marzo 1540 il contratto di commissione a Gaudenzio per la decorazione della cappella Gallarati, che comprendeva – oltre alla tavola dipinta – la pittura ad affresco delle pareti e della volta: Rossana SACCHI, *Gaudenzio Ferrari a Milano: i committenti, la bottega, le opere* [1989], in SACCHI 2015, pp. 33-37.

⁴⁸ Rossana SACCHI, *Tornare su Gaudenzio*, in SACCHI 2015a, p. 147 (di seguito SACCHI 2015c). La proposta, espressa da più parti, è quella di riconoscere accanto a Gaudenzio almeno Giovanni Battista Della Cerva (Andrea Di Lorenzo, in *Pittura* 1996, p. 262; Giovanni Romano in *Il Rinascimento* 2010a, p. 228).

⁴⁹ Per il dipinto di Raffaello Christa GARDNER VON TEUFFEL, in *Raffaello in Vaticano*, catalogo della mostra (Città del Vaticano - Braccio di Carlo Magno, 16 ottobre 1984 - 16 gennaio 1985), a cura di Fabrizio Mancinelli, Electa, Milano 1984, pp. 276-277. Per la fortuna del soggetto dell'*Andata al Calvario* nel contesto gaudenziano si faccia riferimento a Romano, in *Il Rinascimento* 2010a, pp. 226-228. La stessa impostazione «ribaltata» del dipinto gaudenziano rispetto all'originale raffaellesco, con le figure dell'uomo a cavallo e di quello di spalle, si riscontra poi nell'*Andata al Calvario* di Giorgio Vasari in Santa Croce a Firenze; un'analogia si può riscontrare con la lunetta luinesca raffigurante la medesima scena sulla parete trasversale nell'aula delle monache nella chiesa di San Maurizio a Milano.

⁵⁰ La descrizione è presente negli atti di visita di Federico Borromeo, che si leggono in Aquilino ZAMMARETTI, *L'archivio del Santuario della S. Pietà di Cannobio*, in «Bollettino storico per la provincia di Novara», XXVI, 1932, p. 186.

troppo da quella del *Cenacolo* milanese di Santa Maria della Passione, intagliata da Giovanni Pietro da Sesto⁵¹: l'attuale soluzione dell'ancona cannobiese è poi realizzata nel Seicento dopo il completamento della ricostruzione del nuovo santuario⁵².

A lungo ci si è interrogati sul tramite della commissione. Il 21 aprile 1526, a quattro anni dagli eventi miracolosi, il vescovo Francesco Ladino autorizzava la costituzione di una confraternita di laici, incaricata di provvedere alla realizzazione di un primitivo luogo di culto, cui aderivano il podestà, i deputati del Consiglio Generale di Cannobio e tutti gli ottimati del borgo⁵³: è probabile che all'interno di questo consesso sia maturata la commissione dell'ancona gaudenziana, considerati soprattutto i rapporti molto stretti tra il borgo e Milano, dove peraltro risiedevano molti cannobiesi⁵⁴. Un candidato ideale sembrava corrispondere al milanese Paolo da Cannobio, figlio del giureconsulto Francesco, deputato per Porta Vercellina nelle sedute della Fabbrica del Duomo tra 1538 e 1539 ma soprattutto committente di Gaudenzio per il *San Paolo nello studio* destinato alla cappella gentilizia del Da Cannobio nella chiesa milanese di Santa Maria delle

⁵¹ Per l'ancona della Passione, commissionata a Gaudenzio e al collaboratore Giovanni Battista Della Cerva il 18 febbraio 1544, si veda almeno Rossana SACCHI, *Cappelle potenziali e allestimenti provvisori in una chiesa-cantiere: Santa Maria della Passione (1508-1560)* [2013], in EAD., *Gaudenzio a Milano*, Milano, Officina Libraria, 2015, pp. 70-94, e da ultimo Agostino Allegri, in *Il Rinascimento* 2018, pp. 527-535, n. 110.

⁵² Il progetto dell'altare marmoreo che ha accolto la tavola gaudenziana, per l'occasione ritagliata (come emerso chiaramente dopo il restauro a opera di Giovanna Mastrotisi, concluso nel 2010, presentato nel corso di una giornata di studi tenutasi a Cannobio il 21 ottobre 2011, con interventi di Pierangelo Frigerio, Giovanna Mastrotisi, Valeria Moratti – direttrice del restauro insieme a Massimiliano Caldera – e Alessandro Segimiro), è stato tradizionalmente attribuito a Bartolomeo Tiberino, che risulta in realtà attestato soltanto come autore della cassetta lignea che custodisce la pergamena quattrocentesca: Casimiro DEBIAGGI, *L'intagliatore Bartolomeo Tiberino e la SS. Pietà*, in «La SS. Pietà. Cannobio», 4, 1995, pp. ss. nn.

⁵³ Sulla confraternita FRIGERIO 2016, pp. 20-31.

⁵⁴ Gli atti rogati dai notai di Cannobio tra il 1522 (anno del miracolo) e il 1546 (data della morte di Gaudenzio) conservati presso l'Archivio di Stato di Verbania non contengono alcun riferimento alla commissione della pala, né ad altre campagne artistiche relative al primo edificio di culto; scarsi, in realtà, sono persino i riferimenti al santuario, che non compare citato in atti, fatto salvo qualche legato testamentario, peraltro successivo al 1546. Dell'analoga ricerca (con analoghi risultati) condotta negli anni da Rossana Sacchi presso le filze dei notai cannobiesi conservate presso l'Archivio di Stato di Milano rende conto in diverse occasioni la studiosa: da ultimo SACCHI 2015c, p. 148, nota 72, dove si menziona un lascito testamentario di 10 lire alla confraternita effettuato da Orsina Luatis – o Lovati – nell'ottobre 1536; stando alla testimonianza seicentesca di Francesco DEL SASSO CARMINO, *Informazione istorica del borgo di Cannobio e delle famiglie di esso borgo* [1633 circa], a cura di Pietro Carmine, s. l., s. e., 1910 (ristampe anastatiche Verbania, Edizioni Xerografiche Vercellini, 1972 e Verbania, Alberti, 2010), p. 110), un Francesco Lovati, ricco mercante, sarebbe stato il committente di un dipinto – perduto – collocato sull'altar maggiore della chiesa di Sant'Ambrogio a Cannobio, che recava la data 19 novembre 1500. Nessun accenno alla commissione del retablo gaudenziano è emerso nemmeno presso l'Archivio del santuario della Santissima Pietà di Cannobio, da me passato in rassegna.

Grazie, firmato e datato 1543, ora al Musée de Beux-Arts di Lione (inv. 1957-21)⁵⁵: i legami del gentiluomo con il borgo del Lago Maggiore sono tuttavia labili, legati perlopiù alla letteratura locale più tarda, al punto da essere stati messi recentemente in discussione⁵⁶. Priva di appigli, al momento, l'ipotesi circa il coinvolgimento nella commissione del dipinto della famiglia Borromeo⁵⁷, cui potrebbe dar credito l'attestazione di una copia della pala nella collezione milanese alla fine dell'Ottocento⁵⁸. Al momento l'unica riproduzione fotografica di una derivazione del dipinto, della quale si ignorano l'autore e l'attuale collocazione, è conservata presso la Fototeca della Fondazione Federico Zeri presso l'Università di Bologna (inv. n. 24605)⁵⁹ [Figura 14].

3. Fermo Stella

Nella prima metà del Cinquecento a essere documentati sulle sponde del Verbano, così come in Ossola e nelle zone del Cusio, sono due pittori attestati dai documenti d'archivio come collaboratori diretti di Gaudenzio. Nello stesso anno in cui il pittore valsesiano riceve la commissione del polittico di Arona, Fermo Stella risulta ricevere un pagamento per «la pittura de uno stendardo grande con le arme Borromeo mandato ad Arona per la fera»⁶⁰. Il documento non attesta con sicurezza la presenza ad Arona del pittore, ma pare

⁵⁵ Sui rapporti tra Gaudenzio e Paolo da Cannobio si vedano SACCHI 1989, pp. 39-43; EAD., *Piste gaudenziane* [1998], in SACCHI 2015a, pp. 58-61; EAD., *Per Gaudenzio, Tiziano e Giovanni Demio alle Grazie*, in *Il convento di Santa Maria delle Grazie a Milano. Una storia dalla fondazione a metà del Cinquecento*, atti del convegno (Milano, 22-24 maggio 2014), a cura di Stefania Buganza, Marco Rainini, Firenze, Nerbini, 2016, pp. 459-462. Per il dipinto di Lione da ultimo Irene Sozzi, in *Il Rinascimento* 2018, pp. 516-520, n. 108.

⁵⁶ Rossana SACCHI (2015c, p. 147, nota 71) rileva come dalla documentazione d'archivio tra le proprietà immobiliari di Paolo Da Cannobio non compaiano beni relativi al Lago Maggiore. Ad affermare per certa la provenienza cannobina e il legame col territorio del gentiluomo è invece il DEL SASSO CARMINO (1633 circa, pp. 85-87).

⁵⁷ La proposta in Andrea Di Lorenzo, in *Pittura* 1996, p. 262.

⁵⁸ Gustav PAULI, *Ausstellung von Gemälden der Lombardischen Schule im Burlington Fine Arts Club, London, April-June 1898*, in «Zeitschrift für bildende Kunst», N.F., X, 1898-1899, p. 153; una copia del dipinto «con radicali varianti solo nel paesaggio di fondo» è stata vista nel 1987 presso un collezionista torinese da Giovanni Romano (in *Il Rinascimento* 2010a, p. 228), insieme a una copia della *Natività* del The Ringling Museum of Art di Sarasota (inv. SN41), per la quale, da ultimo, Serena D'Italia, in *Il Rinascimento* 2018, pp. 360-365, n. 55.

⁵⁹ Una scheda della fotografia è disponibile on line all'indirizzo:

http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.v2.jsp?locale=it&decorator=layout_resp&apply=true&tipo_scheda=OA&id=26344&titolo=Anonimo%2C+Salita+di+Cristo+al+monte+Calvario

⁶⁰ Archivio Borromeo Isola Bella (di seguito ABIB), Mastro 1506-1511, p. 594. L'attestazione del pagamento è segnalata per la prima volta in LOIACONO ASTRUA 1977, p. 81, quindi in RUBICINI 2006, p. 112.

interessante considerare questa eventualità, specie in riferimento alla mano di un aiuto riscontrata negli scomparti laterali superiori del polittico gaudenziano, identificato solitamente con il novarese Sperindio Cagnoli⁶¹.

I successivi contatti documentati di Fermo Stella con il territorio successivi di un trentennio e quindi seguono la collaborazione con Gaudenzio per i lavori di pittura e doratura dell'ancona dell'Assunta di Morbegno⁶²; il 7 febbraio 1541 il pittore è a Pallanza, dove confessa di aver ricevuto la somma, abbastanza considerevole, di 90 scudi dalla fabbriceria della chiesa della Madonna di Campagna a completo pagamento di un polittico già consegnato e messo in opera all'interno della chiesa⁶³: il documento, la cui lettura risulta estremamente complessa, non contiene informazioni utili a una perfetta identificazione del dipinto, fatti salvo alcuni riferimenti a una figura della Vergine. Sappiamo, sulla scorta dell'inventario redatto il 22 gennaio 1618 dalla fabbriceria della chiesa, che a quella data nella cappella del battistero erano conservate «tre anchone vecchie, quali erano sopra gli altari vecchi»⁶⁴, probabili uniche testimonianze delle prime campagne decorative che hanno coinvolto l'edificio: di queste, una potrebbe adattarsi al dipinto dello Stella, ovvero un polittico su due registri che originariamente inquadrava un affresco quattrocentesco raffigurante la *Madonna del latte*, collocato nella cappella laterale della navata sinistra e probabilmente rimasto in opera sino al 1594 quando la fabbriceria commissiona a Camillo Procaccini un nuovo allestimento del sacello e oggi perduto⁶⁵. La soluzione di un polittico costruito quasi come un tabernacolo per

⁶¹ Andrea Di Lorenzo, in *Pittura* 1996, p. 256.

⁶² Per le vicende dell'ancona, commissionata il 18 agosto 1516 a Giovan Angelo Del Maino dalla Compagnia dei Battuti della chiesa di San Lorenzo e di Santa Maria Assunta a Morbegno, e per i pagamenti corrisposti a Gaudenzio e a Fermo Stella rimando a Giovanni Romano, in *La Natività della Vergine di Gaudenzio a Morbegno*, catalogo della mostra (Sondrio, Museo Valtellinese di Storia e Arte, 8 febbraio – 8 aprile 2011) a cura di Giovanni Agosti, Jacopo Stoppa, Marco Tanzi, Milano, Officina Libraria, 2011, pp. 13-17 e Id., in *Il Rinascimento* 2018, pp. 349-355, n. 53.

⁶³ Archivio di Stato di Milano (di seguito ASMi), Fondo notarile, b. 6776. Ho segnalato il documento in Stefano MARTINELLA, *Fermo Stella, Giovanni Maria De Rumo e «tre anchone vecchie»*. *Appunti sulla prima decorazione della Madonna di Campagna*, in «Verbanus», 36, 2015, pp. 18-19.

⁶⁴ ASDNo, Inventari, III, 3, 65.

⁶⁵ «consiste in seij quadri di finissime pitture, di sopra li tre quadri superiori ci è l'archangelo Gabriele la Madonna, che vien annunciata da d.to Angelo, Santo Steffano, e S.to Sabastiano sopra un quadro insieme un altro con l'immagine di S.to Fabiano, e un altro di S.to Leonardo, il quadro di mezzo a basso è manco, perché ivi era il quadro della Madona, qual hora si trova dentro la magnifica capella, ove si compiace far tante gratie e miracoli» (ASDNo, Inventari, III, 3, 65). L'affresco quattrocentesco è stato attribuito al cosiddetto Maestro di Casa Morigia, autore del ciclo affrescato (datato agli anni centrali del XV secolo) di carattere profano che decorava un salone della residenza della famiglia Morigia a Pallanza (Maila CONTINI, *Cicli di affreschi profani del secolo XV nell'area lombarda occidentale*, tesi di laurea, Università degli Studi di Pisa, a.a. 2000-2001 (relatore Antonino Caleca); ZOCCHI 2001, pp. 123-128; Gianni PIZZIGONI, *Gli affreschi di palazzo Morigia a Pallanza*, in *Per Giovanni Romano*, a cura di Giovanni Agosti, Giuseppe

incorniciare un affresco antico trova un vicino riscontro territoriale nel trittico realizzato da Francesco De Tatti per la chiesa della Madonna della Neve a Domodossola, dove due tavole dipinte raffiguranti i *Santi Gervasio e Protasio* affiancano una più antica pittura murale⁶⁶, ma di fatto richiama anche la stessa ancona di Morbegno, che pure custodisce al suo interno un affresco con la figura della *Vergine*⁶⁷.

Un altro dei tre dipinti menzionati nel 1618 corrisponde invece a una tela, unanimemente attribuita allo Stella, conservata presso la chiesa dei Santi Fabiano e Sebastiano di Suna (Verbania), raffigurante i *Santi Barbara, Giovanni Battista e Bartolomeo*⁶⁸ [Figura 24]. Le figure sono riprese in posizione stante, collocate sotto un imponente baldachino e racchiuse da una imponente cornice dipinta, che simula una carpenteria lignea: nei due angoli superiori del dipinto sono raffigurati due angeli, che recano scudi con lo stemma della famiglia Morigia. L'evidente legame della tela con la famiglia, un ramo della quale era investito del feudo di Suna (borgo che faceva riferimento alla chiesa della Madonna di Campagna) e di Rovegro, era in origine probabilmente meglio definito da iscrizioni collocate nella due *tabulae ansatae* idealmente appese alla sommità dell'arcone e sulla colonna di destra: queste, stante la povertà della materia cromatica rimasta sulla tela, si

Dardanello, Giovanna Galante Garrone, Savigliano, L'Artistica, 2009, pp. 150-151). Gli atti della visita pastorale compiuta nel 1590 dal vescovo Carlo Bascapè descrivono «icona in qua est figura Dive Virginis vitro ante obducta» (ASDNo, Visite pastorali, tomo 15): come rilevato dal restauratore Agostino Mascheroni, che ha restaurato la Cappella delle Grazie tra 1994 e 1996, la posizione dell'affresco quattrocentesco al centro della parete del sacello è il risultato di uno spostamento a massello, peraltro evidente osservando la muratura esterna della cappella (ZOCCHI 2001, pp. 123-124), del quale è al momento impossibile stabilire l'epoca. Per l'intervento di Camillo Procaccini rimando al capitolo successivo.

⁶⁶ Il trittico ossolano, datato al 1516, è riferito per la prima volta al De Tatti in Giovanni Romano, in *Recuperi e nuove acquisizioni*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Sabauda, 1975), Torino, Soprintendenza alle Gallerie e alle Opere d'Arte del Piemonte, 1975, p. 14; si vedano poi Anna Maria Ferrari, in *Pittura tra Ticino e Olona. Varese e la Lombardia nord-occidentale*, a cura di Mina Gregori, Milano, Cariplo, 1992, p. 240 e Carlo CAIRATI, *Francesco De Tatti nei documenti*, in *Francesco De Tatti e altre storie*, a cura di Giovanni Agosti, Jacopo Stoppa, Marco Tanzi, Milano, Officina Libraria, 2011, pp. 53-54. Sulle diverse tipologie di ancone diffuse nella Lombardia del primo Rinascimento rimando al fondamentale Marco ALBERTARIO, *Marmo, legno e terracotta. Appunti sulla committenza milanese tra settimo e ottavo decennio del Quattrocento*, in *Opere insigni e per la divozione e per il lavoro. Tre sculture lignee del Maestro di Trognano al Castello Sforzesco*, atti della giornata di studio (Milano, Castello Sforzesco, 17 marzo 2005), a cura di Marco Bascapè, Francesca Tasso, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2005, pp. 27-35.

⁶⁷ MARTINELLA 2015, p. 19.

⁶⁸ La tela è segnalata per la prima volta in LOIACONO ASTRUA, 1977, p. 81, nota 28. Negli atti della visita pastorale del vescovo Romolo Archinto del 1575 compare la menzione incidentale di un altare dedicato a Santa Barbara collocato nei pressi dell'ingresso della Madonna di Campagna, probabile originaria collocazione della tela ora a Suna (ASDNo, Visite pastorali, tomo 4); l'identificazione dell'opera con quella menzionata nel Battistero nel 1618 era già stata proposta in Carlo MUZIO, *Del Santuario della Madonna di Campagna. Parte seconda*, manoscritto inedito conservato presso l'Archivio Parrocchiale della Madonna di Campagna, cap. II. Lo spostamento del dipinto come di altre opere già all'interno della chiesa deve essere avvenuto in concomitanza con l'erezione di questa a parrocchia indipendente nel 1955.

presentano però al momento vuote⁶⁹. La datazione, su base stilistica, oscilla tra la metà degli anni Quaranta del Cinquecento e i primi anni del decennio successivo⁷⁰.

Ulteriori tasselli della presenza del pittore caravaggino nell'Alto Novarese sono costituiti da alcune pale nella zona del Cusio: una *Deposizione* nel santuario della Madonna del Sasso a Boleto (1541, lo stesso anno della *confessio* per la Madonna di Campagna)⁷¹, il polittico nella Collegiata di Sant'Ambrogio a Omegna (1547)⁷², una *Deposizione* ad Armeno (1548)⁷³ e la più tarda nella chiesa di San Maurizio a Gignese (1562)⁷⁴. Più complesso il discorso che riguarda l'Ossola, dove l'unica attività documentata di Fermo risulta al momento la decorazione ad affresco realizzata nella chiesa di San Giorgio a Varzo nel 1545⁷⁵.

⁶⁹ Una composizione sovrapponibile a quella della tela di Suna si ritrova in un'altra opera di Fermo Stella, sempre su tela, realizzata per la chiesa di Santo Stefano a Tradate, dove in una delle tabelle compare la data mutila «155[...]» (Vito ZANI *Un inedito di Fermo Stella da Caravaggio e alcune riconsiderazioni*, in «Arte lombarda», 108/109-1994, pp. 67-75; Simone FACCHINETTI, *Fermo Stella da Caravaggio*, Bergamo, Banca di Credito Cooperativo, 2008, pp. 176-177). Un'altra opera, nella quale una massiccia architettura dipinta sostituisce la carpenteria lignea, è la tela attribuita allo Stella nella chiesa della Madonna del Rosario a Doccio di Quarona, in Valsesia (FACCHINETTI 2008, pp. 135-136).

⁷⁰ Andrea Di Lorenzo, in *Pittura* 1996, pp. 265-266; FACCHINETTI 2008, pp. 165-166; Massimiliano CALDERA, *Fermo Stella*, Bergamo, L'Eco di Bergamo, 2009, pp. 18, 58. Non condivido l'ipotesi di Vito ZANI (1994), che ha proposto di legare il dipinto alle disavventure giudiziarie di quattro fratelli Morigia, figli del titolare del feudo di Frino, autori di svariati misfatti, due dei quali (Giovanni Battista e Bartolomeo) riuscirono a scampare alla pena capitale (le vicende storiche si possono ripercorrere in Pierangelo FRIGERIO, Pier Giacomo PISONI, *Il Verbano del Morigia. Un commentario alla Historia verbanese di fra Paolo Morigia a parte ristampata per comodo del curioso lettore*, Verbania, Alberti, 1977, pp. 74-77). Il ramo dei Morigia di Frino va infatti distinto da quello pallanzese (titolare del feudo di Suna e di Rovegro poi venduto alla famiglia Viani) e non risulta avere alcun legame con la chiesa della Madonna di Campagna (un legame molto forte lo legava invece alla chiesa di San Martino di Vignone: Andrea BRUNO, Monica GAGLIARDI, *La famiglia Moriggia e la Dedagna di San Martino*, in *Il complesso monumentale di San Martino di Vignone. Raccolta di studi di storia e d'arte in occasione dei quattrocento anni di riedificazione della chiesa (1615-2015)*, a cura di Maria Cerutti, Elena Poletti Ecclesia, Verbania, Associazione La Degagna, 2015, pp. 65-73). Di scarsa rilevanza mi sembra poi la coincidenza dei nomi dei due fratelli con i Santi dipinti sulla tela di Suna, data la loro enorme diffusione. Purtroppo scarsi sono ancora gli studi rivolti al ramo pallanzese della famiglia, di estremo interesse anche per il ciclo tardogotico con scene di vita cortese già menzionato.

⁷¹ Andrea Di Lorenzo, in *Pittura* 1996, pp. 162-263; FACCHINETTI 2008, pp. 32-36.

⁷² Andrea Di Lorenzo, in *Pittura* 1996, p. 263; FACCHINETTI 2008, pp. 122-123.

⁷³ FACCHINETTI 2008, pp. 136-139.

⁷⁴ FACCHINETTI 2008, pp. 144-150.

⁷⁵ Nel documento con il quale l'intagliatore vigezzino Giovanni Andrea Merzagora riceve la commissione di un tabernacolo ligneo per la chiesa di Varzo, redatto il 29 settembre 1602, si precisa che l'altezza del manufatto non dovrà superare il «quadretto bianco ove sono scritte le lettere 1545 Firmo Stella»: il documento è segnalato in Tullio BERTAMINI, *Il pittore Fermo Stella da Caravaggio in Ossola*, in «Oscellana», 2010 (1), pp. 4-21 (si veda il recente Simone RICCARDI, *Per la storia della pittura in Ossola nella prima metà del Cinquecento: influenze novaresi e apporti d'oltralpe*, in «Oscellana», XLV, 4, 2015, pp. 198-200; per la figura del Merzagora rimando da ultimo a MARTINELLA 2013 e ID., 2015). Altre attestazioni di Fermo Stella nel territorio ossolano sono segnalate all'interno di documentazione antica

4. Sperindio Cagnoli

La proposta di riconoscere la mano di Sperindio Cagnoli in alcune parti del polittico aronese di Gaudenzio può trovare una conferma nell'attestazione della collaborazione tra i due pittori nel successivo polittico per la basilica di San Gaudenzio a Novara (1514-1521) e nella tavola dell'*Ultima Cena* presso la Cattedrale novarese, probabilmente realizzata nel medesimo giro di anni⁷⁶.

La parabola artistica di Sperindio, andata delineandosi e arricchendosi negli ultimi decenni, si avvia con ogni probabilità all'interno dell'importante bottega familiare, attiva nei decenni a cavallo tra Quattro e Cinquecento in tutto il territorio novarese e dotata di una certa autorevolezza se compare tra quelle convocate a Milano nel 1490 per l'esecuzione di pitture nella Sala della Balla del Castello di Porta Giovia in vista del matrimonio tra Ludovico il Moro e Beatrice d'Este⁷⁷. Il contatto con la cultura gaudenziana è certamente l'elemento caratteristico del giovane Sperindio, che lo spinge sempre più ad allontanarsi dai modelli appresi nella bottega paterna, come emerge già dal polittico nella chiesa della Natività di Maria Vergine a Cerano, già compiuto nel 1510⁷⁸.

appartenente alla famiglia Della Silva di Domodossola, sinora nota soltanto attraverso citazioni non ben dettagliate: al pittore caravagginò dovrebbe essere riferita la decorazione ad affresco, perduta, nell'oratorio della Madonna della Neve a Domodossola (nel 1519 secondo quanto riporta Giovanni CAPIS, *Memoria della Corte di Mattarella o sia del Borgo di Domodossola* [1673], Domodossola, Libreria Giovannacci, 1968, p. 130; una decina d'anni più tardi per Carlo MORBIO, *Storia della città e diocesi di Novara* [1841], Bologna, Forni, 1979, p. 233), la realizzazione nel 1532 di una perduta ancona (dotata di ante sulle quali erano raffigurati membri dell'aristocrazia locale) per la cappella dedicata all'Immacolata Concezione nella chiesa domese di San Francesco (MORBIO 1841, pp. 233-234) e di una pala nella cappella di Santa Marta all'interno della collegiata cittadina ascrivibile ai medesimi anni, anche questa dispersa (CAPIS 1673, p. 133). La questione più complessa riguarda l'attribuzione a Fermo Stella, che emergerebbe dai medesimi documenti, del ciclo di affreschi nel presbiterio della chiesa dei Santi Pietro e Paolo a Crevoladossola, che l'analisi stilistica porta a riferire a Sperindio Cagnoli (sulla questione si veda infra).

⁷⁶ Per il polittico di San Gaudenzio, commissionato a Gaudenzio il 20 luglio 1514, alla presenza di Sperindio in qualità di fideiussore per il pittore valsesiano, si veda da ultimo Orso Maria Piavento, in *Il Rinascimento* 2018, pp. 247-257, n. 33 (CARA 2018, p. 547, doc. 14; le ricerche condotte da Cara hanno finalmente portato alla luce il nome dell'intagliatore responsabile della carpenteria novarese, Bernardo Zucchetta, altrimenti ignoto, CARA 2018, p. 548, doc. 18); per la tavola dell'*Ultima Cena*, ricondotta alla collaborazione dei due pittori da Giovanni ROMANO (1979, p. 65), da ultimo Chiara Battezzati, in *Il Rinascimento* 2018, pp. 258-265, n. 34.

⁷⁷ Per un inquadramento dell'attività della bottega dei Cagnola si possono vedere Ivana TERUGGI, *La pittura novarese tra '400 e '500*, in *I Cagnola. Una famiglia di pittori fra '400 e '500*, atti del convegno (Gozzano, Palazzo comunale, 19 maggio 2007), a cura di Rocco Fornara, Gozzano, Biblioteca Pubblica Antonio Mazzetti, 2008, pp. 20-47; Franca FRANZOSI, *Aspetti dell'attività artistica di Tommaso Cagnola*, in *I Cagnola* 2008, pp. 49-56. Circa la convocazione milanese del 1490 Giulio PORRO, *Nozze di Beatrice d'Este e di Anna Sforza. Documenti copiati dagli originali esistenti nell'Archivio di Stato di Milano*, in «Archivio Storico Lombardo», IX, 1882, pp. 483-534.

⁷⁸ La datazione del retablo di Cerano si deduce dal contratto di allogazione del polittico già in San Maurizio a Terdobbiato, sottoscritto il 7 novembre 1510 (Giovanni Battista MORANDI, *Schede per la Storia della*

Ad anni che precedono il 1519 e l'esperienza ossolana del pittore novarese, si può datare il trittico della chiesa parrocchiale di Cavandone (Verbania), originariamente collocato sull'altar maggiore⁷⁹ [Figure 15-16]. Lo spostamento del retablo nella cappella laterale sinistra avviene all'inizio del Settecento (quando la decorazione interna della chiesa è rimodernata) e comporta la rimodulazione della cornice: quella originaria prevedeva, oltre alle tavole dipinte, due statuette lignee raffiguranti due angeli che sporgevano dalla superficie della carpenteria reggendo una corona posta sul capo della figura della *Vergine* dipinta⁸⁰. Perché fosse inserita nel nuovo assetto e in una struttura rettangolare la tavola centrale è stata violentemente ritagliata: originariamente doveva essere centinata, come dimostrano i segni di battura della carpenteria primitiva evidenti negli angoli superiori, e doveva essere decisamente più alta dei due scomparti laterali (raffiguranti *San Giovanni Battista* a sinistra e *San Vittore* a destra, peraltro anche questi ritagliati), come testimonia la brusca interruzione nella parte inferiore, che trancia il bel tappeto «alla Holbein⁸¹» sul quale poggia la Vergine. Probabilmente anche la predella, sulla quale sono dipinti, contro uno sfondo blu, i busti di Cristo e degli Apostoli, ha subito una qualche manomissione

Pittura in particolare e dell'Arte Novarese in generale, in «Bollettino Storico per la Provincia di Novara», 10, 1916, p. 13; Edoardo VILLATA, *Sperindio Cagnoli collaboratore di Gaudenzio: da Cerano a Vicolungo*, in *I Cagnola* 2008, pp. 59-77). Si può rilevare come la stretta vicinanza di Sperindio a Gaudenzio abbia spinto Antonio MASSARA a immaginare il pittore novarese collaborare con il maestro nel tramezzo di Varallo (*I precursori di Gaudenzio. I. Conferenza letta alla Università Popolare addì venerdì 17 marzo 1903*, Novara, 1903, pp. 43-44), proposta ripresa da Edoardo VILLATA (*Gaudenzio Ferrari ed Eusebio Ferrari: ingresso e trionfo della maniera moderna a Vercelli*, in *Arti figurative a Biella e a Vercelli. Il Cinquecento*, a cura di Vittorio Natale, Biella, Biverbanca, 2003, p. 75) ma già scartata da Giovanni ROMANO (*Nuove indicazioni per Eusebio Ferrari e per il primo Cinquecento a Vercelli*, in *Scritti in onore di Giuliano Briganti*, a cura di Marco Bona Castellotti, Laura Laureati, Anna Ottani Cavina, Ludovica Trezzani, Milano, Longanesi, 1990, pp. 76, 87 nota 12), più propenso a riconoscere attivo a Varallo Fermo Stella. Per una ricostruzione precisa e aggiornata del percorso artistico di Sperindio si può vedere Paola Manchinu, *Sperindio Cagnoli, una creatura di Gaudenzio Ferrari*, in *Fermo Stella* 2006, pp. 59-73.

⁷⁹ Il polittico è attribuito a Sperindio in Giovanni ROMANO, *Cagnola (Cagnoli, De Cagnolis)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XVI, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1973, p. 312, proposta accolta unanimemente dalla letteratura successiva: LOIACONO ASTRUA 1977, p. 136; Paolo VENTUROLI, *La pittura novarese nella prima metà del Cinquecento*, in *Museo Novarese. Documenti, studi e progetti per una nuova immagine delle collezioni civiche*, catalogo della mostra (Novara, Palazzo del Broletto, 22 giugno – 22 novembre 1987), a cura di Maria Laura Tomea Gavazzoli, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1987, p. 257; ID. 1996a, p. 21; Andrea Di Lorenzo, in *Pittura* 1996, p. 259; MANCHINU 2006, pp. 64-66; RICCARDI 2015, p. 192. Per il trittico non è ancora emerso alcun dato d'archivio: gli atti dell'unico notaio documentato attivo nel borgo di Cavandone (conservato in ASVb) sono scarsi e relativi perlopiù alla compravendita di terreni; né riferimenti alla commissione dell'opera o più in generale alla chiesa sono emersi nella documentazione di altri notai attivi nella vicina Pallanza o nel territorio circostante.

⁸⁰ La descrizione della cornice è presente nell'inventario redatto nel 1618 per il vescovo di Novara Ferdinando Taverna: Andrea Di Lorenzo, in *Pittura* 1996, p. 259.

⁸¹ L'espressione è di Giovanni Romano (in *La Natività* 2011, p. 15) ed è riferita all'analogo tappeto inserito da Gaudenzio alla base del trono della Vergine nell'affresco al centro dell'ancona di Morbegno, elemento che ricorre in diverse opere gaudenziane e che è presente anche nello scomparto centrale del polittico di Sperindio a Cerano.

per adattarsi allo spazio più ridotto della cappella laterale: mi riferisco in particolare alle due figure poste nei dadi ai due angoli in corrispondenza delle lesene laterali del registro superiore, le quali – soprattutto quella di destra – paiono anch'esse ritagliate (forse occupavano un unico pannello dipinto insieme alle altre⁸²). Se pure impoverita è la materia cromatica delle tavole dipinte, emerge con forza l'attenzione nella resa dei tessuti preziosi, specie nel broccato dorato che costituisce il manto della Vergine e il drappo alle sue spalle, che risalta dal blu dello sfondo. Il San Giovanni Battista richiama quello dipinto da Gaudenzio nella tavola oggi alla Galleria Sabauda di Torino (inv. 1119), già scomparto laterale sinistro di un polittico realizzato per il Duomo di Vercelli⁸³. Di particolare interesse è la composizione la figura della Vergine, secondo Giovanni Romano ripresa da un'invenzione gaudenziana andata dispersa⁸⁴, che si ritrova replicato in due affreschi raffiguranti una *Madonna con il Bambino* realizzati da Francesco Cagnoli, fratello di Sperindio, nel santuario della Madonna di Viganale a Montecrestese (provvisto della firma e della data 1516⁸⁵) e all'interno della casa parrocchiale di Crodo⁸⁶. Tra 1518 e 1526 deve invece cadere la decorazione del presbiterio della chiesa dei Santi Pietro e Paolo a Crevoladossola, realizzata da Sperindio probabilmente su incarico del capitano Paolo Della Silva⁸⁷, che già aveva commissionato all'architetto valsesiano – o

⁸² Di diverso avviso Andrea Di Lorenzo (in *Pittura* 1996, p. 259), per il quale la collocazione di due singole figure nei dadi della predella richiamerebbe la soluzione adottata dal pittore a Cerano.

⁸³ Per la tavola torinese e per il polittico ricostruito si veda, da ultimo, Paola Manchinu, in *Il Rinascimento* 2018, pp. 267-279, nn. 35-38.

⁸⁴ Giovanni ROMANO, *Gerolamo Giovenone, Gaudenzio Ferrari e gli inizi di Bernardino Lanino*, in *Bernardino Lanino* 1986, p. 34.

⁸⁵ VENTUROLI 1987, p. 257; Id., *Tommaso Cagnoli e Angelo de Cantà nella chiesa di S. Maria delle Grazie*, in *La chiesa di Santa Maria delle Grazie a Grignasco. Contributi per il restauro*, a cura di Giuseppe Sitzia, Paolo Sitzia, Grignasco, Comune di Grignasco, 1990, pp. 69-70.

⁸⁶ VENTUROLI 1987, p. 257. Su altre derivazioni ossolane dello stesso modello RICCARDI 2015, p. 209, nota 15. Ivana TERUGGI (2008, p. 45) segnala un'altra occorrenza del modello sulla facciata di un edificio a Cavaglio d'Agogna, nel Novarese, che reca graffita la data 1520. Un'ultima locale variazione dal medesimo cartone si può rintracciare, al di là di una resa impacciata e cromaticamente spenta, in una inedita piccola tela seicentesca, che parrebbe la copia di un altro dipinto, conservata nella sacrestia della chiesa di San Pietro a Trobaso (Verbania), di ignota provenienza e non attestata da alcuna fonte archivistica all'interno della chiesa [Figura 17]. All'interno della chiesa si trovava, sulla parete sinistra, un affresco raffigurante una *Madonna con il Bambino*, che fungeva da ancona per un altare laterale demolito alla fine del Cinquecento. Il dipinto, testimoniato dall'inventario Taverna redatto il 22 gennaio 1618, venne distrutto nel Seicento in seguito all'apertura di una nuova cappella laterale dedicata a San Giuseppe.

⁸⁷ La data del 1518 è incisa sulla chiave di volta dell'arco trionfale, mentre quella del 1526 è riportata su una delle belle vetrate del presbiterio, assegnate allo svizzero Hans Funk (Gian Franco BIANCHETTI, *Vetrate dipinte nella chiesa dei SS. Pietro e Paolo di Crevoladossola*, in *Crevoladossola 1487-1987*, Crevoladossola, Comune di Crevoladossola, 2004, pp. 135-153. L'esperienza ossolana di Sperindio si apre probabilmente con la commissione di una perduta pala d'altare per la cappella di Santa Marta all'interno dell'antica collegiata di Domodossola, affidatagli il 9 febbraio 1519 (il contratto è pubblicato in MORANDI 1916, pp. 3-25): il dipinto è ancora attestato nel 1822, mentre risulta disperso nel 1846 (RICCARDI 2015, p.

meglio walser – Ulrich Ruffiner il rifacimento dello spazio presbiteriale in forme decisamente nordiche, quasi di sapore ancora tardogotico, trasformato dal Della Silva in una sorta di mausoleo familiare⁸⁸: in questa impresa del pittore sembra affievolirsi lo spirito più gaduenziano, espresso nella bella *Ultima Cena* dipinta sulla parete destra sul modello di quella realizzata con Gaudenzio per il Duomo di Novara, mentre compaiono evidenti suggestioni nordiche, già note all'artista ma forse rinvigorite dal contesto ossolano così prossimo al mondo d'oltralpe, che si esprimono in particolar modo nelle numerose figure dipinte a grisaglia che decorano gli sguinci e le pareti prossime alle finestre⁸⁹. In Ossola, nella chiesa di San Martino a Masera, Sperindio lascia poi un altro trittico, ascrivibile all'inizio del terzo decennio del secolo, anche questo assai malamente ricomposto, come quello di Cavandone, in una cornice più tarda⁹⁰.

Stilisticamente vicina al trittico di Masera è poi la tavola raffigurante la *Madonna di Loreto tra i Santi Marta e Rocco*, conservata presso il monastero aronese della Visitazione, attribuita a Sperindio da Paola Astrua⁹¹. La scena rappresenta il trasporto della *Santa Casa*, sostenuta da quattro angeli e sospesa su un paesaggio marino animato dalla presenza di alcune imbarcazioni; sopra l'edificio è raffigurata, a mezzo busto sospesa sulle nubi, la *Vergine con il Bambino*, incoronata da due ulteriori angeli, mentre le massicce e imponenti figure dei due Santi chiudono ai lati la composizione; sullo sfondo, il cielo è trapunto di stelle dorate, che lasciano spazio, negli angoli superiori, al

192). Sull'attività della bottega paterna in Ossola, in particolare nella chiesa di San Gaudenzio a Baceno: Tullio BERTAMINI, *I Cagnoli pittori novaresi dei secoli XV e XVI in Ossola*, in «Oscellana», 2011, 1, pp. 4-39.

⁸⁸ Casimiro DEBIAGGI, *La chiesa parrocchiale di Crevoladossola e l'architetto Ulrich Ruffiner*, in «Oscellana», XXI, 1, 1991, pp. 2-10. Sotto il presbiterio sorgeva una cripta destinata ad accogliere le spoglie di Paolo Della Silva e della moglie Andreina De Rodis.

⁸⁹ Sulla base dei documenti Della Silva Beatrice CANESTRO CHIOVENDA (*Fermo Stella da Caravaggio in Val d'Ossola*, in «Arte Lombarda», XI, 1969, pp. 103-106) attribuiva il ciclo di Crevoladossola a Fermo Stella; il corretto riferimento a Sperindio è individuato da Paolo VENTUROLI (1987, pp. 257-258), ormai pacificamente condiviso (se si esclude un goffo tentativo di assegnare la decorazione del presbiterio – unitamente a diverse opere di Sperindio e ad altri affreschi ossolani – a un fantomatico pittore ossolano, espresso in Tullio BERTAMINI, *Il pittore Pietro De Rodis della Caterina di Pontemaglio*, in «Oscellana», 2011, 3, pp. 127-172). Una dettagliata analisi del ciclo è presente in Paola MANCHINU, *Sperindio Cagnoli a Crevoladossola*, in *Gli affreschi dell'abside della parrocchiale dei SS. Pietro e Paolo di Crevoladossola. Novità e conferme dai restauri*, a cura di Marina Dell'Omo, Paola Manchinu, Comignano, TLS, 2007, pp. 13-30.

⁹⁰ L'opera era stata attribuita a Fermo Stella (Beatrice CANESTRO CHIOVENDA, *Fermo Stella da Caravaggio in Val d'Ossola*, in «Arte Lombarda», XI, 1969, pp. 103-106), a Francesco De Tatti (Mauro Natale, in Alessandra MOTTOLA MOLFINO, Mauro NATALE, Joyce BRUSA, *Museo Poldi Pezzoli. Dipinti*, Milano, Electa, 1982, pp. 95-96) e solo in ultima analisi a Sperindio (VENTUROLI 1987, p. 258).

⁹¹ Paola Loiacono Astrua, in *Arona Sacra* 1977, pp. 135-163. Sull'opera anche Paola Manchinu, in *Fermo Stella* 2006, p. 102, n. 13.

sole e alla luna. È probabile che l'opera, di cui si ignora l'originaria collocazione, provenga dall'antica chiesa aronese dedicata alla Trinità, di proprietà della Confraternita di Santa Marta, la quale – per la presenza della Santa nel dipinto – può essere riconosciuta come committente dell'opera; la sua datazione dovrebbe cadere tra il 1518 e il 1526 della decorazione di Crevoladossola⁹².

Alle stesse date e alla sicura mano di Sperindio si può riferire anche la bella tavola del *San Rocco* della chiesa di San Vittore dell'Isola Bella⁹³. Ignota l'originale destinazione del dipinto, che nell'Ottocento fa parte della collezione Borromeo e che al finire del secolo è donato dalla famiglia alla chiesa: Ivana Teruggi propone di identificare la tavola con uno degli scomparti del polittico attestato sull'altar maggiore della antica chiesa, sempre dedicata a San Vittore, che sorgeva nella parte alta dell'Isola Bella, demolita e ricostruita presso la riva del lago; in quest'ultima chiesa è attestato sino all'inizio del Settecento, mentre risulta smembrato nel 1716⁹⁴.

Qualche perplessità desta, a mio avviso, la proposta avanzata da Paolo Venturoli di attribuire a Sperindio, accanto a un collaboratore novarese «più arcaico ma più estroso» anche gli affreschi – di qualità decisamente discontinua tra le varie scene – che decorano il presbiterio della piccola chiesa della Madonna di Loreto a Massino Visconti, con una datazione addirittura precedente il polittico di Cerano⁹⁵ [Figure 18-22]. Le tre pareti della cappella, la cui conservazione è purtroppo in larga misura compromessa, sono divise orizzontalmente in due livelli, con uno scomparto rettangolare sormontato da una lunetta; nella parete di fondo il livello inferiore è suddiviso in tre scomparti quasi a fingere – in corrispondenza dell'altar maggiore – la presenza di un trittico: quello centrale ospita il *Trasporto della Santa Casa di Loreto*, mentre i due laterali sono occupati da un *San Paolo* (a sinistra) e da un *San Rocco* dipinto nel gesto di presentare una donna inginocchiata, rappresentata di profilo nell'atteggiamento consueto di una donatrice⁹⁶. La lunetta

⁹² Manchinu, in *Fermo Stella* 2006, p. 102.

⁹³ Il dipinto è segnalato per la prima volta, con la corretta attribuzione a Sperindio, in Andrea Di Lorenzo, in *Pittura* 1996, pp. 258-259.

⁹⁴ La convincente ricostruzione in Ivana TERUGGI, *Chiese galleggianti. Il San Vittore di Isella di sopra tra XVI e XVII secolo e il ciclo di affreschi gaudenziani nella cappella di Santa Maria*, in «Novarien», 41, 2012, pp. 145-146; il contributo contiene una precisa e dettagliata analisi della complessa della complessa situazione dell'amministrazione religiosa e le vicende architettoniche e artistiche delle chiese edificate sulle isole Borromeo, specie in relazione ai rapporti con la nobile famiglia.

⁹⁵ VENTUROLI 1990, p. 71; ID. 1996a, pp. 28-29.

⁹⁶ Nessun dato certo è sinora emerso sulla possibile committenza del ciclo affrescato, che viene attribuito genericamente alla famiglia Visconti in Vittorio GRASSI, Carlo MANNI, *Il Vergante. Lago Maggiore. Storia – paesaggio – itinerari*, Verbania, Alberti, 1990, p. 193.

sovrastante rappresenta invece la scena dell'*Annunciazione*. Sulla parete di destra la scena della *Crocifissione*, dipinta nella lunetta, sovrasta un *Ultima Cena*, mentre la parete sinistra presenta un *Compianto* sormontato da una più complessa lunetta in cui sono accostati *San Francesco che riceve le stigmate* nella parte sinistra e una *Natività* con altre figure, tra le quali si riconoscono *San Giovanni Battista* e un probabile *San Pietro* (se corretta è l'identificazione dell'attributo delle chiavi) che presenta un uomo inginocchiato, posto esattamente al centro della scena. La decorazione si estende alla volta, che presenta nelle quattro vele la raffigurazione degli *Evangelisti*, ed è poi impreziosita da una fitta serie di eleganti grottesche, che decorano le cornici superiori e laterali delle pareti e la parete di fondo. L'aspetto più interessante dell'intero ciclo è però rappresentato dalla fitta serie di citazioni, che si possono definire gaudenziane in senso più lato, riconoscibili nelle diverse scene. Il *Trasporto della Santa Casa* è condotto sul modello della citata tavola di Sperindio alla Visitazione di Arona, mentre nella figura dell'*Angelo annunciante* della lunetta sovrastante Donata Minonzio propone di riconoscere una derivazione – decisamente ingenua – dall'analogica figura di Gaudenzio Ferrari ora alla Pinacoteca di Varallo (inv. 678) già nella vecchia chiesa del Sacro Monte⁹⁷. Nella parete destra sorprende, per certi versi, l'impaginazione «orizzontale» dell'*Ultima Cena*, mentre nella *Crocifissione* si possono riconoscere suggestioni del tramezzo varallese, specie nella figura del Cristo crocifisso e degli angeli che ne raccolgono il sangue; sulla parete di fronte, nella lunetta, l'*Adorazione del Bambino* sembra richiamare, più che la tavola centrale di Arona, la composizione poi fissata nel cartone dell'Accademia Albertina attribuito alla bottega di Gerolamo Giovenone⁹⁸. Il brano però più notevole dell'intero ciclo è a mio avviso, il *Compianto* rappresentato nella parte inferiore, benché in gran parte danneggiato: i volti dipinti si distinguono dal resto della decorazione, specie le figure femminili che sembrano caratterizzate da tratti quasi bramantiniani [Figura 21]; il Giuseppe d'Arimatea sulla destra mostra invece forti affinità con la figura di *Profeta* affrescata nel sottarco della seconda campata destra nella basilica dell'Isola di San Giulio [Figura 23], a sua volta modellato su alcuni degli *Apostoli* che assistono alla *Lavanda dei piedi* dipinta sulla parete di Varallo⁹⁹.

⁹⁷ Carla Falcone, in *Il Rinascimento* 2018, pp. 212-215, n. 26, che riporta la proposta di Donata Minonzio.

⁹⁸ Silvia Ghisotti, in *Gaudenzio Ferrari* 1982, pp. 116-119, n. 15.

⁹⁹ Andrea Di Lorenzo, in *Pittura* 1996, p. 256.

5. Il «seguito novarese di Gaudenzio»

Nelle pagine dedicate a Novara della *Guida breve al patrimonio artistico delle provincie piemontesi* del 1979 Giovanni Romano avvertiva la necessità di meglio studiare il «seguito novarese di Gaudenzio», non soffermandosi troppo sulla figura di Fermo Stella – cui pare lecito aggiungere quella di Sperindio Cagnoli – e approfondendo invece quelle di Giovanni Maria De Rumo, del Maestro del polittico di Viggiona e di Antonio da Bugnate¹⁰⁰.

Tra queste, quella di De Rumo è sicuramente la personalità artistica al momento meglio definita, specie per i numerosi contributi di Flavia Fiori, dedicati perlopiù alle testimonianze lasciate dal pittore nel Novarese e nella natia Oleggio¹⁰¹. Per quanto riguarda il territorio del Verbano, l'impresa più significativa dell'artista è la decorazione del presbiterio della chiesa dell'Assunta a Susello (Ghiffa), riemersa in parte alla fine dell'Ottocento e in maniera completa dopo una campagna di restauri compiuta negli anni Settanta¹⁰² [Figure 25-26]. Sulla parete di fondo della chiesa il De Rumo affresca l'*Assunzione della Vergine*; sulla destra trova posto un'*Adorazione del Bambino* mentre la sinistra, nella quale è aperto un accesso alla navata laterale, ospita un gruppo di tre *Angeli musicanti*. La decorazione procede poi sulla volta a crociera, decorata con le figure di *Dio padre benedicente* – che idealmente accoglie l'*Assunta* dipinta sulla parete di fondo – e di altri *Angeli musicanti*; il sottarco di accesso al presbiterio è invece ornato da un *San Maurizio*, una *Sibilla Cumana* e un *Isaia*, con altri angeli; il sottarco tra il presbiterio e la campata terminale della navata sinistra ospita invece *Davide*, la *Sibilla Tiburtina*, *San Gottardo* e *Sant'Antonio Abate*. L'aderenza ai modelli gaudenziani da parte del De Rumo è manifesta: nella scena principale in primo piano, di spalle, inginocchiati intorno al sepolcro vuoto della Vergine, sono modellati su quelli dipinti da Gaudenzio nello

¹⁰⁰ ROMANO 1979, p. 65.

¹⁰¹ Flavia FIORI, *San Michele di Oleggio*, Novara, Tipografia San Gaudenzio, 1977, p. 33; EAD., *Oleggio, brevi cenni storici*, in «A.V.I.S. Novara», 1980; EAD., *Tavolette votive dal XVI al XIX secolo*, Oleggio, Museo di Arte Religiosa, 1992, p. 258; *Decorazioni murali nel Novarese. Risultati di un'indagine promossa da Italia Nostra*, a cura di Flavia Fiori, Emiliana Mongiat, Novara, Provincia di Novara, 1993, pp. 87-88; Andrea Di Lorenzo, in *Pittura* 1996, pp. 264-265; Roberto Emanuele TOIA, *Giovanni Maria De Rumo. Pittore olegnese di metà Cinquecento*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, a. a. 2001-2002 (relatori Giulio Bora, Rossana Sacchi).

¹⁰² Sul ciclo di Susello Gianni PIZZIGONI, *Santa Maria Assunta di Susello*, in «Novara. Notiziario economico», 4, 1988, pp. 45-65; Andrea di Lorenzo, in *Pittura* 1996, pp. 264-265; TOIA 2001-2002, pp. 40-62.

scomparto centrale del polittico di Santa Maria di Piazza a Busto Arsizio¹⁰³, mentre la figura dell'Assunta circondata da angeli parrebbe un'elaborazione più personale dell'artista, più vicina al modello di Bernardino Lanino in San Lorenzo a Biella (a sua volta ispirata al polittico gaudenziano¹⁰⁴), e che il De Rumo replica pressoché identica nella cappella della Beata Vergine in località Magliasina a Caslano, in Canton Ticino¹⁰⁵ e nell'oratorio dell'Assunta a Barengo, nel Novarese¹⁰⁶. Anche la *Natività* riprende spunti gaudenziani, specie nella soluzione del bambino posto a terra, sorretto da un angelo, ai piedi della Vergine, che richiama il modello peruginesco della Certosa di Pavia, filtrato dalla rielaborazione di Gaudenzio nel retablo di Arona; più generici, sebbene riconoscibili, i riferimenti alla cupola di Saronno per la serie di angeli musicanti. Soltanto un'iscrizione posta sotto la finestra sulla parete destra del presbiterio illustra, sino a questo punto, le vicende relative alla commissione, affidata all'artista dagli uomini di Susello e portata a termine nel 1553; lo stemma dei Morigia, rappresentato sulla parete di fondo, va interpretato come un dovuto omaggio alla famiglia, titolare del feudo di Frino da cui dipendeva anche Susello¹⁰⁷.

Due anni dopo la conclusione dei lavori a Susello, il De Rumo è a Pallanza, dove il 17 agosto 1555 riceve da Cristoforo Cadolini l'incarico di «dipinger un quadro d'una ancona co' la sua cimasa fatto per maestro Alesio Materno», per l'esiguo compenso di 10 scudi¹⁰⁸. Poche le informazioni ricavabili dallo scarso testo del contratto: non si fa cenno al soggetto del dipinto, non si precisa la sua destinazione, mentre appare interessante il riferimento al coinvolgimento del Materno, in quegli anni capo di una famiglia di intagliatori pallanzesi (in seguito trasferitisi a Vercelli), che compare nei documenti qui per la prima volta¹⁰⁹. Il pittore parrebbe trovarsi qui a lavorare su una carpenteria già realizzata, commissionata indipendentemente rispetto al suo lavoro: il contratto fa

¹⁰³ Per il polittico di Busto Arsizio da ultimo Tommaso Tovaglieri, in *Il Rinascimento* 2018, pp. 495-499, n. 98.

¹⁰⁴ Per l'Assunta di Biella si vedano Paola ASTRUA, Laura D'AGOSTINO, *Bernardino Lanino maestro a Vercelli: opere e committenti*, in *Bernardino Lanino* 1986, pp. 103-120; RICCARDI 2013, p. BI45.

¹⁰⁵ Gli affreschi della cappella della Magliasina riportano la firma del De Rumo insieme alla data mutila 15[...]: Alessandra Brambilla, *16. Magliasina (Caslano). Cappella della Beata Vergine*, in *Il Rinascimento* 2010b, pp. 137-140.

¹⁰⁶ PIZZIGONI 1988, p. 64; TOIA 2001-202, pp. 89-102.

¹⁰⁷ «HOC OPUS FECERUNT FIERI HOMINES VICINANCIE SANCTE MARIE DE SUSELLO QUOMODO FUERUNT ANCIANI IACOBUS CUMINOLA ET ANTONIUS DE ROGIO 1553»; PIZZIGONI 1988, p. 60. Per il ramo dei Morigia di Frino rimando a BRUNO, GAGLIARDI 2015.

¹⁰⁸ ASMi, Fondo notarile, b. 13039, f. 309: ho trascritto e segnalato il documento, l'unico sinora emerso relativo al De Rumo, in MARTINELLA 2015, pp. 23-27, 30.

¹⁰⁹ Per la bottega dei Materno segnalo MARTINELLA 2015, pp. 27-29.

riferimento a un «disegno fatto per esso messer Giovanni Maria et mostrato ad esso messer Cristoforo et alli testimoni» e quindi si dovrebbe escludere che l'accordo riguardasse la pittura di un'ancona scolpita¹¹⁰.

Il committente del dipinto, Cristoforo Cadolini, appartiene a una delle famiglie più importanti del borgo di Pallanza ed è testimoniato più volte fabbriciere della chiesa della Madonna di Campagna; nella stessa chiesa si trovava, ai piedi della scalinata di accesso al presbiterio, il sepolcro gentilizio della famiglia¹¹¹. È possibile, forse probabile, che il «quadro» commissionato al De Rumo sia dunque destinato alla chiesa: la letteratura locale ottocentesca faceva menzione di una *Sacra famiglia* su tavola conservata all'interno dell'edificio, poi venduta a un antiquario milanese, che recava una dedica da parte di Cristoforo Cadolini e una sospetta data 1446 (forse frutto di un errore di trascrizione).¹¹²

Un'attribuzione sicura al De Rumo è quella relativa alla grande frammentaria *Crocifissione* dipinta in quanto resta dell'antica chiesa di San Giorgio a Villa Lesa (profondamente trasformata in seguito all'innesto, lungo i lati sud ed est, della costruzione di una più ampia chiesa¹¹³) [Figura 27]. Nell'affresco, segnalato per primo da Antonio

¹¹⁰ Tornando a riflettere sul testo del contratto, specie in riferimento all'espressione «un quadro di un'ancona» e in considerazione dell'esiguità del compenso, mi chiedo se si possa immaginare il pittore chiamato a completare un polittico rimasto incompleto dipingendo un solo scomparto («un quadro» appunto) o se si debba più semplicemente supporre un dipinto di piccolo formato, forse destinato alla devozione privata.

¹¹¹ Su Cristoforo Cadolini e sui rapporti della famiglia con la chiesa MARTINELLA 2015, pp. 25-26.

¹¹² Il sacerdote pallanzese Giacomo MINAZZOLI (*Cenni storico-statistici di Pallanza*, manoscritto inedito, 1857 circa, ASVb, Comune di Pallanza, b. 55, fasc. 2, n. 2) riporta l'iscrizione «HANC NATALIS IESU XTI MEMORIAM DEO OMNIPOTENTI MAXIMO XTOPHORUS CADOLINI DICAVIT 1446» e descrive il dipinto all'interno della Madonna di Campagna, appeso alla parete della navata destra nei pressi della porta di accesso al campanile; il teologo Carlo MUZIO, autore di una monografia dedicata alla chiesa, elogia il quadro, una «bella Sacra Famiglia» che attribuisce a Gaudenzio, e lo dice venduto dieci anni prima a un antiquario milanese (*Appendice intorno al Santuario della Madonna detta di Campagna*, in Vincenzo DE VIT, *Il lago Maggiore e le sue isole*, Bologna, Forni, 1875-1878, vol. I, tomo II, p. 527; lo stesso De Vit, riprendendo probabilmente il Minazzoli, riporta la notizia del dipinto trascrivendo la dedica e la data – sebbene in cifre romane – senza riferire della scomparsa del dipinto (DE VIT 1875-1878, vol. II, tomo II, p. 74). Ho proposto di identificare questo dipinto con la terza delle «anchone vecchie» menzionate all'interno del Battistero della chiesa nel 1618 (vedi nota 64), «sopra la qual è dipinta la Santissima Trinità, la Natività del Signore Santo Deffendente e S.to Leonardo» (ASDNo, Inventari, III, 3, 65): indizi sono la ricorrenza del tema della *Natività* (o *Sacra Famiglia*) e il fatto che l'inventario del 1618 non descriva altri quadri all'interno della chiesa. Più labile forse l'ipotesi di riconoscere in quest'opera quella commissionata al De Rumo, supportata dalla corrispondenza del nome del donatore e dall'attribuzione a Gaudenzio espressa da Muzio (che autorizza a respingere la data quattrocentesca).

¹¹³ Le vicende dell'affresco sono ripercorse in Giuseppe PACCIAROTTI, *Appunti per un poco noto affresco gaudenziano a Villa Lesa*, in «Verbanus», 8, 1987, pp. 75-79 e in TOIA 2001-2001, pp. 208-223.

Massara¹¹⁴ e riferito al pittore soltanto nel 1979 da Paola Astrua e Carlenrica Spantigati con una datazione agli anni Cinquanta del secolo¹¹⁵, l'artista riprende in maniera pressoché letterale l'analoga scena gaudenziana affrescata sulla parete sinistra della cappella di Santa Corona nella chiesa milanese di Santa Maria delle Grazie, compiuta nel 1542¹¹⁶. La decorazione non si limitava alla parete di fondo, ma si estendeva alla volta, che l'inventario Taverna redatto il 25 novembre 1617 descrive «tutta dipinta et particolarmente vi sono depinti li quatro Evangelisti»¹¹⁷.

Più incerti sono altri riferimenti al De Rumo avanzati negli ultimi decenni per alcune opere sparse nel territorio del Verbanico: pregevole è per esempio il *Cristo in pietà* dipinto in una lunetta che sovrasta l'ingresso laterale sinistro nella chiesa di San Pietro a Trobaso (Verbania) [Figura 28], accanto al quale è dipinto lo stemma di Filippo II di Spagna (nella qualifica di Duca di Milano) accostato alle misteriosi iniziali «A. D.» e alla data del 1561¹¹⁸, così come sicuramente vicina agli affreschi di Susello è la *Madonna con il Bambino* nella chiesa di San Maurizio della Costa a Ghiffa, riemersa nel corso di un intervento di restauro del 1911, la cui autografia è oggi fortemente messa in dubbio, anche a causa di goffe ridipinture che hanno irrimediabilmente compromesso l'aspetto originario della composizione. toccato, e sicuramente un po' impacciata la resa complessiva della posizione¹¹⁹. Il discorso si fa ancora più complesso per quanto riguarda la tavola raffigurante la *Crocifissione* nella chiesa di San Giacomo a Intragna, in Valle Intrasca, segnalata da Giovanna Galante Garrone – con una errata collocazione – nel catalogo della mostra dell'Accademia Albertina del 1982, in riferimento al cartone del *Cristo condotto al Calvario* attribuito alla bottega di Bernardino Lanino¹²⁰, nella quale si faticano a riconoscere i tratti peculiari del De Rumo [Figura 29].

¹¹⁴ Antonio MASSARA, *Passeggiate storico-artistiche sul Lago Maggiore. Ai castelli viscontei di Massino e d'Inverio Inferiore*, in «Verbania», I, 11, 1909, pp. 5-10.

¹¹⁵ ASTRUA, SPANTIGATI 1979, p. 52.

¹¹⁶ SACCHI 2016, pp. 462-465.

¹¹⁷ ASDNo, Inventari, III, 3, 69.

¹¹⁸ L'attribuzione al De Rumo è avanzata in PIZZIGONI 1988, p. 56.

¹¹⁹ Giovanni CAVIGIOLI, *Della chiesa di S. Maurizio della Costa e di un affresco ivi scoperto*, in «Verbania», III, 11, 1911, pp. 268-270; PIZZIGONI 1988, p. 54; TOIA 2001-2002, pp. 224-227.

¹²⁰ Giovanna Galante Garrone, in *Gaudenzio Ferrari* 1982, pp. 163-164, n. 26; nel testo la tavola – in realtà trasportata su tela – viene indicata all'interno della chiesa di San Gaudenzio a Possaccio (Verbania), mentre risulta non abbia mai lasciato la chiesa di Intragna, dove è attestata almeno dalla metà del Settecento come dipinto singolo. La struttura dell'opera la qualifica tuttavia come probabile parte di un polittico: la scena della *Crocifissione* non è però menzionata all'interno dell'unico polittico presente nella chiesa il 18 gennaio 1618, data della compilazione dell'inventario Taverna: «un'ancona, qual altre volte stava doppo l'altare, qual è fatta a figure sopradorate di longhezza braza tre et mezo, larghezza braza tre, sopra la quale vi sono

Impossibile, dato le pessime condizioni di conservazione, ragionare sulla decorazione ad affresco del cortile interno di Palazzio Cioia, già Baldini e già sede dell'Opera Pia Rossi, a Suna (Verbania). L'edificio, ampiamente rimaneggiato nel corso dei secoli e ora in uno stato di semiabbandono, presenta nel cortile centrale, porticato su tre lati, scarse tracce della decorazione (visibili perlopiù a seguito della caduta dell'intonaco successivo), nelle quali si riconoscono elementi vegetali e geometrici, che inquadravano scene figurate, probabilmente di carattere profano. Un unico elemento meglio conservato è una raffigurazione della *Vergine con il Bambino*, dipinta sul lato nord del cortile, che aveva spinto Gianni Pizzigoni ad attribuire l'intero ciclo al pittore olegnese¹²¹.

Rispetto al testo di Romano del 1979, la personalità del «Maestro del polittico di Viggiona» appare oggi come quella più problematica. A complicare qualsiasi ragionamento è soprattutto la scomparsa dell'opera, oggetto di furto in anni recenti: il complesso retablo, anticamente collocato nella chiesa vecchia di San Maurizio del paese dell'alto Verbano e in seguito spostato nella nuova chiesa edificata nel Seicento¹²², è oggi analizzabile solo attraverso un'unica – purtroppo misera – riproduzione fotografica [Figura 30]. Si tratta di una macchina complessa, dotata di due predelle, con un solo registro a trittico raffigurante i *Santi Maurizio e Antonio Abate* nei due laterali e al centro una *Adorazione dei pastori* curiosamente popolata, nella quale sembrano riconoscersi le figure di *Sant'Anna* (o *Sant'Elisabetta*) e di *San Giovannino*, oltre le quali fa capolino una arzigogolata canefora che sembra richiamare quella inserita da Gaudenzio nella *Nascita della Vergine* ora a Brera (inv. 7477), già in Santa Maria della Pace, compiuta nel 1543¹²³. Superiormente un elemento centrale ospitava la lunetta raffigurante *Dio padre* mentre sopra i laterali due piccole lunette, più esili, presentavano le figure dell'*Angelo annunciante* e della *Vergine annunciata* (a giudicare dall'immagine, montate al contrario). Romano attribuiva quest'opera a un pittore novarese, poi identificato in Pietro Francesco Renolfi, riconosciuto autore anche di una tavola raffigurante

le pitture della Beata Vergine, Santo Giacomo, et Santo Pietro, et nel campo di sopra vi è la figura del Padre Eterno con Santo Vittore, et Santo Defendente»: ASDNo, Inventari, III, 3, 55.

¹²¹ PIZZIGONI 1988, p. 56; TOIA 2001-2002 pp. 135-136. A poche decine di metri dal palazzo (via Plana 7) si conserva un affresco votivo, raffigurante la *Vergine con il Bambino tra i Santi Rocco e Giovanni Battista*, attribuito al De Rumo da PIZZIGONI (1988, p. 54).

¹²² Le vicende delle due chiese e le attestazioni del polittico nelle visite pastorali si leggono in Enrico MARIANI, *Trarego e Viggiona. Chiesa e popolo*, Verbania, Alberti, 2002, pp. 197-214.

¹²³ Sul dipinto gaudenziano, da ultimo, Agostino Allegri, in *Il Rinascimento* 2018, pp. 500-515, nn. 99-107.

l'*Adorazione dei pastori*, scomparto superstite di un polittico che ornava l'altar maggiore della chiesa di San Martino a Vignone¹²⁴, e che i recenti studi di Rossana Sacchi hanno invece chiarito essere opera dei milanesi Cristoforo e Gabriele Bossi¹²⁵. Forse non sarà errato immaginare anche per il polittico già a Viggiona una provenienza milanese.

L'attività di Antonio da Bugnate (già noto al Cotta con il cognome di Zanetti¹²⁶) si è invece recentemente arricchita da un'impresa condotta sulle rive del Verbano, successiva all'esordio del pittore borgomanerese, che coincide con la decorazione della cappella dello Spirito Santo nella chiesa di San Bartolomeo nel paese natale, nel 1537 ornata di un grande polittico del quale sopravvive soltanto lo scomparto centrale con l'*Ultima cena*, condotta sul modello nordico già adottato e diffuso da Gaudenzio ed espressione di quel «simpatico e dirompente dialetto novarese teutonico» che già Romano gli assegnava¹²⁷. Sono stati attribuiti al Bugnate da Valeria Moratti alcuni lacerti di affreschi emersi nel corso di un intervento di restauro lungo la parete della seconda campata laterale sinistra della «chiesa vecchia» di Belgirate [Figura 31]: le figure, che rappresentano il *Corteo dei Magi*, facevano da sfondo a un gruppo scolpito del *Presepe* posto come ancona su un altare laterale, testimoniato dalle visite pastorali ma andato disperso¹²⁸. L'analisi delle visite pastorali consente di comprendere come gli ordini emanati dal Bascapè decretino lo spostamento dell'altare nella cappella in capo alla stessa navata, la cui parete di fondo

¹²⁴ Giovanni ROMANO, *Per la salvaguardia del patrimonio artistico: lavori in corso*, in *Musei del Piemonte. Opere d'arte restaurate*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo della Società promotrice di belle arti al Valentino, 1° settembre – 15 ottobre 1978), a cura di Giovanni Romano, Torino, Impronta, 1978, p. 19; l'attribuzione al Renulfus di Giovanni Romano è ripresa in Gianni PIZZIGONI, *Il Museo del paesaggio di Pallanza «adotta» l'antica chiesa di Viggiona*, in «Il Verbano», 19 febbraio 1983. Per la figura del pittore si veda Stefano MARTINELLA, *Appunti sull'attività marchigiana di «Petrus Franciscus Renulfus Novariensis»*, in «Concorso. Arti e Lettere», 9, 2016, pp. 41-49.

¹²⁵ SACCHI 2015c, pp. 148-149; EAD., *La bottega dei Bossi, pittori milanesi, per San Martino di Vignone*, in «Verbanus», 37, 2016, pp. 9-28 (2016b).

¹²⁶ COTTA 1701, p. 286. Sulla figura del pittore si vedano almeno VENTUROLI 1987, pp. 259-260; Laura CHIRONI TEMPORELLI, *Antonio da Bugnate pittore del Cinquecento*, in «Novarien», 18, 1988, pp. 95-124; Andrea Di Lorenzo, in *Pittura* 1996, p. 260; Laura CHIRONI TEMPORELLI, *Il pittore Antonio da Bugnate*, in *Bugnate. Il millenario cammino di una piccola comunità tra fede e storia*, Bugnate, Parrocchia di Bugnate, 2001, pp. 99-113.

¹²⁷ ROMANO 1979, p. 65. Per la pala di Borgomanero Andrea Di Lorenzo, in *Pittura* 1996, pp. 260-261. Dalle pareti dello stesso sacello provengono i due affreschi strappati raffiguranti una *Madonna con il Bambino* e un *Cristo benedicente*, emersi nel corso della campagna di restauri che ha interessato la cappella dello Spirito Santo negli anni 1960-1961 e attribuiti al Bugnate per primo in VENTUROLI 1987, p. 259.

¹²⁸ Valeria MORATTI, *Alcune considerazioni sul corredo pittorico alla luce degli ultimi restauri*, in *Ecclesia* 2012, pp. 86-108. *Ecclesia Sanctae Mariae in Belgirate. Novità e proposte di lettura dal cantiere di restauro*, Torino, Progetto & Restauro, 2012. Nel testo è presente una dettagliata analisi delle visite pastorali cui si fa riferimento di seguito.

viene dipinta copiando di fatto la scena preesistente. Ad avvalorare la proposta, oltre all'analisi del dato stilistico, è il lacerto di firma che appare in uno dei lacerti riemersi, «[...]nerij fecit», che richiama quella posta a suggello della grande *Crocifissione* di Baceno («Antonius Novariensis pictor habitator Burgimanerii fecit 1542») e che consente di attribuire al pittore di Borgomanero anche gli affreschi raffiguranti l'*Adorazione dei Magi* all'interno della cappella dell'ossario posta di fronte alla chiesa dei Santi Pietro e Paolo di Crevoladossola, già riferiti a Fermo Stella e quindi a Sperindio Cagnoli, nei quali sono presenti figure e dettagli (mi riferisco in particolare ad alcuni volti ma soprattutto agli elementi dell'abbigliamento e dei copricapi indossati dai personaggi del corteo) che richiamano direttamente gli affreschi di Belgirate¹²⁹.

6. La cupola della Madonna di Campagna

Un ulteriore significativo episodio di cultura gaudenziana sulla sponda occidentale del Verbano è costituito dalla decorazione ad affresco della cupola nella già citata chiesa della Madonna di Campagna, sicuramente il cantiere artistico più ricco e documentato di tutto il Cinquecento per quanto riguarda la zona: l'edificio è riedificato nelle forme rinascimentali – su probabile progetto di Giovanni Beretta di Incella, frazione di Brissago – tra 1519 e 1527, stando alle due date riportate rispettivamente sulla parete esterna dell'abside e sull'iscrizione posta sopra il portale di accesso, benché consacrata soltanto nel 1547, e nel corso del secolo è oggetto di diverse campagne decorative¹³⁰. Negli otto fusi della cupola, scanditi da finte architetture decorate con motivi vegetali e geometrici sono collocate le figure dei quattro *Dottori della chiesa* alternate a coppie di *Angeli musicanti*, tutti sostenuti da vaporose nuvolette che si stagliano contro un cielo blu trapunto di stelle dorate ormai in gran parte caduto e che ha lasciato spazio al rosso della

¹²⁹ Per la decorazione della cappella di Crevoladossola si vedano Beatrice CANESTRO CHIOVENDA, *Un ignorato affresco gaudenziano in val d'Ossola*, in «Arte Lombarda», II, 1956, pp. 176-185; EAD., *Ossola che scompare. Una Adorazione dei Magi di Fermo Stella da Caravaggio*, in «Oscellana», III, 1, 1974, pp. 1-8; VENTUROLI 1987, p. 259 (con l'attribuzione a Sperindio). Per gli interventi Bugnate in San Gaudenzio a Baceno si vedano almeno VENTUROLI 1987, pp. 259-260 e da ultimo Enrico RIZZI, *La chiesa di San Gaudenzio*, in Paolo Crosa Lenz, Enrico Rizzi, *Storia di Baceno*, Baceno, Comune di Baceno, 2006, p. 119.

¹³⁰ Per le vicende della chiesa si possono vedere MARTINELLA 2015, pp. 11-30 e ID., *Carlo Urbino e Aurelio Luini alla Madonna di Campagna a Verbania*, in *Un seminario sul Manierismo in Lombardia*, a cura di Giovanni Agosti, Jacopo Stoppa, Officina Libraria, Milano 2017, pp. 125-138.

preparazione¹³¹. Alla data del 1575 la decorazione comprendeva anche altre scene, che in mancanza di altri dati possiamo supporre appartenenti al medesimo ciclo: nei contratti del 1575 e del 1577, relativi a una nuova campagna di affreschi affidata a Carlo Urbino e Aurelio Luini, si fa riferimento a un *Dio padre*, collocato forse nella calotta absidale o forse sopra l'arcone trionfale, e alla raffigurazione della *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* e delle *Nozze di Cana*, poste nelle lunette sulle pareti laterali del presbiterio, sopra gli arconi che danno accesso alle cappelle terminali delle navate laterali, sostituite rispettivamente dalla *Natività* e dai *Funerali della Vergine*¹³². È interessante considerare le raffigurazioni proposte nelle lunette inferiori con le due scene cristologiche, insolite nel repertorio della tradizione gaudenziana, che parrebbero adombrare un complesso progetto iconografico di esaltazione del ruolo dell'Eucarestia, da leggere probabilmente in chiave antiluterana secondo un'impostazione ben diffusa specie nelle terre di confine, considerando la doppia apertura del Verbano verso il mondo d'oltralpe, attraverso l'Ossola e attraverso il Ticino¹³³.

Nessun dato archivistico ha consentito sinora di stabilire una cronologia certa per l'esecuzione degli affreschi né la loro paternità. Si tratta certamente di maestranze formate sulla cultura gaudenziana e in particolar su quella vercellese, dal momento che, come ha dimostrato Paola Angeleri, due dei Dottori della chiesa si rifanno a modelli giovenoniani e laniniani¹³⁴. Caduta, grazie alla Angeleri, l'attribuzione al misterioso Giulio Cesare

¹³¹ Paolo VENTUROLI, *La cupola di Madonna di Campagna. Le fasi decorative*, in *Soprintendenza per i beni artistici e storici del Piemonte. Restauri*, Soprintendenza per i beni artistici e storici del Piemonte, Torino 1990, pp. ss. nn.

¹³² MARTINELLA 2017, pp. 125-138

¹³³ Circa il transito, attraverso l'Ossola, di stampe e materiale eterodosso vale la pena ricordare la cura di Ferrante Gonzaga nell'intensificare il controllo alle frontiere del Ducato e in particolare a Domodossola «passo di transito della merce proibita»: Federico CHABOD, *Lo Stato e la vita religiosa a Milano nell'epoca di Carlo V*, Torino, Einaudi, 1971, p. 356 e p. 464, doc. 86. Da rilevare che presso la chiesa della Madonna di Campagna le fonti documentarie non attestano la presenza di una confraternita dedicata al Santissimo Sacramento, presente invece in diverse altre chiese del territorio.

¹³⁴ Paola ANGELERI, *La chiesa di San Marco a Varallo*, in «De Valle Sicida», 19, 2010, p. 86: l'autrice rileva come il *Sant'Ambrogio* di Pallanza sia modellato su quello raffigurato da Gerolamo Giovenone nella tavola conservata presso la chiesa vercellese di San Francesco, già scomparto centrale del trittico commissionato al pittore il 29 dicembre 1527 dalla locale congregazione di Sant'Ambrogio che aveva sede nella medesima chiesa (e i cui scomparti laterali con i Santi Gervasio e Protasio sono identificate con le tavole alla City Art Gallery di Auckland in Nuova Zelanda (inv. 1887/1/19 e 1887/1/20; Silvia Ghisotti, in *Gaudenzio Ferrari* 1982, pp. 104-107, nn. 10-11), mentre il *San Gregorio* richiama la stessa figura nella pala commissionata il 29 novembre 1540 da Francesco Strata a Bernardino Lanino e destinata a ornare la cappella gentilizia edificata all'interno della chiesa di San Paolo, oggi conservata presso la National Gallery di Londra (inv. NG700; sull'opera *Repertorio delle opere di Bernardino Lanino*, a cura di Ada Quazza, in *Bernardino Lanino* 1986, p. 252).

Luini avanzata da Venturoli¹³⁵, ritengo saggio riprendere la proposta di Giovanni Romano di assegnare questa decorazione all'ambito dei Cavallazzi¹³⁶: l'ipotesi sembra avvalorarsi dal confronto tra le figure della cupola e quelle dipinte dai pittori valsesiani, specie nell'evidente allungamento dei volti e nella resa dei lineamenti¹³⁷.

7. Opere perdute e riscoperte

La grande diffusione della lezione gaudenziana nel territorio novarese e l'ampia considerazione goduta dall'artista anche presso le generazioni successive, propiziata anche dall'apprezzamento espresso dai vescovi di Novara per il linguaggio del pittore valsesiano, ha spinto la letteratura critica ad attribuire a Gaudenzio un ampio numero di opere, tavole e affreschi, conservate o perdute. Tra queste ultime si possono ricordare la già citata pala della Madonna di Campagna, attribuita a Gaudenzio da Carlo Muzio¹³⁸ o il più curioso caso di un polittico attestato nella chiesa della Purificazione di Maria a Traffume (Cannobio) venduto nel 1875¹³⁹.

Un discorso diverso merita forse il tassello gaudenziano presente nel *Museo Novarese* di Lazzaro Agostino Cotta, che nella stanza dedicata agli artisti menziona opere del pittore valsesiano «in Canobio su'l Lago Maggiore, in San Maurizio delle Coste, in Santa Lucia

¹³⁵ VENTUROLI 1990, seguito da Andrea Di Lorenzo, in *Pittura* 1996; ANGELERI 2010, pp. 86-87.

¹³⁶ ROMANO 1979, p. 65. In direzione vercellese si era orientata anche Emma SPINA (*La decorazione pittorica*, in *Madonna di Campagna. Pallanza*, a cura della Società Rhodiatocce, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1961, pp. 25-32) che aveva proposto un'attribuzione alla bottega degli Oldoni.

¹³⁷ Il punto sulla complessa vicenda della bottega in Sara BRUNO, Massimiliano CALDERA, Donata MINONZIO, *Divulgazione e persistenza dei modelli gaudenziani: novità, problemi e proposte per l'atelier dei Cavallazzi tra Valsesia e Valle d'Aosta*, in «De Valle Sicida», 19, 2010, pp. 39-76. L'unica opera che attesta la presenza della famiglia nel territorio «allargato» preso in considerazione è il polittico firmato da Filippo Cavallazzi nel 1567 nella parrocchiale di San Gaudenzio a Crusinallo, sulla strada verso Omegna (Maria Cristina Terzaghi, in *Pittura* 1996 pp. 266-267).

¹³⁸ Vedi nota 68.

¹³⁹ «I quadri che erano dietro il Coro furono venduti per un prezzo irrisorio nel 1875, malgrado si trattasse di opere del celebre Gaudenzio Ferrari di Valduggia, allievo di Bernardino Luini»: questa la testimonianza in Alessandro TORRI, *Transflumen* [1876], a cura di Arturo Fragni, Cannobio, 1977, p. 16. L'opera era invece detta «dipinta da Gaudenzio de Varixio e fra le altre immagini vi è quella di Maria Vergine, S. Giovan Battista, S. Ambrogio e del prete S. Giulio» in Giuseppe Maria GRANDAZZI, *Passeggi storici al borgo e pieve di Cannobio* [1798 circa], a cura di Giorgio Gallotti, Verbania, Alberti, 1995, p. 60. Difficile stabilire se il nome dell'artista corrisponda a Gaudenzio Ferrari indicato con una errata provenienza o se faccia riferimento a un altro sconosciuto artista. L'eventuale provenienza varesina non sorprenderebbe nel contesto cannobino, dove più limitata è la circolazione di modelli gaudenziani: ricordo come sia datato 1529 il trittico di Battista da Legnano già nella chiesa di San Gottardo a Carmine, ora ricoverato presso la Collegiata di San Vittore a Cannobio (Anna Maria Ferrari, in *Pittura* 1992, p. 242).

di Suna, nella Parochiale d'Arona»¹⁴⁰. Se non sussistono dubbi sulla prima e sull'ultima delle opere lacustri di Gaudenzio, sorprende riscontrare dalla analisi degli inventari Taverna la presenza, nella chiesa di San Maurizio a Ghiffa¹⁴¹ e in Santa Lucia a Suna¹⁴², di due ricchi polittici, oggi scomparsi ma dei quali sarebbe assai interessante conoscere le diverse vicende.

Fondamentali sono, come si è visto sopra, le scoperte seguite ad alcuni interventi di restauro, che hanno portato alla luce decorazioni dimenticate. Un caso particolarmente interessante riguarda gli affreschi in una cappella della chiesa di San Vittore sull'Isola dei Pescatori, riemersi dopo il descialbo compiuto nel corso del restauro del 2010 e analizzati da Ivana Teruggi¹⁴³ [Figure 34-35]. Il sacello, che nel 1518 era stato concesso in patronato alla locale famiglia Ruffoni, era ornato da un ciclo di affreschi esteso sulle tre pareti, dedicato alle Storie della Vergine, che appare oggi in gran parte danneggiato oltre che dallo scialbo, dall'apertura di una finestra nella parete frontale e da quella di due nicchie nelle due laterali: le pareti sono ornate da elementi architettonici dipinti che scandiscono diverse lunette e riquadri, nelle quali le scene sono dipinte a monocromo con una terra verde, a richiamare pannelli scolpiti. Sulle pareti dell'arcone di accesso al sacello sono poi due grandi figure stanti, idealmente collocate a guisa di statue entro nicchie aperte nella parete: a sinistra è un bel *San Vittore*, a sinistra un più arcaico *Sant'Antonio Abate*¹⁴⁴.

¹⁴⁰ Lazzaro Agostino COTTA, *Museo Novarese*, Milano, per gli Heredi Ghisolfi, 1701, pp. 287-291, n. 694.

¹⁴¹ «Nel frontispitio di detto choro v'è un'ancona antica fatta sino dell'anno 1562 con le sue ande quali si serano, et sopra detta ancona vi sono l'infrascritte imagini. Prima nel mezo v'è l'immagine della Madonna con il figliolo in braccio quanto fu levato di croce con le Marie, et Nicodemo, et altre figure depinte in tela in detto mezo, et nella parte destra v'è l'oratione di Cristo nell'horto, et sotto v'è depinto quando Cristo fu flagellato alla colonna, dall'altra parte v'è depinto quando fu incoronato di spine, et sotto v'è quando fu menato ad Anna, et Caifa, t queste figure sono tutte depinte sopra la tela, et nel mezo di detta ancona vi sono colonne di legno adorate, detta ancona è di braza d'alteza sette, et mezo, di largeza con l'ante braza dieci in circa» ASDNo, Inventari, III, 3, 53.

¹⁴² «Una icona grande adorata, con dentro le seguenti figure cioè il tabernacolo ostensorio col Santissimo Sacramento con doi angeli a torno, la Vergine Santissima con il figliolo in braccio, Santo Fabiano, Santo Sebastiano, San Giuseppe, San Defendente, Santa Agata, Santa Lucia, Santa Barbara, et Santa Apolonia, l'Annunciata, li dodici Apostoli, con li quatro Dottori della Chiesa al piede di detta icona, di sopra alla quale vi sta un Christo in Croce» ASDNo, Inventari, III, 3, 65.

¹⁴³ TERUGGI 2012, pp. 137-170.

¹⁴⁴ Una più arcaica e impacciata *Sant'Agata* decora invece lo stipite del pilastro rivolto verso la navata, alla sinistra del *San Vittore*: anche la diversa definizione architettonica della nicchia che ospita la figura mi spinge a considerarla parte di una diversa, probabilmente precedente, campagna decorativa.

Allo stesso artista, identificato e definito «Maestro dell'Isola Pescatori», la studiosa propone di attribuire anche le pitture che decorano la volta del Battistero di Baveno¹⁴⁵.

Nel 2013 si sono conclusi i restauri anche nella chiesa dei Santi Fabiano e Sebastiano di Suna, che hanno portato alla luce affreschi – al momento ancora inediti – appartenenti ad almeno tre diverse fasi, l'ultima delle quali rinascimentale: sul pilastro sinistro dell'arcone trionfale (demolito per la costruzione di un presbiterio quadrangolare in sostituzione dell'antica abside romanica) emerge frammentaria la figura di *San Rocco* [Figura 33], caratterizzata da un'impostazione che richiama gli affreschi del Bugnate in San Rocco a Borgomanero¹⁴⁶ [Figura 32] o lo stesso *San Vittore* dell'Isola Pescatori, cui faceva da *pendant* sul pilastro opposto una figura femminile oggi irriconoscibile. La decorazione proseguiva poi nella zona sovrastante: lungo la fascia dell'arcone si intravedono tracce di un fregio costituito da medaglioni in cui sono inseriti i volti di *Profeti* e altre figure bibliche, mentre nei pennacchi erano probabilmente raffigurate i personaggi dell'*Annunciazione*.

Un restauro ancora in corso è invece quello che sta portando alla luce alcune scene della *Passione di Cristo* affrescate sulla controfacciata della chiesa di San Pietro a Trobaso [Figure 36-37]: la superficie della muratura è stata purtroppo danneggiata dall'apertura di un portale e di una grande nicchia, ma si distinguono almeno due scene, disposte l'una accanto all'altra. Nella prima si riconosce un'*Andata al Calvario*, mentre la seconda sembra rappresentare un *Cristo in meditazione di fronte alla croce*¹⁴⁷, soggetto che immediatamente richiama l'analoga scena dipinta sul tramezzo di Varallo. Per poter analizzare con più attenzione le pitture sarà tuttavia necessario attendere la prosecuzione dell'intervento di restauro.

Circa la fortuna di Gaudenzio nelle generazioni successive mi limito a segnalare due significativi casi seicenteschi, non troppo noti. Una citazione quasi letterale dell'*Ultima*

¹⁴⁵ Riproduzioni del cielo del Battistero di Baveno si possono vedere in Eleonora CORNAGLIA, Stefania CORNAGLIA, *Il Battistero di Baveno. Lago Maggiore*, Verbania, Alberti, 2009: irrilevanti, quanto meno per quanto riguarda gli affreschi, i contributi scritti.

¹⁴⁶ Vedi nota 126.

¹⁴⁷ Così è stato identificato anche da Massimiliano Caldera, direttore dei lavori di restauro, nel corso di una giornata di studi dedicata alla chiesa di Trobaso tenutasi l'8 aprile 2018.

Cena in Santa Maria della Passione compare affrescata in uno dei riquadri che ornano la volta della chiesa di Santa Marta a Intra, affrescata nel primo decennio del XVI secolo¹⁴⁸ [Figura 38]; analogamente, il *San Sebastiano* dipinto nello scomparto laterale inferiore destro del polittico già in San Silano a Romagnano Sesia funge da modello compositivo per l'omonimo Santo dipinto su una tela ora al Museo del Paesaggio di Verbania (inv. OA337), proveniente dalla chiesa di Santa Caterina (poi San Giuseppe) di Pallanza, che reca la firma «VAN DOMUS 1640», attribuito al pittore olegnese Bartolomeo Vandoni [Figura 39].

¹⁴⁸ La costruzione della volta della chiesa è commissionata al muratore Domenico De Quacijs di Lesa il 16 settembre 1600: ASVb, Fondo notai, b. 667.

1. Il caso «Renulfus»

Nelle pagine della più volte citata *Guida breve* del 1979, Giovanni Romano analizza con estrema chiarezza gli effetti che «la crisi letale in cui precipita il Ducato sforzesco nella prima metà del Cinquecento» provoca anche nella città di Novara e di conseguenza nel territorio¹: il discorso vale naturalmente per le terre del Verbano dove, come già visto, in tutta la prima metà del secolo sono attivi perlopiù artisti di formazione gaudenziana, più o meno diretta, e di provenienza novarese. A partire dalla metà del secolo e sostanzialmente fino alla sua fine a essere convocati nel territorio per attendere a commissioni di una qualche rilevanza sono invece, soprattutto per quanto riguarda la pittura, artisti milanesi o comunque attivi nella capitale del Ducato.

Una prima testimonianza di questa nuova tendenza è rappresentata da un'importante vicenda ricostruita e chiarita soltanto da pochissimi anni grazie alle ricerche di Rossana Sacchi, che riguarda un polittico già nella chiesa di San Martino di Vignone, sulle alture sopra il borgo di Intra: di questo retablo sopravvive oggi soltanto una tavola raffigurante una *Adorazione dei pastori*, oggi ricoverata presso la casa parrocchiale adiacente la chiesa, sino a poco tempo fa assegnata al pittore Pietro Francesco Renolfi, o «Renulfus», e che è invece un'opera milanese² [Figura 40]. È infatti al pittore Cristoforo Bossi che si

¹ Giovanni ROMANO, *Novara*, in *Guida breve al patrimonio artistico delle province piemontesi. Strumenti per la didattica e la ricerca. I*, a cura di Giovanni Romano, Torino, Soprintendenza per i beni artistici e storici del Piemonte, 1979, pp. 65-66.

² Il dipinto di Vignone, che nella letteratura locale registra soltanto la citazione di Vincenzo De Vit come «lodevole lavoro del fare di Gaudenzio Ferrari» (*Il lago Maggiore e le sue isole*, Bologna, Forni, 1875-1878, volume II, tomo II, p. 129), è accostato al Renulfus in Giovanni ROMANO, *Per la salvaguardia del patrimonio artistico. Lavori in corso*, in *Musei del Piemonte. Opere d'arte restaurate*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo della Società promotrice di belle arti al Valentino, 1° settembre – 15 ottobre 1978), a cura di Giovanni Romano, Torino, Tipografia Impronta, 1978, pp. 17, 19, 161-162: l'opinione è ribadita in ROMANO 1979, p. 65 e quindi accolta in Filippo Maria FERRO, *Bernardino Lanino e il Cinquecento novarese* [1985], in Id., *L'anima dipinta. Scritti d'arte lombarda e piemontese da Gaudenzio Ferrari a Ranzoni*, Novara, Interlinea, 2010, pp. 68 e 75, note 57-59 fino a Stefano MARTINELLA, *La Natività di Petrus Renulfus*, in *Il complesso monumentale di San Martino di Vignone. Raccolta di studi di storia e d'arte in occasione dei quattrocento anni di riedificazione della chiesa (1615-2015)*, a cura di Maria Cerutti, Elena Poletti Ecclesia, Verbania, Associazione La Degagna, 2015a, pp. 162-168. La segnalazione

rivolgono, il 7 ottobre 1554, i rappresentanti della Degagna di San Martino per richiedere la realizzazione di un polittico per l'altar maggiore della chiesa³: il contratto chiarisce la struttura dell'ancona, che oltre allo scomparto centrale superstite contemplava la raffigurazione dell'*Assunta* al centro del registro superiore, affiancata dalle due figure dell'*Annunciazione*, i *Santi Martino* e *Vittore* negli scomparti laterali inferiori, una cimasa raffigurante un *Dio padre* e una predella con i *Dodici apostoli* e i *Dottori della Chiesa* (viene automatico supporre posti nei dadi in corrispondenza delle semicolonne o delle lesene che scandivano verticalmente il retablo). Nello stesso accordo si fa riferimento alla pittura del tabernacolo «posto ne lo altare maggior». Di fatto tre anni dopo (l'8 febbraio 1557) l'opera non era ancora giunta a destinazione: venuto a mancare il pittore, a questa data i rappresentanti della Degagna si sono infatti recati a Milano dove si accordano con il figlio dell'artista, Gabriele (Gabrio), il quale – dice il documento – già stava lavorando sul polittico commissionato al padre⁴. Il nuovo accordo impegna l'artista a terminare e mettere in opera il polittico entro la festa di San Pietro, per la somma complessiva, rimasta invariata rispetto al precedente, di 115 scudi⁵.

Non sussistono ulteriori dati archivistici riguardanti i pagamenti e in grado di stabilire la data dalla consegna dell'opera: questa era però sicuramente sull'altar maggiore nel 1561, quando il 16 luglio 1561 il pittore riceve, da parte della Confraternita del Sacro Corpo di Cristo eretta nella stessa chiesa, l'incarico di completare la decorazione del retablo, ossia la pittura delle ante della cassa, con la raffigurazione delle figure dell'*Annunciazione* sul lato esterno e con decori blu a fiorami su quello interno, la pittura della cassa in blu con stelle dorate⁶, e la decorazione del basamento dell'ancona, sul quale devono essere raffigurati gli stessi scolari della Confraternita, gli uomini da una parte e le donne dall'altra. Inoltre, il Bossi dovrà ritoccare l'ancona posta nella cappella dedicata alla

dei documenti riguardanti il Bossi in Rossana Sacchi, *Tornare su Gaudenzio*, in EAD., *Gaudenzio a Milano*, Milano, Officina Libraria, 2015, pp. 148-151; questi sono quindi pubblicati in EAD., *La bottega dei Bossi, pittori milanesi, per San Martino di Vignone*, in «Verbanus», 37, 2016, pp. 9-28. Per l'attività dei pittori si veda anche Paola ANGELERI, *Il Sacro Monte di Varallo dopo Gaudenzio Ferrari e prima di Morazzone*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Milano, anno accademico 2012-2013 (tutor Giovanni Agosti), pp. 53-75, e Giovanni AGOSTI, Jacopo STOPPA, *La Sibilla di Panzù*, in *Un seminario sul Manierismo in Lombardia*, a cura di Giovanni Agosti, Jacopo Stoppa, Milano, Officina Libraria, 2017, p. 35, nota 70.

³ Una copia del documento è stata rinvenuta come allegato al documento di cui alla nota successiva, redatto nel 1557: SACCHI 2015, pp. 148-151; EAD. 2016, pp. 9-28.

⁴ *Ibidem*.

⁵ È interessante come in entrambi i documenti si faccia riferimento alla presenza, al momento della sottoscrizione dei contratti, di membri della famiglia Morigia.

⁶ Curiosamente la struttura della cassa non era menzionata nel primo contratto stilato con Cristoforo Bossi.

Vergine (probabilmente la statua lignea ancora menzionata nell'inventario redatto per il vescovo di Novara Taverna il 12 dicembre 1617⁷) e affrescare *ex novo* le pareti del sacello, con una serie di raffigurazioni: ancora un'*Annunciazione*, *Dio padre*, *San Giovanni* e i poco chiari «misteri della Santa Dominica⁸». La cappella dedicata alla Vergine è ricostruita più volte nel corso dei secoli: il sacello dipinto dal Bossi probabilmente non sopravvive già alla ricostruzione della chiesa attuata all'inizio del Seicento e compiuta nel 1615⁹.

L'elemento su cui soffermarsi maggiormente è, in questa analisi, la provenienza milanese dell'artista; forse a giocare un ruolo nella vicenda è la famiglia Morigia, titolare del feudo di Frino cui faceva capo la Degagna di San Martino¹⁰, o forse si deve immaginare il coinvolgimento di alcuni abitanti del luogo trasferitisi a Milano. Un ulteriore dato interessante è la formula, presente nel contratto del 1561, «come già si è visto per altre sue opere per esso [Gabriele Bossi] operate qua nel paese nostro» che potrebbe adombrare la presenza di altri interventi dell'artista nel territorio.

La tavola superstite di Vignone era stata accostata da Giovanni Romano al perduto complesso polittico già nella chiesa di San Maurizio a Viggiona, oggetto di furto in anni recenti; il cosiddetto «Maestro del polittico di Viggiona» era poi stato identificato con il già citato Renolfi, noto per una *Adorazione del Bambino* nella chiesa di San Bernardo a Prato Sesia (copia del perduto dipinto di Tiziano già nella Cattedrale di Novara) e per una serie di imprese scalate negli ultimi decenni del secolo e nei primi anni del Seicento nelle terre marchigiane¹¹: va riconosciuto come nelle tre opere si riconosca in qualche modo

⁷ Archivio Storico Diocesano di Novara (di seguito ASDNo), Inventari, III, 3

⁸ Rossana SACCHI (2016, p. 14, nota 9) si interroga se si debbano intendere con l'espressione i Misteri del Rosario o se questa si riferisca, in qualche modo, al giorno della settimana. Parendo francamente improbabile una devozione a Santa Domenica, martire cristiana vissuta nel III secolo, peraltro assolutamente non attestata nel contesto della chiesa di San Martino, mi chiedo se non si possa pensare di identificare la «Santa Dominica» con la Settimana Santa e immaginare quindi una serie di raffigurazioni relative alla Passione di Cristo.

⁹ Sulle vicende architettoniche dell'edificio si può vedere la monografia *Il complesso* 2015.

¹⁰ Sui Morigia di Frino rimando a Pierangelo FRIGERIO, Pier Giacomo PISONI, *Il Verbano del Morigia. Un commentario alla Historia verbanese di fra Paolo Morigia a parte ristampata per comodo del curioso lettore*, Verbania, Alberti, 1977, pp. 74-77 e ad Andrea BRUNO, Monica GAGLIARDI, *La famiglia Moriggia e la Degagna di San Martino*, in *Il complesso* 2015, pp. 65-73.

¹¹ Il dipinto di Prato Sesia è segnalato per la prima volta in Pier Giorgio LONGO, «*Ex pictura Gaudentii*». *Il polittico di Pratosesia*, in «De Valle Sicida», 3, 1992, p. 78, nota 1, con una datazione di pochi anni precedenti il 1594 (termine *ante quem* fissato dagli atti della visita pastorale di Carlo Bascapè), che andrà necessariamente anticipata dati gli impegni marchigiani dell'artista che si scalano a partire dal 1592 e che presentano un linguaggio abbastanza lontano (su queste imprese Stefano MARTINELLA, *Appunti sull'attività marchigiana di «Petrus Franciscus Renulfus Novariensis»*, in «Concorso. Arti e Lettere», 9, 2016a), pp. 41-49). Sul perduto Tiziano del Duomo novarese Marina DELL'OMO, *Pietà e prestigio nel duomo di Novara*

un medesimo linguaggio, che manifesta un qualche imbarazzo nel tentativo, a tratti addirittura goffo, di adattarsi alla moda imperante del Manierismo centroitaliano che risalendo la penisola era arrivato a Milano già alla fine negli anni Trenta e che tanto aveva condizionato l'ultima produzione di Gaudenzio. Si trovano quindi nel dipinto di Prato Sesia, in quello di Vignone e, per quanto possibile riconoscere dalla pessima riproduzione superstita, nelle tavole di Viggiona figure artificiosamente gonfiate e atteggiare in innaturali torsioni, con arditi scorci prospettici in molti casi irrisolti.

Impossibile, dicevo, esprimere giudizi sul retablo di Viggiona¹² [Figura 30]: ma ritengo lecito immaginare anche per questo una provenienza milanese. Si può considerare, per esempio, la figura della canefora nella scena dell'*Adorazione del Bambino* dello scomparto centrale, che richiama quella inserita – con ben altri esiti – da Gaudenzio nella *Nascita della Vergine* già in Santa Maria della Pace¹³, e si potrà tenere presente la particolare situazione del territorio di Cannobio e dell'alto lago, in qualche modo meno legata all'universo novarese e più legata direttamente alla capitale del Ducato (la pieve di Cannobio, peraltro, faceva capo alla Diocesi Ambrosiana).

Un'ulteriore attestazione del medesimo linguaggio figurativo è una misconosciuta tavola nella chiesa di Santo Stefano a Pallanza, un *Martirio di San Bartolomeo* già pala d'altare della chiesa di San Fermo che sorgeva sul colle della Castagnola, del quale si ignorano al momento le vicende della commissione, ma che nel 1603 registrava il plauso di Paolo Morigia che la definiva «ancona bellissima¹⁴» [Figura 41]. Il Santo, al centro, in piedi

nella prima metà del Cinquecento. Con dati inediti su Tiziano e Gaudenzio, in «Arte lombarda», 101, 1992, pp. 32-40; EAD., *La cattedrale di Novara. Arredi e decorazioni dal Cinquecento all'Ottocento*, Torino, Eda, 1993, pp. 107-113; Marco ALBERTARIO, *Attorno a un Tiziano perduto. Riflessioni sulla pala d'altare del duomo di Novara (1540-42)*, in «Novariens», 31, 2002, pp. 245-256 e da ultimo Giovanni AGOSTI, *Una cartellina tizianesca*, in «Prospettiva», 157-158, 2015, pp. 122-131: per ulteriori copie derivate dal modello tizianesco rimando ad ALBERTARIO 2002, p. 248 e Paolo Venturoli, in *Museo Novarese. Documenti, studi e progetti per una nuova immagine delle collezioni civiche*, catalogo della mostra (Novara, Palazzo del Broletto, 22 giugno - 22 novembre 1987), a cura di Maria Laura Tomea Gavazzoli, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1987, p. 258.

¹² Per le vicende del polittico Enrico MARIANI, *Trarego e Viggiona. Chiesa e popolo*, Verbania, Alberti, 2002, pp. 197-214.

¹³ Per la pala milanese, oggi a Brera (inv. 7477), si veda da ultimo Agostino Allegri, in *Il Rinascimento di Gaudenzio Ferrari*, catalogo della mostra (Varallo, Pinacoteca – Vercelli, Arca – Novara, Broletto, 24 marzo – 1° luglio 2018), a cura di Giovanni Agosti, Jacopo Stoppa, Milano, Officina Libraria, 2018, pp. 500-515, nn. 99-107.

¹⁴ Paolo MORIGIA, *Historia della nobiltà et degne qualità del lago Maggiore*, Milano, Hieronimo Bordone e Pietro Martire Locarni, 1603 (edizioni anastatiche Bologna, Forni, 1965 e Verbania, Alberti, 1977), p. 147. Ho segnalato il dipinto in MARTINELLA 2015a, p. 167; per la distrutta chiesa di San Fermo che sorgeva sul colle della Castagnola rimando a Leonardo PARACHINI, *Su alcuni edifici religiosi di Pallanza*, in «Verbanus», 35, 2014, pp. 179-183.

appoggiato a una colonna, è martoriato da due nerboruti aguzzini di colore, in articolate pose che vorrebbero rappresentare la concitazione del momento: ai piedi di quello di sinistra, un panno bianco accartocciato pare inserito a bella posta per dimostrare l'abilità del pittore nella resa dei panneggi, mentre sul placido sfondo di paesaggio stazionano alcune figure apparentemente indifferenti all'azione che si svolge in primo piano.

2. Polittici di provincia

Un aspetto interessante che emerge dall'analisi di queste e di altre opere è sicuramente la grande fortuna che incontra, nel territorio della provincia, la forma arcaica del polittico scolpito a più riquadri ancora alla metà del Cinquecento, ma sostanzialmente anche nei decenni successivi¹⁵.

Uno strumento fondamentale a questo proposito è costituito dalla serie degli Inventari Taverna, redatti da tutte le parrocchie della diocesi di Novara tra il 1617 e il 1618, su ordine del vescovo Ferdinando Taverna¹⁶: per quelli relativi alle singole chiese, questi inventari – compilati in genere da rappresentanti delle fabbricerie – iniziano con una descrizione dell'edificio e descrivono quindi tutti gli oggetti che si trovano all'interno dello stesso, dalle pale d'altare ai paramenti conservati nella sacrestia, prima di procedere a registrare tutti i legati e tutte le rendite della chiesa. La descrizione delle opere d'arte mobili, dipinti e sculture, è in genere abbastanza precisa, proprio per la necessità di distinguere i vari pezzi, e fornisce solitamente la descrizione di tutti gli scomparti di un polittico: si tratta quindi di strumenti ricchissimi di informazioni (molto più, per esempio, degli atti delle visite pastorali) e offrono un quadro complessivo di tutte le chiese della diocesi al momento della loro redazione. Scorrendo gli inventari del Verbano, emerge la grande messe di polittici all'epoca ancora conservati nelle diverse chiese, in parte ancora collocati sui rispettivi altari e in alcuni casi già rimossi e spostati in altri spazi della chiesa,

¹⁵ Rossana Sacchi immagina che sui committenti possa agire ancora, a queste date, la suggestione esercitata da esemplari più antichi, quali il polittico aronese di Gaudenzio. Si deve tuttavia ricordare che il pittore valsesiano aveva realizzato per il Santuario della Pietà di Cannobio una moderna e aggiornata pala unica; forse anche questa osservazione gioca nel definire il particolare isolamento del territorio di Cannobio rispetto al resto del territorio del Verbano.

¹⁶ Sugli inventari si può vedere Giovanni Battista FERRO, Filippo Maria FERRO, *Pitture e sculture della Valsesia Gaudenziana negli inventari del 1617 e 1618 [del vescovo Taverna]*, in «Bollettino Storico per la Provincia di Novara», LXX, 1979, 1, pp. 73-100, 2, pp. 94-122.

specie per i retabli destinati all'altar maggiore quando – in ottemperanza alle istanze controriformistiche diffuse da Carlo Borromeo con la pubblicazione delle *Instructiones* – il loro posto su questi stessi altari era stato preso da più o meno complessi tabernacoli lignei¹⁷.

Un caso interessante è quello costituito dal polittico già nella chiesa dei Santi Fabiano e Sebastiano a Suna (Verbania), oggetto di furto nel 2014 [Figure 48-49]. L'opera è descritta nell'inventario redatto il 25 gennaio 1618 come

un'icona di legno grande adorata, nella quale sono depinte le seguenti figure cioè Christo in Croce, la Virgine Santissima et Santo Giovanni a piedi di essa, la B. Vergine con il figliolo in braccio, Santo Fabiano, Santo Sebastiano, con l'Annunciata et diversi altri figurini nel piede di detta Icona: sopra le ante o sia portini della quale vi sono depinti Santo Pietro, Santo Giovanni, Santo Defendente, et Santo Vittore¹⁸.

La struttura originaria, con la sua carpenteria lignea, è smontata nel Settecento nel corso di un nuovo riallestimento interno, in stile barocchetto, della chiesa: tre sole tavole, quelle del registro inferiore, sono rimosse dall'insieme, in parte risagomate e quindi inserite in una cornice marmorea murata nella parete di fondo della chiesa (una tipologia di intervento abbastanza diffusa – che coinvolge anche diverse opere gaudenziane – ma che non trova molti altri esempi nel territorio¹⁹). Difficile anche in questo caso dalle sole misere riproduzioni fotografiche esprimere giudizi sulle tavole, che peraltro non hanno goduto pressoché alcuna fortuna critica, se si eccettua una curiosa attribuzione a Bernardino Luini comparsa in una guida locale di inizio Novecento²⁰, sino all'analisi di Francesco Frangi, che vi legge «vaghi riferimenti laniniani [che] si sposano con una sensibilità luministica di marca lombarda» e che, senza sbilanciarsi troppo sulla possibile

¹⁷ È il caso, per esempio, proprio del polittico di San Martino, rimosso dall'altar maggiore e spostato sulla parete di fondo del presbiterio dopo la realizzazione del tabernacolo ligneo commissionato all'intagliatore milanese Giovanni Battista Alberio (Stefano MARTINELLA, *Due commissioni di Giovanni Andrea Merzagora e qualche riflessione su alcuni altari lignei di secondo Cinquecento nel Verbania*, in «Verbanus», 34, 2013, pp. 41-62). Per alcune osservazioni sull'artista rimando a AGOSTI, STOPPA 2017, p. 39, nota 87.

¹⁸ ASDNo, Inventari, III, 3, 65.

¹⁹ La questione è al centro degli studi di Orso Maria PIAVENTO (*Tra memoria e conservazione: pale d'altare antiche ricomposte in Piemonte tra età barocca e XIX secolo*, in «Studiolo», 9, 2012, pp. 26-50).

²⁰ Quintino ROSSI, *Comune di Suna. Guida monografica del paese e suo territorio*, Pallanza, Eredi Vercellini, 1910, p. 24.

provenienza del suo autore, lo colloca cronologicamente vicino allo scadere del terzo quarto del Cinquecento²¹.

Allo stesso giro di anni appartiene un secondo polittico, che sino agli anni Settanta del secolo scorso si trovava ancora sull'altar maggiore della chiesa di San Remigio a Pallanza, rimosso nel corso degli interventi di restauro che hanno riportato alla luce gli affreschi medievali delle absidi²² [Figure 42-47]. Nel corso di questi restauri è anche emersa, incisa sull'altare in laterizio, l'iscrizione «1575 primo ottobre fu depinto lo frontale e la ancona»: il frontale, dipinto con una pittura *trompe l'œil* che simula la presenza di una ricca tappezzeria damascata, mentre gli inediti scomparti dell'ancona, dipinti su tela e purtroppo in pessimo stato di conservazione, sono conservati presso la sagrestia della chiesa pallanzese di San Leonardo. L'identificazione è possibile proprio grazie al testo dell'inventario Taverna, redatto il 12 marzo 1618, che così descrive il retablo:

un'incona alta brazza tre et mezzo intagliata con alchuni termini con faccie humane, non indorati, con cinque quadri, cioè uno nel mezzo della Santissima Trinità; il 2° di S. Francesco, il 3° di S. Leonardo, il 4° di Santo Remiggio, il 5° di S. Jacomo minore, tutti auolio, assai devoti, et in fine di detta incona, nel mezzo dell'altare, è posta una Beata Vergine di relevo con un Bambino nel grembo, posta sopr'una nuvola sustentata da otto cherubini con un vedro avanti assai bella²³.

Nei dipinti raffiguranti i quattro Santi (cm. 130x65 circa il *San Remigio* e il *San Leonardo*, cm. 106x65 circa il *San Giacomo* e il *San Francesco*) le figure, dalla forma vagamente allungate, si stagliano contro uno sfondo nerastro e poggiano su un piano rosso: la loro posa appare decisamente statica, ma l'analisi è troppo inficiata dal grave impoverimento della pellicola pittorica. Il volto del San Giacomo, l'unico conservato in uno stato meno disastroso, lascia tuttavia sospettare un certo pregio.

²¹ Francesco FRANGI, *La pittura nel secondo Cinquecento*, in *Pittura tra il Verbano e il lago d'Orta dal Medioevo al Settecento*, a cura di Mina Gregori, Milano, Cariplo, 1996, p. 35. Il dipinto è soltanto menzionato nel testo di Frangi e non viene purtroppo né riprodotto né schedato all'interno del volume.

²² Sull'intervento di restauro e sull'iscrizione si veda Maria Pia ZOCCHI, *Affreschi medioevali. San Remigio di Pallanza*, Verbania, Museo del Paesaggio, 1986, pp. 15-18, 82.

²³ ASDNo, Inventari, III, 3, 56. Soltanto la piccola figura della Vergine, in cartapesta, è tuttora conservata in San Remigio, ammesso che sia da riconoscere con quella menzionata nel testo dell'inventario.

Varrà quindi la pena ricordare, senza voler istituire in questo momento nessun legame con i due polittici, la presenza di un altro artista milanese nel territorio nei medesimi anni: il pittore Gerolamo da Meda, il cui nome è legato essenzialmente alla pala nella chiesa dell'Assunta ad Ameno, risulta presente a Intra il 28 agosto 1573, dove riceve l'incarico di dorare e dipingere un mondino, ossia un tabernacolo, destinato evidentemente a una qualche chiesa del borgo²⁴: parendo inverosimile l'idea di convocare un pittore dalla città solo per questa operazione, è da immaginare che il Meda si trovasse già in loco per una qualche altra attività, magari di più ampio respiro²⁵.

3. Urbino e Luini

Ad artisti provenienti da Milano è legata poi la principale impresa che anima il panorama artistico del Verbano nella seconda metà del Cinquecento, vale a dire il proseguimento della decorazione interna della chiesa della Madonna di Campagna a Pallanza, che ora può contare su alcuni documenti, rinvenuti da chi scrive, in grado di chiarire le vicende della commissione, la tempistica del lavoro e, soprattutto, sancire la presenza e il ruolo di primo piano nell'impresa di Carlo Urbino, già ipotizzati da Giulio Bora nel 1979 sulla scorta dell'analisi del corposo nucleo di disegni riferiti o riferibili al ciclo affrescato²⁶.

Il contratto di commissione, redatto il 20 ottobre 1575, vede la presenza a Pallanza del solo pittore cremasco, il quale si impegna con la fabbriceria della chiesa, anche a nome

²⁴ Per il dipinto di Ameno, segnalato per la prima volta da Giovanni Romano (in *Gaudenzio Ferrari e la sua scuola. I cartoni cinquecenteschi dell'Accademia Albertina di Torino*, catalogo della mostra (Torino, Accademia Albertina, 22 marzo – 30 maggio 1982), a cura di Giovanni Romano, Torino, Ages, 1982, pp. 256-257, si veda Maria Cristina Terzaghi, in *Pittura* 1996, pp. 272-273. Per la commissione del 1573 Stefano MARTINELLA, *Un documento per Gerolamo da Meda a Intra*, in «Verbanus», 37, 2016b, pp. 29-36. Per la derivazione del dipinto di Ameno dalla tavola di Gaudenzio Ferrari già in Santa Chiara a Milano (e per i legami con un dipinto già nella chiesa milanese di San Vito al Pasquiolo e ora custodita all'interno del vicino convento di San Carlo al Corso, che Jacopo Stoppa propone di avvicinare alla mano del Meda) rimando a Federica Nurchis, in *Il Rinascimento* 2018, pp. 467-473, nn. 86-87.

²⁵ Sul documento del 1573 sono registrati anche due pagamenti, corrisposti al Meda, il 20 dicembre dello stesso anno e il 13 giugno del successivo, che attestano la presenza del pittore nel borgo di Intra.

²⁶ Giulio BORA, *Un disegno di Brera e alcune precisazioni sul percorso grafico di Carlo Urbino*, in «Associazione Amici di Brera e dei Musei Milanesi», 1978-1979, pp. 90-106; ID., *Un ciclo di affreschi, due artisti e una bottega a S. Maria di Campagna a Pallanza*, in «Arte lombarda», 52, 1979, pp. 90-106. L'attestazione della presenza di Aurelio Luini nel cantiere della Madonna di Campagna era già stata espressa in Paolo MORIGIA, *La Nobiltà di Milano*, Milano, Pacifico Pontio, 1595, p. 278, ma poi dimenticata dalla letteratura – locale e non – sino al recupero in FRIGERIO, PISONI 1977, p. 79. I documenti ritrovati presso l'Archivio di Stato di Milano sono pubblicati in Stefano MARTINELLA, *Carlo Urbino e Aurelio Luini alla Madonna di Campagna a Verbania*, in *Un seminario* 2017, pp. 125-138.

del collega Aurelio Luini, a decorare «tutta la capella grande» della chiesa, dipingendo l'Assunzione e l'Incoronazione della Vergine «con le altre figure conveniente²⁷» [Figura 51]. Il testo fa anche riferimento a pitture esistenti, menzionando non tanto i *Dottori della Chiesa* e gli *Angeli* dipinti sui fusi della cupola quanto un *Dio padre* dipinto in un «vacuo»: in questo spazio i due pittori dovranno dipingere immagini di profeti, angeli o altre figure. Quindi sono poi tenuti ad «aconciare ornare, et depingere» gli arconi della cappella e del tiburio, i pilastri e le cornici delle due finestre poste nell'abside centrale, ma soprattutto dovranno realizzare quattro grandi angeli in stucco che dovranno poi essere collocati ai quattro angoli del presbiterio alla base dei pennacchi della cupola; il tutto in conformità al disegno mostrato ai committenti, con l'accordo che il lavoro sia concluso entro la successiva festa dell'Assunta (titolare della chiesa), ossia il 15 agosto 1576. Nessun cenno al compenso complessivo, da stabilire dopo il collaudo: si fissa soltanto la somma di 250 scudi, da pagare prima della fine dei lavori, dei quali 50 sono versati come acconto al momento della stipula del contratto.

I lavori si concludono però con un anno di ritardo; è infatti soltanto il 17 luglio 1577 che Urbino e Luini confessano di aver ricevuto il completo pagamento, nel frattempo salito a 737 scudi (quasi tre volte la somma fissata inizialmente), secondo la stima effettuata da Pellegrino Tibaldi, chiamato da entrambe le parti a giudicare il valore dell'impresa²⁸. Nei quasi due anni di lavori la suddivisione del lavoro tra i due artisti è tutto sommato equa. Nella parte inferiore dell'abside lavorano fianco a fianco: Luini realizza gli *Apostoli* di sinistra, Urbino quelli di destra; a quest'ultimo spetta la regia della scena dell'*Assunzione della Vergine* dipinta nel catino (fatta eccezione per il gruppo di angeli musicanti di sinistra), mentre l'altro affresca la lunetta sovrastante con l'*Incoronazione della Vergine*; probabilmente in questa prima fase Urbino affresca anche l'*Incoronazione di Ester*, posta sulla lunetta di fronte, immagino sfruttando i ponteggi alzati per i *Quattro Evangelisti* nei pennacchi e per la decorazione plastica degli arconi e della parte superiore.

²⁷ Archivio di Stato di Milano (di seguito ASMi), Fondo notarile, b. 17937, doc. 378: MARTINELLA 2017.

²⁸ ASMi, Fondo notarile, b. 17937, doc. 473: MARTINELLA 2017. Tibaldi non era nuovo a operazioni di questo genere, se sette anni prima era stato chiamato a stimare l'opera di Antonio Campi nell'abside del Domo di Lodi: Mario MARUBBI, *Giulio e Antonio Campi e la decorazione dell'abside del duomo di Lodi*, in *I segni dell'arte. Il Cinquecento da Praga a Cremona*, catalogo della mostra (Cremona, Museo Ala Ponzzone, 27 settembre 1997 – 11 gennaio 1998), a cura di Giulio Bora, Martin Zlatohlàvek, Milano, Leonardo, 1997, pp. 65-74.

Tralasciando ora l'analisi dei numerosi disegni e studi realizzati da entrambi gli artisti per il ciclo²⁹, vorrei in questa sede soffermarmi soltanto su un disegno a penna, inchiostro marrone e gesso rosso, riferito correttamente a Carlo Urbino, già nella collezione di disegni di Christian e Isabelle Adrien, passato all'asta da Sotheby's a Parigi nel marzo 2018³⁰ [Figura 50]: il foglio contiene uno studio dell'intera composizione del catino absidale, con una diversa soluzione per la parte inferiore, nella quale sono dipinti entrambi i gruppi di angeli musicanti (anche quello di sinistra poi realizzato dal Luini³¹) e altri angeli al centro, due dei quali, quelli con le braccia oranti, saranno poi effettivamente affrescati nella parte superiore, ai due lati della figura della Vergine. Il disegno risulta particolarmente interessante poiché ritengo sancisca, una volta di più, il ruolo di preminenza che il pittore cremasco mantiene sin dall'inizio nella realizzazione del ciclo affrescato: nella stessa ottica, a mio avviso, va letto il disegno n. 999 dell'Accademia Carrara di Bergamo, che presenta un diverso progetto per la parte inferiore dell'abside, con una diversa scansione dei gruppi degli Apostoli e con la presenza di una struttura a esedra che chiude l'orizzonte dietro il gruppo centrale³².

Tale situazione appare evidente nel prosieguo dei lavori. In un secondo contratto, stilato nello stesso giorno della *confessio* di pagamento del 1577, il solo Urbino è infatti incaricato di affrescare anche le due lunette poste sopra gli arconi laterali del presbiterio, che mettono alle cappelle terminali delle navate laterali³³ [Figure 52-53]: questi due spazi non erano stati contemplati nel contratto del 1575 perché erano già affrescati con due raffigurazioni – ci informa il documento del 1577 – della *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* e delle *Nozze di Cana*. Con ogni probabilità, il primo progetto dei fabbricieri

²⁹ Per una sintesi sulla questione degli studi si veda da ultimo MARTINELLA 2017 con bibliografia precedente.

³⁰ Sotheby's, Parigi, 22 marzo 2018, lotto n. 9. Ringrazio Elisa Maggio per la preziosissima segnalazione.

³¹ Esiste uno studio preparatorio, attribuito ad Aurelio Luini, per questo gruppo di angeli, passato da Christie's, a Londra, il 5 dicembre 2013 (lotto n. 15): Stefano MARTINELLA, *Pallanza (Verbania). Madonna di Campagna*, in *Bernardino Luini e i suoi figli. Itinerari*, a cura di Giovanni Agosti, Rossana Sacchi, Jacopo Stoppa, Milano, Officina Libreria, 2014b, pp. 169-170 nota.

³² Bergamo, Accademia Carrara Bergamo, n. 999: BORA 1979; ID., in *Grafica del '500. 2. Milano e Cremona*, catalogo della mostra (Bergamo, Accademia Carrara, 2 aprile – 30 giugno 1982), a cura di Francesco Rossi, Bergamo, Comune di Bergamo – Assessorato alla Cultura, 1982, pp. 76-79. Il disegno è riprodotto in *Bernardino Luini e i suoi figli*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 10 aprile – 13 luglio 2014), a cura di Giovanni Agosti, Jacopo Stoppa, edizione rivista e corretta, Milano, Officina Libreria, 2014a, p. 328, con l'attribuzione dubitativa a Aurelio Luini: sulla questione Giovanni AGOSTI, Jacopo STOPPA, *12. Una complicata eredità*, in *Bernardino Luini* 2014a, pp. 295-303.

³³ ASMi, Fondo notarile, b. 17937, doc. 473: 2017.

prevedeva di mantenere questi due affreschi più antichi (che è lecito supporre appartenessero al medesimo ciclo decorativo sopravvissuto nella cupola, assegnabile all'ambito dei Cavallazzi): evidentemente però, questi dovevano apparire stonati nella nuova decorazione, inseriti nelle nuove cornici a stucco e circondati dalle moderne figure di Urbino e Luini. Da qui probabilmente la decisione, maturata dai fabbricieri o forse propiziata da un qualche altro personaggio (forse lo stesso Tibaldi intervenuto a giudicare il lavoro), di procedere alla ridipintura delle due grandi lunette con due soggetti mariani, *La nascita e I funerali della Vergine*, adatti a completare il ciclo pittorico dedicato all'Assunta cui è dedicata la chiesa. Piacerebbe reperire qualche ulteriore informazione circa la «regia occulta» di tutta l'impresa della Madonna di Campagna, vale a dire quale personaggio o gruppo di uomini funge da tramite con la capitale del Ducato ed è in grado di condurre a Pallanza prima Urbino e Luini, quindi addirittura Tibaldi: dai documenti non si colgono riferimenti a particolari personaggi o situazioni, e le spiegazioni sinora proposte risultano insoddisfacenti³⁴.

Interessante è l'indicazione fornita all'artista nel testo del contratto circa le scene da realizzare, ovvero come queste «si debbano empire di dette figure più che si può con convenienza però debita»: è il desiderio – diremmo forse un po' provinciale – di possedere affreschi che rispondono al gusto imperante del manierismo centroitaliano, inteso nei suoi aspetti più eclatanti. Di fatto le due scene mariane sono caratterizzate da un grande affollamento di figure. La *Nascita della Vergine* addirittura riprende una probabile invenzione di Giulio Romano, non rintracciata ma nota da una serie di incisioni³⁵, in una scena dominata dalla grande ed elegante serliana che si apre sullo sfondo. ndo si apre quindi una grande ed elegante serliana. Per la scena dei *Funerali della Vergine* invece Urbino si rifà invece a un modello più arcaico, realizzato da Vincenzo

³⁴ L'ipotesi di Giulio BORA (1979, pp. 90-106), che aveva immaginato la coppia di artisti, Urbino e Luini, percorrere le strade della provincia a causa del divieto di operare a Milano, è recentemente caduta (in proposito si veda AGOSTI, STOPPA 2014). Del tutto priva di qualsiasi sostegno storico e documentario la più recente proposta di Giuseppe CIRILLO (*Carlo Urbino da Crema. Disegni e dipinti*, Parma, Grafiche Step, 2005, pp. 145-157) che suppone una filiazione certosina per la Madonna di Campagna, sulla scorta della presenza di una cappella dedicata a San Bernardo, immaginando di identificare in essa il tramite per la presenza dei due pittori a Pallanza,

³⁵ Per l'invenzione di Giulio Romano rimando a Stefania Massari, in *Giulio Romano pinxit et delineavit. Opere grafiche autografe di collaborazione e bottega*, catalogo della mostra (Roma, Villa Farnesina, 11 febbraio – 10 aprile 1993), a cura di Stefania Massari, Roma, Palombi, 1993, pp. 151-153; Stefano L'OCCASO, *Giulio Romano e dintorni. Soluzioni decorative e loro diffusione*, Mantova, Il Rio Arte, 2015, pp. 140-141.

Civerchio per il Duomo di Crema, attualmente al Museo di Belle Arti di Budapest³⁶, ripreso nelle sue linee essenziali ma in qualche modo adeguato al linguaggio manierista e ai desideri espressi dalla committenza.

Nelle due lunette è evidente una sorta di scarto qualitativo rispetto alle scene precedentemente dipinte da Urbino insieme a Luini, che si avverte ancora di più se si confrontano gli apparati architettonici che fanno da sfondo alle due scene con le figure umane rappresentate, molte delle quali si direbbero realizzare utilizzando un medesimo modello, capovolto o orientato diversamente alla bisogna³⁷. È probabile a partire da questo momento assumano un ruolo predominante nel lavoro i collaboratori della bottega di Urbino, a oggi ancora poco indagata: il contratto del 1577 nomina uno Zaccaria, indicato come fratello del pittore, che andrà forse identificato con un figlio dell'artista, documentato come incaricato di operazioni di doratura³⁸.

La stessa situazione si riscontra nella successiva campagna decorativa all'interno della chiesa, che corrisponde alla decorazione delle cappelle poste in capo alle navate laterali, dedicate a San Bernardo e San Lorenzo [Figura 54]. La regia dei due sacelli è esattamente speculare: un'unica scena dipinta occupa le due pareti della chiesa, nelle quali si aprono due finestre, una su ciascun lato, gruppi di angeli popolano i catini delle due absidi minori, mentre altre due scene compaiono sulle pareti curve sottostanti. Sui due altari erano poi poste due tele sulle quali erano raffigurati i due Santi titolari, che nel corso del Novecento sono rimosse e appese sulle pareti laterali della navata centrale della chiesa³⁹.

Nessun documento ha purtroppo ancora chiarito con certezza la cronologia di questi ultimi spazi. Risulta però utile un disegno a matita e inchiostro nero conservato presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano, che contiene uno studio preparatorio al gruppo di

³⁶ A rintracciare il modello utilizzato da Urbino è CIRILLO 2005, p. 155. Per il dipinto di Civerchio: Mario MARUBBI, *Vincenzo Civerchio. Contributo alla cultura figurativa cremasca nel primo Cinquecento*, Milano, Il Vaglio Cultura Arte, 1986, p. 132; Vilmos TÁTRAI, in *Il Cinquecento lombardo da Leonardo a Caravaggio*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 4 ottobre 2000 – 25 febbraio 2001), a cura di Flavio Caroli, Milano, Skira, 2000, pp. 230-231.

³⁷ Questo aspetto è particolarmente evidente se si confrontano i volti degli Apostoli nella scena dei *Funerali della Vergine*.

³⁸ Alessanro BONCI, *Problemi aperti su Carlo Urbino da Crema (documentato a Crema dal 1553 al 1585)*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, Facoltà di Studi Umanistici, anno accademico 2014-2015 (relatore Jacopo Stoppa), pp. 21, 25.

³⁹ Si può rilevare lo strano risultato di questa soluzione, che prevedeva la presenza dei due Santi sia sulla tela che sulla parete retrostante, a poche decine di centimetri l'una dell'altra. Le due tele sono assegnate a Urbino soltanto a partire da Maria Cristina Terzaghi, in *Pittura* 1996, pp. 269-272. Permane il dubbio, al momento impossibile da chiarire, che alcune delle figure dipinte nello spazio originariamente coperto dalle tele, siano state realizzate solo in seguito allo spostamento dei dipinti.

angeli poi dipinto nel catino absidale di destra e che riporta alcuni frammentari versi che fanno esplicito riferimento al Verbano accompagnati dalla data 1578⁴⁰: la decorazione dei due sacelli deve quindi essere stata eseguita negli anni immediatamente successivi a quella dello spazio centrale del presbiterio, quindi sicuramente ben prima del 1590, quanto le cappelle sono registrate come decorate negli atti della visita pastorale del vescovo di Novara Cesare Speciano⁴¹.

4. Camillo Procaccini sul lago

Allo scadere del secolo è ancora la Madonna di Campagna a confermarsi il principale cantiere attivo nel territorio del Verbano, almeno a quanto emerso sinora dalla documentazione archivistica. Nel 1594 la fabbriceria, completato l'allestimento del presbiterio con gli apparati lignei – il perduto tabernacolo dell'altar maggiore, affidato all'intagliatore vercellese, originario di Pallanza, Giovanni Battista Materno e il coro ligneo commesso al vigezzino Giovanni Andrea Merzagora, responsabile anche della realizzazione del ciborio battesimale e del pulpito ancora in opera all'interno della chiesa⁴² – si rivolge a Camillo Procaccini per il riallestimento della cappella della Madonna delle Grazie [Figura 55], dove all'epoca già si trova l'affresco quattrocentesco raffigurante la *Madonna del latte*, forse ancora incorniciato dal polittico poi dismesso, che l'inventario Taverna del 1618 descriverà riposto nel battistero⁴³. Il contratto redatto con il pittore il 20 novembre 1594 prevede una nuova decorazione del sacello

a stucho et pinture con quella bellezza che sarà possibile adornare detta capella, et che le pinture siano belle et ben fatte, messe ad olio, a giudicio de persone experte in simili arti, et che detta capella sia redudda a bona architettura⁴⁴.

⁴⁰ Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. F. 254 inf. n. 1601. Sul disegno BORA 1979, p. 105; ID., 1980, p. 317, nota 60; CIRILLO 2005, p. 148; BONCI 2014-2015, pp. 86-87; MARTINELLA 2017, p. 130.

⁴¹ ASDNo, Visite pastorali, tomo 15.

⁴² Per la commissione degli apparati lignei MARTINELLA 2013 e Stefano MARTINELLA, *Fermo Stella, Giovanni Maria De Rumo e «tre anchone vecchie»*. *Appunti sulla prima decorazione della Madonna di Campagna*, in «Verbanus», 36, 2015b, pp. 21-40.

⁴³ Sull'argomento rimando al capitolo precedente. Gli atti della visita pastorale compiuta nel 1590 dal vescovo di Novara Cesare Speciano menzionano sull'altare una «icona in qua est figura dive Virginis vitro ante obducta, pannoque serico auro» (ASDNo, Visite pastorali, tomo 15): nessun riferimento in questo caso all'antico polittico.

⁴⁴ Il documento è noto grazie alla trascrizione in Piera IMBRICO, *Contributo alla cronologia di Camillo Procaccini: un contratto inedito*, in «Bollettino Storico per la Provincia di Novara», XXXVIII, 2, 1947, pp.

Si tratta di una soluzione che prevede la rimodulazione delle pareti interne della cappella, con decorazioni in stucco che inquadrano tele dipinte, secondo una modalità che ha già trovato applicazione nella realtà milanese⁴⁵ ma che, per quando ci è noto dai documenti, fa la sua prima apparizione nelle terre del Verbano. Procaccini si impegna del progetto complessivo, assumendosi anche l'onere di cercare gli stuccatori che lavoreranno nella cappella; non si fa riferimento, in questo caso, a un disegno realizzato dall'artista e sottoposto all'approvazione della committenza, ma il testo dell'accordo precisa come egli «non possa mettere alcuni santi sopra li quadroni senza licenza et in scritto gli deputati di Suna et Villa Pallanza quali essi gli daranno la forma di detti santi»: un'indicazione sembra adombrare un cambiamento rispetto ai contratti sinora incontrati, vale a dire l'intervento di un controllo da parte delle autorità religiose, in ottemperanza alle istanze della Controriforma in materia di immagini.

Risulta infatti significativo che l'anno successivo le *Ordinationes* allegate agli atti della visita pastorale compiuta dal vescovo di Novara Carlo Bascapè, registrino come:

Già che a mano destra si è fatto il misterio de'tre magi nel quadro di sopra, si può fare la natività del S.re nel quadro da basso et così da man sinistra mettere nel quadro da basso la circoncisione et s'avverte che tutte le figure siano conformi ala verità della Sacra Historia, vedendola sopra buoni libri, se bene sarebbe stato meglio mandarne qua un disegno. Nella nicchia a man destra si potrà mettere una statua di S. Giovanni; a man sinistra S. Gioseffo. Nei quadretti piccioli si potranno mettere certe figure della Madonna tolte dalla scrittura⁴⁶.

In questo caso l'autorità religiosa, dopo aver deprecato il suo mancato coinvolgimento nella scelta delle scene da raffigurare, interviene fornendo una serie di suggerimenti, che saranno solo in parte realizzati⁴⁷. Il riferimento alla tela dell'*Adorazione dei Magi* già

135-143. Il documento originale – che la Imbrico segnala presso l'Archivio Notarile di Pallanza – dovrebbe oggi trovarsi presso l'Archivio di Stato di Verbania, dove è segnalato nella rubrica del notaio Boralli di Suna (ASVb, Fondo notai, b. 529/2): nelle filze corrispondenti risulta tuttavia irreperibile.

⁴⁵ Si possono confrontare l'impresa di Pallanza con la decorazione dei cori milanesi di Sant'Angelo e di San Vittore al Corpo: Maria Clotilde MAGNI, *Singularità nella decorazione di Sant'Angelo a Milano*, in «Arte lombarda», 116, 1996, pp. 62-73; Licia PARVIS MARTINO, *Camillo Procaccini: appunti e ricerche sui restauri della sacrestia di San Vittore al Corpo*, in «Arte Lombarda», 108-109, 1994, pp. 75-83; Alessandro MORANDOTTI, *Milano profana nell'età dei Borromeo*, Milano, Mondadori Electa, 2005, pp. 17, 79.

⁴⁶ ASDNo, Visite pastorali, tomo 78.

⁴⁷ Per il rapporto del vescovo Bascapè con l'arte sacra Elena DE FILIPPIS, *Carlo Bascapè: dall'attività milanese al fianco di San Carlo agli indirizzi generali per la guida della diocesi di Novara*, in «Novarien», 21, 1991, pp. 3-18; EAD., *L'indirizzo e il controllo del Bascapè in tema di arte sacra: i cantieri dei Sacri Monti*, in *Carlo Bascapè sulle orme del Borromeo. Coscienza e azione pastorale in un vescovo di fine*

posta in opera indica che i lavori erano già giunti a buon punto (si può presumere che la struttura in stucco fosse in un avanzato stato di lavorazione). La questione si trascina sino all'anno successivo: in una lettera inviata dal vescovo ai due parroci della chiesa il 9 agosto 1595 il prelado lascia trasparire tutto il suo disappunto dal momento che non è «stato essequito quello che da noi fu ordinato nella visita costì ciò è che il Pittore ci desse in disegno il compartito de'quadri della cappella della Madonna comprendendo anche quello del volto di fuori acciò che potessimo assegnarli i misteri che si deono dipingere⁴⁸». Non sappiamo se in qualche modo il seguito della decorazione, e in particolare le piccole tele incastonate sull'arcone di accesso alla cappella con le raffigurazioni delle Litanie lauretane, sia stato condotto dall'artista aderendo finalmente alle indicazioni vescovili; nelle altre tele poste sulle pareti laterali e sulla volta, oltre alla già citata *Adorazione dei Magi*, due soggetti corrispondono con quelli suggeriti dal Bascapè (la *Natività* e la *Presentazione al Tempio*), mentre le due statue che il prelado immaginava poste nelle due nicchie ai lati dell'antico affresco sono sostituite da due tele dipinte centinate, che raffigurano però i medesimi Santi in posizione stante, quasi a simulare la presenza di sculture reali⁴⁹.

Uno degli aspetti più significativi dell'impresa è però la soluzione adottata per il riallestimento del sacello, destinata a incontrare grandissimo successo e a essere replicata costantemente almeno per tutto il Seicento⁵⁰, e soprattutto la grande ricchezza e fantasia dell'apparato decorativo a stucco, nel quale fanno capolino erme seminude e motivi di carattere decisamente profano, accompagnati al più tradizionale repertorio di vasi con

Cinquecento, atti del convegno (Novara – Orta – Varallo Sesia, 1993), Novara, Interlinea, 1994, pp. 289-306; Pier Giorgio LONGO, «Un luogo sacro... quasi senz'anima». Carlo Bascapè e il Sacro Monte di Varallo, in *Carlo Bascapè* 1994, pp. 369-426. Nei due testi di Elena De Filippis si fa riferimento ai documenti che riguardano proprio Camillo Procaccini e la decorazione della cappella della Madonna delle Grazie; gli stessi sono poi analizzati da Paolo Venturoli, in *Il Cinquecento* 2000, pp. 458-459, n. VIII.40.

⁴⁸ DE FILIPPIS 1991, p. 16; Paolo Venturoli, in *Il Cinquecento* 2000, p. 458.

⁴⁹ Non è questa la sede per soffermarsi sui modelli utilizzati da Camillo Procaccini per le tele della cappella, per i quali rimando a Silvia Alessandra Colombo, in *Pittura* 1996, p. 276; Fulvio Cervini, in *Maestri lombardi in Piemonte nel primo Seicento*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Sabauda, 5 maggio – 27 luglio 2003), a cura di Carla Enrica Spantigati, Anna Maria Bava, Torino, Allemandi, 2003, p. 44; Marina Dell'Omo, in *Camillo Procaccini (1561-1629). Le sperimentazioni giovanili tra Emilia, Lombardia e Canton Ticino*, catalogo della mostra (Rancate, Pinacoteca cantonale Giovanni Züst, 14 settembre – 2 dicembre 2007), a cura di Daniele Cassinelli, Paolo Vanoli, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2007, pp. 222-223, n. 39.

⁵⁰ Per limitarsi alla sola Pallanza, gli inventari Taverna descrivono cappelle decorate con le medesime soluzioni, a meno di vent'anni di distanza, nelle chiese di San Leonardo e di Santo Stefano.

frutti e festoni⁵¹. Nel corso dell'intervento di restauro della cappella, effettuato nel 1996 da Agostino Mascheroni sotto la direzione di Paolo Venturoli, è emerso – in un punto della decorazione invisibile al momento – la presunta firma dell'artigiano stuccatore, l'altrimenti ignoto Alberto Cavalli⁵².

Anche in questo caso, così come già per il ciclo di affreschi di Carlo Urbino e Aurelio Luini, sfugge al momento il tramite con la capitale del ducato in grado di portare alla convocazione a Milano del pittore bolognese, di fatto una delle personalità di spicco nella Milano di quegli anni; la questione, d'altra parte, riguarda anche altre imprese assegnate all'artista in anni più o meno prossimi sempre collocate sulle rive del Verbano.

Alla seconda metà dell'ultimo decennio del Cinquecento – quindi sostanzialmente a ridosso dei dipinti della Madonna di Campagna – sono infatti comunemente datate le due tele, raffiguranti *San Martino* e *San Giorgio*, rispettivamente collocate sulla parete di fondo del presbiterio e nel transetto della chiesa di San Martino a Lesa⁵³. La corrispondenza dei Santi rappresentati con i due titolari delle chiese di Lesa e di Villa Lesa, e la presenza delle armi dei Visconti di Lesa che campeggiano in entrambe le tele, hanno sempre portato a individuare la chiesa di San Martino come l'originaria destinazione delle opere: sorprende tuttavia l'assenza di un qualsiasi riferimento a esse nel testo dell'inventario Taverna, redatto il 25 novembre 1617, al punto che mi sembra saggio proporre di rimettere in discussione tale proposta⁵⁴.

Di un ventennio tre lustri più tarda è poi un'altra opera di recente attribuzione a Camillo, la pala d'altare raffigurante l'*Incoronazione della Vergine e i Santi Maurizio, Francesco*,

⁵¹ La decorazione a stucco è stata oggetto di un bell'intervento di Ivana Teruggi nel corso del convegno *Scultura lignea nella Diocesi di Novara. I tempietti eucaristici. Aggiornamenti e confronti*, a cura di Marina Dell'Omo, Susanna Borlandelli, Massimiliano Caldera, Paolo Mira, tenutosi a Novara l'8 e il 9 giugno 2018.

⁵² La segnalazione in Federica BIANCHI, *La decorazione plastica nel Santuario di Ghiffa: la cappella della SS. Trinità e la 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 (Verbania, Villa Giulia, 23-24 marzo 2007), a cura di Claudio Silvestri, Ghiffa, Ente di gestione della Riserva naturale speciale del Sacro Monte della SS. Trinità di Ghiffa, 2008, p. 121.

⁵³ L'attribuzione delle tele a Camillo Procaccini si deve a Marina DELL'OMO, *Dipinti del Seicento sul Lago Maggiore e sulla Riviera d'Orta. Nuove proposte per Camillo Procaccini, Giovanni Battista Discepoli e Giuseppe Nuvolone*, in «Arte lombarda», 113-115, 1995, pp. 103-106.

⁵⁴ ASDNo, Inventari, III, 3, 57. Marina Dell'Omo (in *Camillo Procaccini* 2007, pp. 214-215, n. 33) propone convincentemente di sciogliere la sigla «G.B.V.» che compare accanto allo scudo centrale nella tela raffigurante *San Martino* con Giovanni Battista Visconti attestato, a date successive, sacerdote in San Nazzaro a Milano e documentato collezionista di opere di Camillo Procaccino. Per la famiglia dei Visconti di Lesa: Vittorio Grassi, *I Visconti del Verganti*, in «Novarien», 13, 1983, pp. 224-225. Per i dipinti in San Martino si veda anche Silvia Alessandra Colombo, in *Pittura* 1996, pp. 275-276.

Bernardino e Carlo posta sull'altar maggiore del Santuario della Santissima Trinità a Frino di Ghiffa [Figura 56]: è naturalmente la presenza dell'ultimo Santo a imporre una collocazione tra il 1610, anno della sua canonizzazione, e il 27 gennaio 1618, quando l'opera è menzionata nell'inventario Taverna⁵⁵. Oscure purtroppo sinora le vicende della commissione, nella quale può ben aver avuto un ruolo – come sostiene Marina Dell'Omo – la famiglia Morigia, titolare del feudo di Frino.

Legate alla cultura di Camillo, assegnabili ad artisti orbitanti intorno al suo linguaggio ma ad anni successivi, sono altre opere sparse nel territorio del Verbano, tra le quali mi limito a segnalare un'*Annunciazione* nella chiesa dei Santi Gervaso e Protaso a Baveno [Figura 58], l'*Immacolata Concezione con San Leonardo* attualmente sulla parete di fondo di San Leonardo a Pallanza [Figura 57], il *San Carlo in gloria* nella chiesa del Sacro Monte di Arona e la pala d'altare nella chiesa di Santa Marta a Cannobio⁵⁶.

5. Morazzone ad Arona e Tanzio da Varallo a Pallanza

È stato in diverse occasioni rilevato come nei primi anni del Seicento il territorio del Verbano veda una scarsa circolazione dei principali artisti attivi nel panorama milanese e più in generale lombardo: la sola eccezione è costituita dalla presenza di Morazzone ad Arona, dove negli anni a cavallo tra i due secoli si avviano diverse operazioni, legate perlopiù alla figura di Federico Borromeo⁵⁷.

A partire dalla visita pastorale compiuta dall'arcivescovo di Milano nel 1602, si manifesta infatti la chiara volontà di accrescere il prestigio della chiesa di Santa Maria di Arona, che nel 1608 sarà eretta a collegiata, strettamente legata alla figura di Carlo Borromeo che in quello stesso edificio era stato battezzato: a questa istanza è connessa la

⁵⁵ La proposta di attribuzione a Camillo Procaccini, avanzata in Tullio BERTAMINI, *Iconografia della SS. Trinità nel Verbano – Cusio – Ossola*, in *Sacro Monte di Ghiffa. Arte e storia della SS. Trinità*, Verbania, Alberti, 2000, p. 66, è accolta in Marina DELL'OMO, *Camillo Procaccini a Ghiffa*, in *L'iconografia* 2008, pp. 103-112.

⁵⁶ Per queste opere DELL'OMO 2008, pp. 108-109.

⁵⁷ Per i rapporti di Federico Borromeo con Arona si vedano almeno Carlenrica SPANTIGATI, *Carlo e Federico Borromeo ad Arona*, in *Arona Sacra. L'epoca dei Borromeo*, catalogo della mostra (Arona, Chiesa di San Giuseppe, 28 maggio – 12 giugno 1977), a cura di Giovanni Romano, Torino, Impronta, 1977, pp. 85-104; Marina DELL'OMO, *All'ombra della famiglia Borromeo. Cultura figurativa nel Verbano in epoca barocca*, in *Pittori Lombardi nel Verbano. Quadri di epoca barocca restaurati*, catalogo della mostra (Arona, Sala Merzagora, 12 settembre – 25 ottobre 2009), a cura di Marina Dell'Omo, Gravidona Toce, Aligraphis, 2009, pp. 9-44.

commissione al Mazzucchelli di sette teleri dedicati alle *Storie della Vergine*, commissionati nel 1603 e che risultano pagati nel 1605⁵⁸. Questi sono originariamente collocati nel presbiterio quadrato della chiesa, montati in un allestimento realizzato a stucco che richiama quello realizzato da Camillo Procaccini alla Madonna di Campagna e che determina lo spostamento del polittico di Gaudenzio Ferrari all'epoca posizionato sulla parete di fondo⁵⁹. Soltanto sei delle sette opere sono sopravvissute: la *Nascita della Vergine*, l'*Annunciazione*, lo *Sposalizio*, la *Visitazione*, l'*Adorazione dei pastori* e l'*Adorazione dei Magi*; oggi sono collocate nelle diverse cappelle laterali della chiesa, a seguito del rifacimento tardo ottocentesco del presbiterio. La settima tela, che si trovava in posizione centrale e che raffigurava probabilmente l'*Immacolata Concezione* è precocemente sostituita, almeno dal 1642, da una tela di identico soggetto realizzata da Francesco Nuvolone.

È curioso rilevare come i dipinti aronesi, che sostanzialmente vanno a inserirsi in un allestimento che sostituisce quello di inizio Cinquecento dominato dal polittico gaudenziano, appartengano a quella fase dell'attività di Morazzone nella quale è più forte e più evidente l'influenza del linguaggio del pittore valsesiano: un anno prima della commissione aronese, il pittore assume infatti l'incarico di decorare la cappella dell'*Andata al Calvario* al Sacro Monte di Varallo, impegnandosi ufficialmente ad adeguarsi – se non proprio a imitare – allo stile di Gaudenzio⁶⁰.

Se per queste opere ci troviamo di fronte a una commissione di altissimo livello, che agisce da Milano e che arricchisce una chiesa del Verbano sulla scia di un desiderio diremmo quasi di celebrazione dinastica, più oscure ci paiono ancora le vicende che portano a Pallanza, una decina d'anni più tardi, un altro artista come il Morazzone reduce da un significativo soggiorno nell'Italia Centrale. Mi riferisco a Tanzio da Varallo, al quale nel 1977 Gianni Pizzigoni, alla guida del Museo del Paesaggio di Verbania, accosta quattro tele conservate presso il presbiterio della chiesa di San Leonardo a Pallanza⁶¹ [Figure 59-62]. L'attribuzione è effettuata sulla base dell'analisi stilistica e soprattutto sulla base del raffronto tra le tele di Pallanza e tre disegni di Tanzio conservati presso la

⁵⁸ Per una precisa ricostruzione delle vicende delle tele rimando a Jacopo STOPPA, *Il Morazzone*, Milano, 5 Continents, 2003, pp. 181-184, n. 9.

⁵⁹ Per gli spostamenti del retablo da ultimo Stefano Martinella, in *Il Rinascimento* 2018, pp. 161-170, n. 21.

⁶⁰ STOPPA 2003, pp. 181-182.

⁶¹ Gianni PIZZIGONI, *Inediti di Tanzio da Varallo*, in «Prospettiva», 11, 1977, pp. 58-62.

Pinacoteca di Varallo (inv. nn. 28, 38 e 40), che contengono studi relativi alle figure della Santa Caterina, della Santa Apollonia e del San Giovanni⁶².

La datazione dei dipinti, collocati da Pizzigoni agli anni Trenta, va però anticipata, dal momento che le quattro tele sono descritte nel testo dell'Inventario Taverna – redatto il 5 febbraio 1618 – collocate lungo le pareti laterali delle due cappelle terminali delle navate laterali⁶³. La cappella di destra, dedicata alla Natività della Vergine, è «tutta stucata», divisa in riquadri scanditi da pilastri con protomi umane – ancora una volta sul modello procaccinesco della Madonna di Campagna – e ospita sopra l'altare un quadro raffigurante la Vergine col Bambino e i Santi Leonardo e Antonio (di fatto i titolati della Collegiata), mentre ai lati, «a mano destra sta un bellissimo quadro di Santa Caterina Vergine e Martire, et dalla parte sinistra un altro quadro di Santo Giovanni Evangelista fatti a uolio, d'altezza brazza due in circa». La cappella speculare della navata sinistra, dedicata a San Carlo, è anch'essa decorata a stucco, presenta una complessa pala d'altare

nella qual incona sta pinto un Deo minacciante con una fiamma di fuoco in mano et più a basso la Beata Vergine ingenuchiata sopra una nuvola con una mano al petto, et l'altra stesa intercedente, et un puoco più a basso sta S. Carlo in habito di cardinale ingenuchiato con il capo scoperto et mani giunte orante, et quivi sta dipinta la Terra di Palanza.

Ai lati, «dalla parte verso la sacrestia in detta capella v'è un quadro di San Theodoro Vescovo, et dall'altra parte un altro quadro di Santa Apolonia Vergine e Martire, d'altezza ciasc'uno di loro di braza due, et mezzo fatti a'uolio assai belli⁶⁴». L'identificazione con le quattro tele di Tanzio è inequivocabile; spiace invece che si siano perse le tracce dei due dipinti che fungevano da pale d'altare, sulla cui paternità è naturalmente impossibile formulare ipotesi⁶⁵.

⁶² Per i disegni Filippo Maria Ferro, in *Arti figurative in Valsesia. I disegni della Pinacoteca di Varallo*, a cura di Carla Falcone, Biverbanca, Biella 2008, pp. 56-75. Vicini alle figure di Pallanza sono anche due cartoni dell'Accademia Albertina di Torino (inv. Gabrielli 1933, nn. 313, 318), assegnati alla bottega dei Fratelli D'Enrico e raffiguranti una Santa Caterina e una Santa Lucia: Giovanni Romano, in *Gaudenzio Ferrari* 1982, pp. 268-270.

⁶³ L'identificazione con le opere menzionate nell'Inventario Taverna e la conseguente retrodatazione rispetto alla proposta di Pizzigoni già in Silvia Alessandra Colombo, in *Pittura* 1996, pp. 285-287.

⁶⁴ ASDNo, Inventari, III, 3,

⁶⁵ Sorprende in particolare la complessa costruzione del dipinto nella cappella di San Carlo, che curiosamente richiama quella della tela ora appesa alla parete di fondo della chiesa: quest'ultima opera, che non compare menzionata nello stesso inventario e che al momento si presenta in cattive condizioni di conservazione, sembra aver subito diversi interventi di ridipintura, specie della figura inginocchiata in primo piano, ora identificata con San Leonardo ma che potrebbe facilmente corrispondere a un originario

Le vicende della cappella della Vergine paiono strettamente legate, in questo giro d'anni, alla figura di una gentildonna pallanzese, Caterina Guaita, vedova di Giovanni Bertarelli. Tra il 1615 e il 1619 la donna redige almeno quattro testamenti e due codicilli⁶⁶. Nel terzo testamento, redatto l'11 novembre 1616, la donna elegge erede universale dei propri beni la fabbrica della chiesa di San Leonardo, a condizione che le sostanze siano utilizzate

principaliter per ornando sacello seu capella Beatissimae Virginis erecta in dicta ecclesia Sancti Leonardi a latere versus Borius [il rio Borrio, che correva sul lato destro della chiesa] cum picturis et auro ac de stucco et pro ut melius placherit predicto Reverendo Canonico Jacobo Taco, Camillo Viano fisico ac Io. Antonio Bertarello filio quondam Bapte quos omnes tres ellegi et elligo ac deputavit et deputo in executores dicte mee voluntatis⁶⁷.

L'anno successivo, in un codicillo dettato il 1° luglio 1617 la Guaita, introduce alcune modifiche circa i propri esecutori testamentari, affidando la completa amministrazione della propria eredità a Camillo Viani del fu Nicolao, ma ribadisce la volontà che i propri beni siano utilizzati per la decorazione della cappella dedicata alla Vergine:

Ordino ancho et comando che l'usufrutto et reddito de miei beni, et delle cose, et danari che lascerò, et si ritroveranno doppo la mia morte, si habbino a impiegar et spendere et dispensare ordinariamente, et sempre sin che finirà il mondo circa li ornamenti, et paramenti, et abelimenti della capella et altare dedicati alla santissima Vergine Maria posta nella sudetta chiesa di Santo Leonardo, qual capella et altare voglio che siano ornati con pitture bellissime, et nobilissime et con stucco, et oro sino al uschio che risponde nel Borrio, et caso che si venesse in parer di far nella detta chiesa un'altra capella dedicata alla Vergine Santissima che tutte queste cose si habbino a far alla detta capella, edificando la detta Capella con li redditi di detta mia heredità, et transportando in essa li paramenti et altre cose fatte nella prima capella, con dispensar in detta chiesa li detti redditi della mia heredità, et doppo ornata la detta Capella et altare di tutto quello che si è detto di sopra che il detto Camillo vivendo et detti fabrizeri possino far parte de detti redditi alla detta chiesa spendendoli per ornamento delle altre capelle di detta chiesa come meglio parrà alli detti fabrizeri, et specialmente al detto Camillo phisico instruto et informato della mia volontà⁶⁸.

San Carlo, e appare evidentemente ritagliata nella parte superiore. A una identificazione con il dipinto menzionato nel 1618 ostano le grandi dimensioni e la non perfetta corrispondenza della posizione della Vergine.

⁶⁶ I primi due testamenti sono rogati rispettivamente il 12 maggio 1615 (ASMi, Fondo Notarile, b. 22139) e il 22 marzo 1616 (ASMi, Fondo Notarile, b. 20826).

⁶⁷ ASMi, Fondo Notarile, b. 22139.

⁶⁸ ASVb, Notai, b. 1106.

La Guaita sembra pretendere una sorta di diritto di esclusiva sulla cappella della Vergine, esteso anche ad una eventuale nuova cappella edificata in futuro⁶⁹: è tuttavia curioso che l'ultimo (a noi noto) testamento della donna, rogato il 10 gennaio 1618, non faccia più alcun riferimento alla decorazione della cappella⁷⁰.

L'analogia tra i due Santi dipinti da Tanzio nelle tele poste sulle pareti della cappella, Caterina e Giovanni, con i nomi della Guaita e del marito non lascia tuttavia dubbio sul fatto che l'allestimento della decorazione sia legato alle volontà della donna. Se ne dovrebbe dedurre che la decorazione sia stata commissionata dopo il testamento del novembre 1616 e che sia stata ultimata prima di quello del gennaio 1618, in tempo per essere descritta nell'Inventario Taverna, redatto nel successivo mese di febbraio: l'analisi delle filze dei notai pallanzesi conservate presso l'Archivio di Stato di Verbania e l'Archivio di Stato di Milano non ha purtroppo fatto emergere alcun contratto di commissione né alcuna attestazione di pagamenti.

In questa ricostruzione, la realizzazione dei quattro Santi di San Leonardo dovrebbe cadere, come solitamente argomentato, immediatamente a ridosso di quella del *San Carlo comunica gli appestati* dipinto per la Collegiata dei Santi Gervasio e Protasio di Domodossola tra il 1615 e l'estate del 1616, vale a dire probabilmente la prima opera dipinta da Tanzio dopo il soggiorno tra Roma, Napoli e l'Abruzzo⁷¹.

⁶⁹ La donna può evidentemente contare su cospicue risorse economiche: il 15 marzo 1616, rimasta vedova da una settimana, istituisce un canonicato nella chiesa di San Leonardo per la somma di 1100 scudi d'oro, per adempiere ad alcuni legati lasciati dal marito nel testamento rogato il 12 maggio 1610 (ASVb, Notai, b. 730). Stando al documento di fondazione del canonicato (ASMi, Fondo Notarile, b. 20826), è il preposto di San Leonardo Giacomo Balla che propone alla donna di sostituire i diversi legati con la fondazione di un canonicato, con l'obbligo di una messa quotidiana e di una messa settimanale da celebrarsi alternativamente in San Giuseppe e in Santo Stefano; dei 1100 scudi, 300 sono versati in contanti e i rimanenti 800 in immobili e terreni. La famiglia dei Bertarelli è elogiata alla fine dell'Ottocento da Vincenzo DE VIT, che la definisce nobile e antica pur riconoscendo la scarsità delle fonti storiche cui attingere; in particolare ricorda un Giovanni Andrea che, «favori grandemente l'erezione nel 1616 della Collegiata in S. Leonardo», e la di lui moglie, Caterina Guaita (volume II, tomo II, pp. 61-62).

⁷⁰ ASVb, Notai, b. 1107.

⁷¹ Sul dipinto di Domodossola si può vedere, da ultimo, Filippo Maria Ferro, in *Tanzio da Varallo incontra Caravaggio. Pittura a Napoli nel primo Seicento*, catalogo della mostra (Napoli, Gallerie d'Italia, Palazzo Zevallos Stigliano, 24 ottobre 2014 – 11 gennaio 2015), a cura di Maria Cristina Terzaghi, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2014, pp.130-133. L'autografia dell'opera, assegnata a Tanzio già da Lazzaro Agostino COTTA (*Museo Novarese*, Milano, Per gli Heredi Ghisolfi, 1701, p. 285), è stata messa autorevolmente in dubbio da Roberto Longhi (nella corrispondenza proprio con il domese Gianfranco Contini: Giovanni TESTORI, *Un ritratto del Tanzio*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, a cura di Mauro Natale, Milano, Electa, 1984, volume II, p. 561) e da Evelina BOREA (*Caravaggio e la Spagna: osservazioni su una mostra a Siviglia*, in «Bollettino d'Arte», LIX, 1974, I-II, pp. 43-52, con la celebre proposta di attribuzione allo spagnolo Juan Baptista Maino), quindi difesa a spada tratta da TESTORI (1984): un argomento decisivo a sostegno dell'attribuzione è il rinvenimento di un disegno relativo alla mano di San Carlo che sorregge il calice (Edoardo TESTORI, *New drawing by Tanzio da Varallo*, in «Master

6. Francesco Vertua a Trobaso

Ad anni estremi per quanto riguarda la nostra indagine di collocano due ultime tele della chiesa di San Pietro a Trobaso, che l'inventario Taverna, redatto il 22 gennaio 1618 registra poste sugli altari delle due cappelle laterali, dedicate alla Vergine e a San Carlo. La chiesa subisce, negli anni a cavallo tra il Cinque e il Seicento, una parziale ricostruzione, che consiste sostanzialmente nella rimozione della fila di colonne che separava le due navate e nella ricostruzione della volta, a creare un'unica grande navata⁷²; i lavori più onerosi sono compiuti nel 1602, ma il riassetto interno dello spazio procede per almeno un decennio, al punto che alla data della redazione dell'inventario i due altari laterali paiono da poco ultimati.

Sull'altare dedicato alla Vergine è tuttora collocata un'*Annunciazione*, che reca la firma dell'artista, il milanese Francesco Vertua, o Vertova [Figura 63]. La tela, dalla limitatissima fortuna critica, dimostra la cultura dell'ancora troppo misterioso artista, che innesta su un sostrato milanese suggestioni moncalvesche, apprese probabilmente nel corso del soggiorno a Casale Monferrato⁷³. La commissione del dipinto è stata messa in relazione a un legato testamentario di 50 scudi all'altare, disposto da Martino Gibelli di Trobaso nel suo testamento dettato il 21 novembre 1617⁷⁴.

La seconda tela menzionata nel 1618 è invece un *San Carlo*, attualmente collocato – in pessime condizioni di conservazione – in un ambiente secondario della chiesa [Figura

Drawings», XXXIII, 1995, pp. 115-131). È possibile che proprio in ambiente ossolano sia avvenuto il contatto tra l'artista e l'ambito della committente pallanzese: in un primo testamento redatto il 5 maggio 1590, Giovanni Bertarelli, marito della Guaita, dispone un lascito di tre lire imperiali sostanzialmente a tutte le chiese dell'Ossola, da Mergozzo sino alla Valle Vigezzo, indizio forse di una sua origine ossolana o della possibile presenza di legami dell'uomo con il territorio (ASMi, Fondo Notarile, b. 20818).

⁷² Un accenno in MARTINELLA 2013, p. 51. La ricostruzione della chiesa di Trobaso è stata al centro dell'intervento di Paolo Mira tenuto nel corso di una giornata di studi presso la chiesa l'8 aprile 2018,

⁷³ Il dipinto è pubblicato, su segnalazione di Daniele Pescarmona, nel 1996 in Marina DELL'OMO, Filippo Maria FERRO, *La pittura del Sei e Settecento nel Novarese*, Novara, Società Storica Novarese, 1996, p. 240 e in Cristina Geddo, in *Pittura* 1996, p. 282 (con una scheda biografica dell'artista). Mi sembra poi utile segnalare una citazione, a quando mi risulta sinora ignorata, del Vertua in Girolamo Borsieri, *Il supplemento alla Nobiltà di Milano*, Milano, Gio Battista Bindelli, 1619, p. 67: «Cominciano ancora stimarsi fra' Pittori in Milano Francesco Vertua comunemente detto Franceschino, Rodolfo Francesco, e Gio. Battista Lampugnani tutti giovani di singolare aspettazione sì per lo spirito, che già mostrano come ancora per lo studio, che fanno, non lasciando alcun di loro lo attendere a quella pratica, che può ridur chi si sia, che si mostri curioso di quest'arte al vero grado della perfettione». L'angelo dell'*Annunciazione* di Trobaso è considerato da Francesco GONZALES una derivazione dell'omonima figura dipinta da Nicolò Musso sull'altare della Madonna del Carmine nella chiesa di Sant'Ilario a Casale (*Con gli occhi di Carlo Borromeo. Ipotesi di un percorso tra il Ticino e la Sesia*, in «Novarien», 39, 2010, p. 36).

⁷⁴ Cristina Geddo, in *Pittura* 1996, p. 282.

64]. Privo di firma, il dipinto è pubblicato da Francesco Gonzales, che lo ritiene derivato dal *San Carlo* del Cerano al Musée d'Art et d'Histoire di Ginevra, non esitando ad attribuirlo allo stesso Vertua e leggendo in esso «seriche dolcezze lombarde e dettagli di realismo caravaggesco mutuati dal casalese Nicolò Musso»⁷⁵.

⁷⁵ GONZALES 2010, p. 36.

Dipinti e sculture nelle chiese del Verbano negli Inventari Taverna

L'Archivio Storico Diocesano di Novara conserva la serie di inventari redatti tra 1617 e 1618 da ogni parrocchia della diocesi su ordine del vescovo Ferdinando Taverna, successore di Carlo Bascapè¹. Si tratta di documenti di estremo interesse per la ricerca storica e storico artistica: si differenziano infatti dagli atti delle visite pastorali perché non sono redatti dai vescovi o dai loro delegati, inviati a visitare le singole parrocchie, ma sono dettati a dei notai da laici, in genere rappresentanti delle fabbricerie o custodi delle singole chiese. Non registrano quindi esclusivamente dati relativi all'aspetto religioso o liturgico, ma forniscono una descrizione dell'edificio sacro, con l'indicazione della tipologia di struttura, delle sue dimensioni e delle coerenze, un elenco dettagliato di tutti gli oggetti che si trovano all'interno della struttura e di tutti i «redditi» posseduti dalla chiesa, provenienti da legati testamentari, da benefici istituiti presso alcuni altari, sino al denaro ricavato da terreni o altri possedimenti lasciati alla chiesa e da questa concessi in affitto o in usufrutto². La descrizione degli oggetti custoditi all'interno della chiesa è, in genere, dettagliata, proprio per la necessità di distinguere un oggetto dall'altro: sono infatti registrati, oltre ai dipinti e alle sculture, tutti gli arredi degli altari e i paramenti conservati all'interno delle sacrestie³.

La metodicità dell'analisi contenuta nell'inventari e la loro sostanziale contemporaneità costituiscono un valore aggiunto al materiale documentario. Di fatto, la serie degli

¹ Sui rapporti tra i due vescovi Pier Giorgio Longo, *La Chiesa novarese tra XVI e XVIII secolo*, in *Storia Religiosa della Lombardia. Complementi. 2. Diocesi di Novara*, a cura di Luciano Vaccaro, Dorino Tuniz, Brescia, Editrice La Scuola, 2007, pp. 209-264, in particolare pp. 230-241. Ho tratto spunto per questo lavoro da due importanti articoli di Giovanni Battista e Filippo Maria FERRO, che alla fine degli anni Settanta avevano utilizzato proprio gli inventari Taverna per una ricostruzione delle opere d'arte presenti in Valsesia (*Pitture e sculture della Valsesia Gaudenziana negli inventari del 1617 e 1618 [del vescovo Taverna]*, in «Bollettino Storico per la Provincia di Novara», LXX, 1979, 1, pp. 73-100, 2, pp. 94-122).

² Sotto questo punto di vista, il testo degli inventari risulta di estremo interesse per gli storici locali, che in essi ritrovano attestazioni di nomi di persone e di località.

³ Nell'elenco che segue riporto la presenza delle sole opere di pittura (affreschi e dipinti) e di scultura: appare impossibile registrare le singole suppellettili dei diversi altari, da una parte per l'enorme quantità del materiale registrato, dall'altra per l'impossibilità di visionare direttamente il materiale e quindi di verificare l'eventuale sussistenza dello stesso, specie in un'indagine come questa che prende in considerazione numerosissimi edifici di culto.

inventari testimonia la situazione di tutte le parrocchie della diocesi di Novara nello stesso giro di mesi, che vanno dall'autunno 1617 alla primavera dell'anno successivo, offrendo la possibilità di numerose analisi comparative tra le diverse realtà del territorio oggetto di questa indagine⁴.

Innanzitutto, la redazione degli inventari giunge a un momento preciso delle vicende dell'arte sacra. Sono trascorsi quarant'anni dalla pubblicazione del trattato *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesasticae* dell'arcivescovo di Milano Carlo Borromeo, che sanciva una serie di precise norme relative all'allestimento interno degli edifici di culto, sulla scia delle istanze maturate all'interno della Chiesa dopo il Concilio di Trento. Una delle direttive più significative tra quelle fornite dal Borromeo è sicuramente quella che impone la conservazione delle specie consacrate direttamente presso l'altar maggiore, che proprio in virtù della presenza del Santissimo Sacramento diventa il centro ideale di ogni allestimento, chiaramente visibile e individuabile per qualsiasi fedele che si trovi a entrare nelle singole chiese⁵. Diretta conseguenza di questa norma è la costruzione, sugli altari maggiori, di santuari e tabernacoli.

Nonostante le prescrizioni borromaiche prescrivessero per questi manufatti il ricorso al marmo o a materiali preziosi, tutti i tabernacoli descritti negli inventari Taverna sono realizzati in legno, in genere dorato. La loro frequenza è altissima, al punto che sostanzialmente tutte le chiese parrocchiali ne sono provviste. Si tratta di una tipologia di manufatto ancora sostanzialmente oscura, dal momento che nel territorio in esame i tabernacoli descritti negli inventari – per alcuni dei quali (San Martino a Vignone, Madonna di Campagna a Pallanza, San Pietro a Trobaso) possediamo il contratto di allogazione⁶ – non sono sopravvissuti; sono stati in alcuni casi sostituiti già a pochi anni

⁴ Appare evidente come da queste analisi siano escluse due realtà fondamentali della sponda occidentale del Verbano, vale a dire il territorio di Arona e quello di Cannobio, appartenenti alla diocesi di Milano e quindi posti al di fuori dell'amministrazione del vescovo Taverna.

⁵ Sull'applicazione dei decreti borromaici nella diocesi di Novara si vedano Susanna BORLANDELLI, *De tabernaculo sancrissimae Eucharistiae. Dalle Instructiones del Borromeo alle indicazioni dei vescovi novaresi*, in «Novarien», 17, 1987, pp. 129-139; EAD., *Premessa*, in *O sacrum convivium. Mostra sugli altari lignei piramidali*, Novara, La Terra Promessa, 1989, pp. 5-9.

⁶ Sulla questione rimando a Stefano MARTINELLA, *Due commissioni di Giovanni Andrea Merzagora e qualche riflessione su alcuni altari lignei di secondo Cinquecento nel Verbano*, in «Verbanus», 34, 2013, pp. 41-60.

di distanza da esemplari lignei più marcatamente barocchi, come quello intagliato da Bartolomeo Tiberino per Trobaso, o nei secoli successivi con nuove strutture in marmo⁷.

La collocazione di queste strutture sugli altari maggiori comporta nella maggior parte dei casi, necessariamente, lo spostamento delle «ancone» che prima si trovavano nella stessa posizione, che vengono posizionate sulla parete di fondo della chiesa o in altri spazi della chiesa: l'inventario della chiesa di San Giacomo a Intragna, in Valle Intrasca, descrive per esempio appeso alla parete meridionale dell'edificio un polittico «qual altre volte stava doppo l'altare», sopra il quale si trova ora un complesso santuario ligneo; nella chiesa di San Maurizio della Costa a Ghiffa l'«ancona, quale altre volte era al altar maggiore della chiesa vecchia» è stata invece spostata in una cappella laterale; alla Madonna di Campagna a Pallanza la cappella del Battistero funge quasi da magazzino se in essa sono stipate «tre anchone vecchie, quali erano sopra gli altari vecchi». In alcuni casi invece polittici e pale sono rimasti nella loro posizione originaria. Sull'altar maggiore della chiesa di Santa Caterina a Pallanza troneggia per esempio una ricca ancona lignea, dotata ancora della sua cassa e delle sue ante di protezione; nella chiesa di San Maurizio a Gignese invece la *Deposizione* di Fermo Stella è stata rimossa dall'altar maggiore ma conserva anch'essa la sua cassa e le sue ante.

Scorrendo le pagine degli inventari è anche possibile avere un riscontro sulle diverse tipologie di pale d'altare presenti nelle diverse chiese del territorio. Accanto ai più comuni polittici, costituiti sia da tavole dipinte sia da pannelli intagliati (le descrizioni non sono sempre precise a riguardo), si ritrovano soluzioni più originali. Nella cappella della Madonna delle Grazie alla Madonna di Campagna un affresco quattrocentesco della

⁷ Il tema del santuario ligneo è stato oggetto del convegno *Scultura lignea nella Diocesi di Novara. I tempieetti eucaristici. Aggiornamenti e confronti*, a cura di Marina Dell'Omo, Susanna Borlandelli, Massimiliano Caldera, Paolo Mira, tenutosi a Novara l'8 e il 9 giugno 2018. Sulla figura di Tiberino si vedano almeno Marina DELL'OMO, *Da Bartolomeo Tiberino ad Antonio Pino: modelli nella scultura lignea del Seicento tra Verbania e Cusio, nella Diocesi di Novara*, in *Scultura in legno policromo d'età barocca. La produzione di carattere religioso a Genova e nel circuito dei centri italiani*, atti del convegno internazionale (Genova, Università degli Studi, 3 – 5 dicembre 2015), a cura di Lauro Magnani, Daniele Sanguineti, Genova, De Ferrari, 2017, pp. 341-357 e Marina DELL'OMO, Sergio MONFERRINI, *Bartolomeo Tiberino. Tracce per un percorso tra opere e biografia. Novità documentarie*, in «Antiquarium Medionovarese», 8, 2017, pp. 161-183.

Madonna del latte, probabilmente protetto da una vetrata, doveva trovarsi montato in un polittico a due registri, del quale costituiva lo scomparto centrale del registro inferiore. In molti casi l'«icona» posta sull'altare è costituita da una singola scultura, posta in una nicchia e protetta da una vetrata (un elemento questo che ricorre spesso negli inventari, anche con diverse connotazioni lessicali⁸), mentre in altri – specie in oratori di ridotte dimensioni – gli affreschi posti sulla parete di fondo sono inquadrati da cornici lignee, probabilmente *ab origine*, come nel caso della piccola chiesa della Madonna di Loreto a Massino Visconti.

Sorte peggiore sembra toccata alle decorazioni ad affresco, in genere andate perdute nelle ricostruzioni che hanno toccato gran parte degli edifici. Una prima campagna di ricostruzione si avvia già negli anni a cavallo tra Cinque e Seicento ed è ancora in corso alle date della redazione degli inventari: è il caso della chiesa di Santa Maria a Cavandone, «vecchia questa chiesa che si deve gettare a terra, et perciò dietro al coro è fabricato il principio d'un'altra chiesa», o della chiesa dell'Assunta a Susello, dove parte della navata laterale destra «è fatta di nova volta non ancor finita». Altre demolizioni e ricostruzioni si sono quindi succedute nei secoli successivi: cito, come caso esemplare, la basilica pievana di San Vittore di Intra, che viene barbaramente demolita a partire dal 1708⁹, laddove l'inventario Taverna rappresenta probabilmente la fonte più precisa per ricostruire l'antica struttura di una delle più antiche chiese del territorio. Ritengo tuttavia che in diversi casi gli affreschi descritti negli inventari siano ancora al loro posto, sebbene ricoperti da strati di intonaco. Mi riferisco per esempio alla volta dell'antico presbiterio della chiesa di San Giorgio a Villa Lesa, dove alcuni tasselli aperti nell'intonaco lasciano intravedere il prosieguo della decorazione sopravvissuta sulla parete di fondo, che spetta a Giovanni Maria De Rumo; o ancora alla piccola chiesa di San Rocco a Intra, dove è ancora visibile, affiancato da due statue lignee in una sorta di trittico barocco, un affresco raffigurante una *Madonna con il Bambino*, che l'inventario Taverna ci dice parte di un complesso e articolato ciclo affrescato che decorava tutte le pareti e la volta del presbiterio.

⁸ Anche il lessico degli inventari potrebbe costituire un interesse campo di indagine. Specie negli elenchi delle suppellettili si ritrovano infatti curiose attestazioni linguistiche, spesso in equilibrio precario tra il latino e il volgare. Sulla questione segnalo l'utilissimo Giancarlo FORTE, *4000 parole messe in chiaro. Glossario per gli atti dell'Archivio Storico Diocesano di Milano*, Milano, Nuove Edizioni Duomo, 2000.

⁹ Carlo MÜLLER, *La collegiata vecchia intrese*, Intra, Tipografia Intrese, 1904.

Per gli edifici di culto diremmo di medie dimensioni emerge una sorta di tipologia architettonica ricorrente, che prevede una chiesa a navata unica dotata di un presbiterio quadrato nel quale è posto l'altar maggiore con il suo tabernacolo ligneo e due cappelle laterali, dedicate solitamente alla Vergine, in molti casi nella forma della Madonna del Rosario¹⁰, e a San Carlo. Quest'ultimo aspetto merita di essere sottolineato: a soli sette anni dalla canonizzazione dell'arcivescovo di Milano, pressoché in tutte le chiese del Verbanico gli inventari testimoniano la presenza di una devozione al Borromeo, attuata con la dedicazione di una cappella vera e propria o, specie negli oratori, con la sola presenza di un dipinto; ciò a testimoniare ulteriormente la fortissima e rapidissima devozione – propiziata indubbiamente dal vescovo Carlo Bascapè, già collaboratore di San Carlo a Milano – delle popolazioni locali per il «Santo del Verbanico»¹¹.

Concludendo, risulta difficile e sconsolante tentare di tracciare un bilancio delle testimonianze attestate negli inventari che sono sopravvissute ai secoli. Già si è detto, per esempio, della totale scomparsa dei tabernacoli lignei realizzati tra la fine del Cinque e l'inizio del Seicento; restando nel campo dell'intaglio ligneo, più numerosi sono altri manufatti sopravvissuti in qualche esemplare, ovvero innanzitutto i cibori battesimali, i crocifissi un tempo collocati sulle travi che ornavano l'arcone di accesso al presbiterio, spesso finiti poi a ornamento di cappelle laterali, o i pulpiti. Per quanto riguarda i polittici, il loro spostamento dalle sedi originarie ha in qualche modo lasciato libero il campo al loro successivo smembramento e alla conseguente dispersione delle singole tavole sul mercato antiquario. In questo senso la precisa menzione di tutti i personaggi e di tutte le scene raffigurate offerta dal testo degli inventari può delinearsi come uno strumento utile per ricostruire, a partire da singole tavole, i complessi originali di provenienza.

¹⁰ Per la diffusione della devozione alla Madonna del Rosario Marina DELL'OMO, *Tra il lago Maggiore e il lago d'Orta. Percorsi tematici d'arte religiosa*, in *Storia Religiosa* 2007, pp. 626-638.

¹¹ Per la diffusione della devozione a San Carlo mi limito a segnalare il numero monografico della rivista «Verbanus» del 1984, interamente dedicato al Borromeo.

Arizzano, San Bernardo

6 gennaio 1618

ASDNo, Inventari, III, 3, 55

- «Un quadro fatto a olio con l'immagine et ighura di Santo Carlo in orazione avanti la ighura del Santissimo Chiodo con soi ornamenti di noce».

Arizzano, Cissano, San Rocco

6 gennaio 1618

ASDNo, Inventari, III, 3, 55

- «Un quadro di Santo Carlo fatto a olio con l'immagine dil Santo Chiodo avanti con suoi ornamenti di noce».

*

Aurano, San Matteo

21 settembre 1617

ASDNo, Inventari, III, 3, 55

- «Un quadro della Madonna con sua cornice intorno penta sopra un'assa di altezza onze XV et di larghezza un brazo».

*

Baveno, Santi Gervaso e Protaso

10 gennaio 1618

ASDNo, Inventari, III, 3, 45

- «Il titolo d'essa chiesa è detto Santi Gervaso, et Protaso, quali santi sono di legno dipinti posti sopra un'ancona di legno parte dorata, et parte dipinta posta dietro d'esso altare verso l'oriente»;
- «Un'immagine della Santissima Trinità dipinta sopra un quadro di tela»;
- «Un crocifisso di legno dipinto posto in alto in mezzo la sudetta chiesa sopra un trave parte adorato, et parte dipinto coperto con un zendale rosso»;
- «Un pulpito di legno inserto nel muro»;
- «Un altro portatile»;
- «Un crocifisso piccolo di legno dipinto con il zendale bianco con li pizzi d'oro sopra».

Baveno, San Giovanni Battista [Battistero]

10 gennaio 1618

ASDNo, Inventari, III, 3, 45

- «In esso vi è una capella con l'altare et l'immagine di Santo Giovanni Battista è di legno posta nel icona di legno dietro d'esso altare»;
- «Et in esso oratorio vi è il fonte baptismale di marmore bianco con il ciborio di legno coperto di tela».

*

Bee, Santa Croce

14 settembre 1617

ASDNo, Inventari, III, 3, 55

- «Sopra l'altare gli è un quadro [...] fatto a olio con l'immagine in mezzo del Crocifisso et d'intorno il martirio de tutti li Apostoli».

Belgirate, Santa Maria della Purificazione

25 novembre 1617

ASDNo, Inventari, III, 3, 45

- «Nel entrario in detta chiesa per la porta laterale nella nave verso monte vi è il fonte batismale con il ciborio di legno di noce intagliato, et è coperto con padiglione di tela»;
- «Nella muraglia verso monte vi è dipinto San Giovanni, che battezza Christo, et vi è il suo sacrario serato a chiave»;
- «L'altare maggiore del Santissimo Sacramento dove sta il santuario, fatto alla forma, et bene adornato. Il santuario è alto tre braccia et largo dui braccia et un palmo, et è tutto indorato, nebe intagliato et con molte figure intagliat, come del Nostro Signore Iesu Christo, della Beata Vergine, San Pietro San Paulo, San Bartolomeo, San Rocco, San Carlo, San Defendente, et altre belle figure intagliate nella scalinata, che sta sotto per piede al detto santuario, quale scalinata similmente è tutta indorata, et vi è il misterio della Purificazione, San Giovanni Battista et San Giovanni Evangelista»;
- «A cornu Evangelij sotto al arco dove incomincia il coro vi sta fino al muro il pulpito di noce di cinque faciate incominziato di recente»;
- «Sotto al arco, dove incomincia il coro, vi è una chiave di ferro, et vi sta sotto un Crucifisso»;
- «Dietro al detto santuario su il muro del coro vi sta una ancona indorata con dentro sei quadri in mezzo il mistero della Purificazione, in un altro quadro San Gaudenzio, in un altro San Giovanni Battista, in un altro la Beata Vergine con il figlio in braccio, in un altro San Rocco, et l'altro San Paulo, quale è bella, et devota»;
- «A capo alla nave laterale di detta chiesa verso monte vi sta un altare della Beata Vergine et vi sta un'ancona, et dentro tre statue, una della Beatissima Vergine, l'altra de San Ioseffo et l'altra figlione Iesu Cristo, che rappresenta il mistero della Natività di Nostro Signore et in detta ancona vi sta un'invetriata»;

- «Intorno al detto altare vi sta una cornice de noce»;
- «Nella altra nave laterale verso mezzogiorno a capo a essa nave vi è l'altare di San Rocco, et vi è dipinto il Crocifisso con la Madonna et San Giovanni».

Belgirate, San Carlo

25 novembre 1617

ASDNo, Inventari, III, 3, 45

[allegato all'inventario della chiesa di Santa Maria della Purificazione a Belgirate]

- «Vi è un quadro di San Carlo».

Belgirate, Calogna, San Bartolomeo

25 novembre 1617

ASDNo, Inventari, III, 3, 45

[allegato all'inventario della chiesa di Santa Maria della Purificazione a Belgirate]

- «Vi è un altare, dove vi è dipinta la Beata Vergine et San Bartolomeo, et altri Santi».

*

Brovello Carpugnino, San Donato

10 dicembre 1617

ASDNo, Inventari, III, 3, 48

- [Sull'altar maggiore] «una icona antica parte indorata, et parte dipinta di figure grande n° dodeci, e piccole n° dieci sette, la quale si copre con una tela sangala azzurra»;

- «Nel icona vi è incastrato un tabernaculo alto un braccio indorato, e di dentro fodrato di cendalo rosso con sopra una crocetta d'ottone indorato»;
- «Alla destra del coro nella muraglia vi è situata la statua di legno indorato di Santo Donato in una niza dipinta, qual qual statua è alta brazza duoi e mezzo, et si copre con tela sangala rossa»;
- «Alla sinistra parimente la statua di Santo Carolo di legno parte dipinta, e parte indorata alta brazza tre in una niza, et coperta come sopra»;
- «Un pulpito atacato alla muraglia in mezzo la giesa dalla part destra con sopra un crocifisso di legno dipinto, altro il Christo mezzo braccio»;
- «L'architrave coperta di asse di noce polite con sopra un crocifisso di brazza due in circa»;
- «Nell'istessa nave vi è riposto il batisterio di marmore bianco con la coperta di asse di noce polite, qual si sera con chiave»;
- «Nella nave destra, quale è dipinta di varie figure vi è l'altare della Madonna».

Brovello Carpugnino, Stropino, San Grato

10 dicembre 1617

ASDNo, Inventari, III, 3, 48

- «Il coro di quadro di brazza sei, quale è tutto dipinto con d'inanzi l'immagine della Beatissima Vergine col Figliolo Santo Grado titolo del detto oratorio, et di Santo Carolo con un quadro a uolio di Santo Carolo».

*

Cambiasca, San Gregorio

23 gennaio 1618

ASDNo, Inventari, III, 3, 55

- «In fronte di detto altare vi è depinto sopra il muro l'immagine del Nostro Signore in croce, con la Madona, da mano destra, et Santo Pietro dalla sinistra Santo Gioanni, et Santo Gregorio».

Cambiasca, Santa Maria [Madonna della Neve; Madonna del Carmine]

23 gennaio 1618

ASDNo, Inventari, III, 3, 55

- «Vi è sopra detto altare [maggiore] uno quadro dipinto di longhezza brazza 4 et altezza d'uno et mezo, a misura di braccio di legname, in mezzo di detto quadro è dipinta la Natività del Nostro Signore d'una parte l'Annunziata dall'altra li tre Maggi quando andarono ad adorare il Nostro Signore»;
- «In detta cappella [della Madonna] vi è l'altare, con l'immagine della Beata Vergine con il figlio in braccio, et duoi angeli piccioli, che tenghono in mano la corona di sopra la Beata Vergine tutte depinte sopra il muro, con invediata avanti, qual immagine si tiene coperta di uno drappo di tela d'oro, et argento, seda morella, et incarnadina a opera, con franzetta a'torno di setta morella, et oro fodrato di tela biancha, con bindelli bianchi di setta per coprire et scoprire detta immagine, a'torno alla quale di fuori vi è uno quadro misso a'olio in cappo, con il Dio Padre a' piedi, duoi angeletti et alli lati molti curibini a guisa d'anchona, inserta nel quadro fatto a stuccho, qual quadro è di altezza de brazza n° 3 incirca et di larghezza brazza uno, et mezo, et detto quadro si tiene coperto, con uno cendale di setta rossa».

Cambiasca, Ramello, San Rocco

24 gennaio 1618

ASDNo, Inventari, III, 3, 55

- «Detto Oratorio ha uno sol altare appoggiato al muro, qual ha l'immagine della Madonna, con il figlio in braccio depinto in mezzo, con molte immagine de Santo Rocho davanti»;
- «In detto oratorio vi è uno quadro misso a olio con l'immagine di Santo Rocho, et uno angelo da parte d'altezza brazza uno, et mezzo et larghezza brazza uno in circa con cornici di noce».

*

Caprezzo, San Bartolomeo

14 gennaio 1618

ASDNo, Inventari, III, 3, 48

- «Sopra la quale [porta meridionale] al di fuori vi sono dipinte sopra il muro le immagini di Santo Clemente, et di Santo Grato»;
- «In capo della nave sotto la capella maggiore vi è l'altare di San Bartolomeo, cinto di cancelli vecchi di legno di peccia, sopra il quale vi sta la statua di San Bartolomeo martire»;
- «Nel muro della sacristia che è in capo della nave verso la chiesa vi sta appesa una icona di legno alta due braccia e mezzo incirca nella qual è depinta l'immagine dil Dio Padre, con il Figliuolo in croce, et quatro angelini all'intorno, sopra le portine di detta icona vi sono depinti Santo Bartolomeo, Santo Clemente. Di sopra alla detta icona vi sta un Christo di legno»;
- «Nel mezzo di detta chiesa a mano manca nel entrare per la porta grande vi è una capella con l'altare dedicato alla Beata Vergine con l'immagine della Gloriosa con il Figliolo in grembo, dipinta sopra il muro, coperta di invidriata con la sua copertina di sandalo bianco di sopra»;
- «Nell'entrare in detta chiesa per la porta grande a mano manca vi è la cappella per mettervi il fonte baptismale la quale ancora sta imperfetta»;
- [nell'elenco delle suppellettili] «una immagine di Santo Carlo di stagno sopradorato, nel quadretto di legno».

Dormelletto, Assunta

29 novembre 1617

ASDNo, Inventari, III, 3, 52

- «Dipinto sopra la porta sudetta [maggiore] la intitolazione della Assontione»;
- «in detta chiesa vi è solo la capella del battisterio ove è depinto Santo Giovanni»;
- «un crucifisso di altezza di tre brazza collocato sopra l'architrave avanti l'altare grande»;
- «un tabernacolo dorato di longezza di brazza 4 largo duoi adornato di diverse figure, et massime l'effigie della Assuntione con suo padiglione di tela celeste frusto».

Dormelletto, Santa Maria alla Fontana

29 novembre 1617

ASDNo, Inventari, III, 3, 52

[allegato all'inventario della chiesa dell'Assunta a Dormelletto]

- «Di sopra di detta porta una mezza luna con sua ferata, et vedriata nella quale vi è depinta l'Assontione et Visitatione della Beata Vergine»;
- «In testa di detta [chiesa] vi è depinta la Madonna Santissima con il suo Figliolo in braccio, et altre piture con una ancona di noce con sua vedriata, et sua coperta di tela di sangallo»;
- [in sagrestia] «quadretti n° 6 adorati de Santi, uno altro piccolo nel qual vi è scolpita la Madonna de Carmini adorata»;
- «Uno altro nel quale in carta è depinta Santa Anna».

Dormelletto, San Teodoro

29 novembre 1617

ASDNo, Inventari, III, 3, 52

[allegato all'inventario della chiesa dell'Assunta a Dormelletto]

- «Avanti l'altare è depinto in forma di capella l'immagine della Beatissima Vergine con Santo Antonio et Santo Theodoro, intorno ad essa capella molte immagini, quali per antichità sono alquanto smarite».

*

Esio, Sant'Andrea

16 gennaio 1618

ASDNo, Inventari, III, 3, 55

- «Item sopra l'altare gli è un quadro posto in tela fatto a olio con la figura di Cristo nel orto di altezza de braccia 3 et braccia 2 di larghezza con la sua coperta di tela sangallo argentina»;
- «Item un altro quadro fatto sopra tela a olio della figura di Santo Carlo di altezza de braccia 1 ½ et largo braccia 1 ½».

*

Ghiffa, San Maurizio della Costa

21 gennaio 1618

ASDNo, Inventari, III, 3, 64

- «Sopra la tavola d'esso altare vi è uno santuario d'altezza braza sei longo quatro et dimidio con li mascaroni di qua, et di là dell'altare et è tutto indorato con intagli bellissimi, et figure nelle sue nicie, cioè nel primo campo di sopra, et nel mezo il mistero della Santissima Trinità, cioè il Padre Eterno, ed il Figliolo in croce nelle brazia, et nel petto il Spirito Santo in forma di colomba, nel secondo campo

descendendo, et dove è la prima custodia per il tabernacolo ostensorio, un Christo ignudo con la croce in braccio, quale sparge sangue dal costato, dalla parte dritta San Vittore, et Santo Carolo, alla sinistra Santo Mauritio et Santo Gaudentio, vi è anco una Nontiatà, nel terzo campo a basso, vi è la custodia per la pisside, quale custodie tutte due sono fodrate de damasco bianco serate de chiavi indorate, la custodia di sopra oltre che si apre per la parte di nanzi si apre anco con una fenestrella di dietro per più comodità di reponervi il Santissimo Sacramento, nel tabernacolo ostensorio bisognando dinanzi ascendere all'altare»;

- «Avanti detto choro et nella parte superiore sotto l'arco vi è un architrave con un crocifisso antico, ma hora se ne fa fabricare uno novo con due figure l'una della Madonna et l'altra di Santo Giovanni da metersi di qua et di là et il tutto piacendo al Signore da qui a Pasqua finito»;
- «Sopra esso altare [della Madonna] vi è un'ancona con il quadro dipinto con la Beata Vergine et il Figliolo in braccio, et dalle parti le persone della Compagnia maschi, et femine, et intorno alla Madonna li misterij d'esso Rosario, et esso quadro è ornato con colonne architravi, et archi tutti indorati, et è coperto d'una tela sangallo argentina»;
- «Di fronte, a sud, cappella di San Defendente della famiglia Cerutti. Sopra l'altra vicino al muro vi è un'ancona, quale altre volte era al altar maggiore della chiesa vecchia, qual ha dipinto la Beata Vergine con il Figliolo in braccio nel mezo, dalla parte a basso, di sopra un Santo Maurizio a cavallo, et dalle parti della Madonna in doi campi, doi Santi in habito de soldati a piedi»;
- «Nella quale [cappella del Battistero] vi è il battisterio alla testa fora di marmo meschiato detto brocatello con il suo ciborio di legno di noce coperto di bambacino bianco»;
- «Di dietro al battisterio nella muraglia è dipinto il Battesimo di Nostro Signore qual capesce tutta la muraglia»;
- «Et di sopra per la porta di fori vi è un vestibolo di legno coperto de coppi, con sotto l'immagine dipinta sopra la porta di Santo Mauritio in habito militare».

27 gennaio 1618

ASDNo, Inventari, III, 3, 64

[allegato all'inventario della chiesa di San Maurizio della Costa a Ghiffa]

L'inventario non registra alcun dipinto né alcuna scultura.

Ghiffa, Ceredo, San Bernardo

22 gennaio 1618

ASDNo, Inventari, III, 3, 64

[allegato all'inventario della chiesa di San Maurizio della Costa a Ghiffa]

- «Sopra detto altare [maggiore] vi è un quadro d'altezza braza 3 ½ longhezza 3 con dipinta l'immagine della Beata Vergine con il figliolo in braccio con l'imagini di Santo Maurizio, et Santo Bernardo di qua e di là».

Ghiffa, Frino, Santa Maria

27 gennaio 1618

ASDNo, Inventari, III, 3, 64

[allegato all'inventario della chiesa di San Maurizio della Costa a Ghiffa]

- «Sopra detto altare [maggiore] vi è un'ancona con la figura della Beata Vergine con il figlio in braccio, con Santo Giovanni Battista et Santo Francesco, qual è alli lati d'altezza braza 3 ½ longhezza braza 2».

Ghiffa, Ronco, Santissima Trinità

27 gennaio 1618

ASDNo, Inventari, III, 3, 64

[allegato all'inventario della chiesa di San Maurizio della Costa a Ghiffa]

- «Appresso il muro sopra detto altare [maggiore] vi è un'ancona con la figura dell'Incoronazione della Madonna con Santo Carlo, et Santo Francesco da doi lati ornata con cornice sopradorata con coperta di tela sangallo argentina qual è d'altezza braza 4 et larga braza tre».

Ghiffa, Susello, Assunta

21 gennaio 1618

ASDNo, Inventari, III, 3, 64

[allegato all'inventario della chiesa di San Maurizio della Costa a Ghiffa]

- «Ha il choro anticho fatto a volta con pitture der[ui]te»;
- «Sopra li scalini di detto altare vi è un santovario picciolo d'altezza brazo uno et mezo, et longhezza onze 10 et è tutto indorato con quatro meze colonne [...] con sopra una croce di legno indorato»;
- «Avanti detto coro, et nella parte superiore vi è un architrave con un crocifisso anticho»;
- «Fuor del choro et a man dritta nella seconda nave vi è un altare intitolato a Santo Rocho fatto in volta cioè dal mezo in su verso l'altare è fabrica vechia con pitture antiche, et l'altra parte è fatta di nova volta non ancor finita»;
- «Sopra il qual altare vi è un'ancona antica di legno qual ha dipinta l'Adoratione de Magi d'altezza braza 2 larghezza uno e mezo».

*

Gignese, San Maurizio

28 dicembre 1617

ASDNo, Inventari, III, 3, 53

- «Nella volta del coro è un architrave depinto de varij colori fatto del anno del 1606 [...] et sopra detto architrave v'è uno crocifisso adorato de braza tre, et mezo, in

- circa con il suo velo, et a piede del detto cricifisso v'è la testa della morte et nel detto architrave sono scritte queste parole attendite unde habetis accessum ad patrem»;
- «Sopra detto scalino [sull'altar maggiore] v'è uno tabernacolo di legno piantato sopra sei colonette tutto adorato, et depinto detto tabernacolo ha doi alle nel mezzo di sopra vi è uno loco di reponere, et tener is Santissimo Sacramento fodrato d'ormesino con la sua chiave, detto tabernacolo è di brazza tre per caduno verso. Detto tabernacolo a in cima Christo quando resuscitò con la bandiera. Di poi alli scalini di cima vi sono figurette n° sette di rilievo adorate d'onze dieci per caduna. Le quali figurette hanno nelle mani li misterij della Santa Passione di Cristo. Sotto dette figurette vi è l'Assuntione della Madonna, d'onze dodici in circa. Nel usciolo dove è il Santissimo Sacramento vi è un Cristo come fu nel sepolcro. Dal lato dritto del detto tabernacolo vi è una figuretta di Santo Maurizio, et di Santo Sebastiano d'onze dieci per caduna per alteza. Dall'altro canto similmente doi figurette una di Sant'Antonio, et l'altra di Santo Rocco delle medema misura»;
 - «Nel frontispitio di detto choro v'è un'ancona antica fatta sino dell'anno 1562 con le sue ande quali si serano, et sopra detta ancona vi sono l'infrascritte imagini. Prima nel mezo v'è l'immagine della Madona con il figliolo in braccio quanto fu levato di croce con le Marie, et Nicodemo, et altre figure depinte in tela in detto mezo, et nella parte destra v'è l'oratione di Cristo nell'horto, et sotto v'è depinto quando Cristo fu flagellato alla colonna, dall'altra parte v'è depinto quando fu incoronato di spine, et sotto v'è quando fu menato ad Anna, et Caifa, t queste figure sono tutte depinte sopra la tela, et nel mezo di detta ancona vi sono colonne di legno adorate, detta ancona è di braza d'alteza sette, et mezo, di largeza con l'ante braza dieci in circa»;
 - «Nel altare della Madona del Santissimo Rosario posta verso il mezzogiorno v'è depinta la Madona con il Figliolo in braccio con Santo Giorgio, Santo Dominico et Santa Catherina da Siena, con tutti li quindecim misterij del Santissimo Rosario tutti depinti nella muraglia di longenza braza settee, d'alteza braza sette»;
 - «Sopra detto altare con uno scalino depinto con l'immagine della Madona con suo Figliolo in braccio, qual è di rilievo di legno, qual è vestita con camisa et doboletto di varij colori con il manto et la corona in testa d'otone adorata et con le perle di

- vetro, il Bambino vestito di bianco con il mondo in mano adorato, la quale è assentata et sopra cattedra nel mezo del detto altare»;
- «Sopra la volta del detto altare v'è depinto quatro angioioli con le rose in mano, et altri ornamenti»;
 - «Nella detta chiesa vi è un altare verso monte dove è dipinto nelle muraglie Santo Maurizio, con la sua bandiera, Santo Antonio, et Santo Sebastiano»;
 - «Nel canto sopra il pilone verso l'altare maggiore v'è depinto Santo Quirico con alcuni animali cioè pecore et bovi, et sopra dette figure sotto il cornice, vi sono scritte le formate parole cioè Presbitero Antonio de Bottis completi siam annis sexdecim curam in hac ecclesia gerente in loco Zignerij nato, sacellum picturamque ex voto comunitatis suis proprijs expensis fieri facerunt die 28 mensis Iulij 1606»;
 - «Nel mezo della sudetta chiesa v'è una capeletta nella muraglia verso il setentrione, dove è posto il sacro fonte batismale, il quale sacro fonte è mezato conforme all'ordini (...) et esso batisterio è coperto d'asse di noce, et nella cima di detto coperto v'è Santo Giovanni con la crocetta et taza in mano, et è coperto di seta celeste»;
 - «Et ivi è uno quadro di Santo Giovanni Battista depinto in tela, con duoi angioioli quando batezò Cristo»;
 - «Sopra detto [l'uscio del campanile] vi è il pulpito circondato d'un palio di cuoio a opera, et nel mezo una Madona dipinta, et sopra la faciata di detto pulpito vi è depinto Santo Mauritio a cavallo».

Gignese, Vezzo, Santi Giovanni e Paolo

10 dicembre 1617

ASDNo, Inventari, III, 3, 48

[allegato all'inventario della chiesa di San Donato a Carpugnino]

- «In esso vi è un altare in mezzo il coro, qual coro è fatto in ottavo, et è di largo brazza dieci e di longo brazza undici nella muraglia vi è posto un quadro con

l'immagine del Signore, della Beatissima Vergine, e di Santi Giovanni e Paulo titolo di detto oratorio»;

- «Duoi crucifissi alti il Christo d'un braccio l'uno sopra l'architravio, et l'altro per portare in processione».

Gignese, Vezzo, Santa Maria della Crocetta

10 dicembre 1617

ASDNo, Inventari, III, 3, 48

[allegato all'inventario della chiesa di San Donato a Carpugnino]

- «L'immagine della Beatissima Vergine con il suo Santissimo Figlio è situata in una niza dipinta nella muraglia con l'inanza una vedriata et aramata».

*

Intragna, San Giacomo

18 gennaio 1618

ASDNo, Inventari, III, 3, 55

- «Sopra la tavola d'esso altare [maggiore] vi è un santuario di altezza braza cinque, et onze tre, et braza due di larghezza per ogni lato et è tutto sopradorato con intagli bellissimi et figure de Santi al numero de quarantacinqui, con molti altri ornamenti et figure de cherubini in doi campi, nel secondo campo, et dove è la prima custodia per il tabernacolo ostensorio vi è un Christo ignudo con la croze in brazo qual sparge sangue dal costato»;
- «Avanti detto choro nella parte superiore sotto l'arco vi è uno architrave parte sopradorato, et parte dipinto con un crocifisso»;
- [in sacrestia] «sopra la tavola di detto credenzione vi è uno santuario di altezza braza uno et mezo per di fuori sopradorato con lavori d'intaglio»;

- «Fuori dil choro dalla parte sinistra verso mezo giorno vi è un'ancona, qual altre volte stava doppo l'altare, qual è fatta a figure sopradorate di longhezza braza tre et mezo, larghezza braza tre, sopra la quale vi sono le piture della Beata Vergine, Santo Giacomo, et Santo Pietro, et nel campo di sopra vi è la figura del Padre Eterno con Santo Vittore, et Santo Defendente»;
- «Dall'altro lato di detta chiesa contiguo alla muraglia vi sono li misterij amovibili della Passione di Nostro Signore qual si portano nelle processioni»;
- «In detta capella vi è il batisterio di marmo bianco alla terza forma con il suo ciborio di legno di noce»;
- «Da un lato di detta capella verso levante vi è dipinto il batisterio di Nostro Signore qual capisce tutta la muraglia»;
- «Sopra la porta maggiore per la parte di fuori vi è uno vestibolo coperto de coppi con sotto l'immagine dipinta di Santo Giacomo in habito di pelegrino».

*

Inorio Inferiore, San Pietro

18 gennaio 1618

ASDNo, Inventari, III, 3, 56

- «In fronte della nave maggiore vi è il choro, e l'altar magiore fatto alla forma de sacri concili sopra del quale vi è un tabernacolo di legno sopra adorato, et di bella forma»;
- «Dal lato del'Evangelio vi è una fenestella dipinta di fuori, et fodrata di dentro di drappo di setta rossa, dove suono reposte le sacre reliquie»;
- «Nella fronte della nave del lato sinistro vi è la capella della Beata Vergine istituita al Santissimo Rosario serrato di cancello di noce lavorato, e suo altare alla forma, sopra del quale vi è una anchonetta di legno con figure di rilievo, con duoi angioli laterali di legno depenti»;
- «Nel fine della nave maggiore vi è in sacro fonte baptismale vicino ala porta maggiore dal lato destro serrato di cancello di pietra viva, con il vaso di pietra

- viva tramezzato [...] con il suo ciborio lavorato sopra soperto di seta cengallo argentina»;
- «Un crocifisso sopra l'architravo dell'altar maggiore di lunghezza braccia due in circa»;
 - «Un crocifisso per la processione di legno con suo cendalo doppio adornato con piedi d'oro»;
 - «Quadri della chiesa n° sei Quatro Evangelisti et Santo Petro e Paulo depinti a olio».

Inorio Inferiore, Santa Marta

6 aprile 1618

ASDNo, Inventari, III, 3, 56

- «Altare alla forma de Sacri Concilij da parte de qual altare verso l'epistola vi è l'immagine della Santissima Vergine posta nel muro con vetriata et legatura di noce avanti»;
- «L'altare verso oriente con anchona fatta a guazzo con pittura cioè Lazzaro resuscitato»;
- «Un crocefisso di legno d'altezza di un braccio et mezzo».

Inorio Inferiore, Santa Maria di Barro

9 dicembre 1617

ASDNo, Inventari, III, 3, 56

- «Una icona di noce sopra l'altare qual è apresso al muro del choro all'oriente altra brazza 3 et longa brazza 1 ½ con una nicchia nel mezzo, nella quale è riposta una statua di legno della Beatissima Vergine col Figliolino in braccio, et una corona in capo, et è ornata di pittura et oro»;

- «Una nicchia postizza apresso al cantone del choro verso mezzo giorno, nella quale vi è posta la statua vecchia della Beata Vergine col Figlio in braccio serrata con sua vetrata».

*

Lesa, San Martino

25 novembre 1617

ASDNo, Inventari, III, 3, 57

- «In mezzo al choro vi sta l'altare maggiore [...] et in esso altare stanno vi è il santuario grande di altezza di cubiti quatro e mezzo, di sei angulari et ogni angulare largo duoi cubiti, parte indorato, et parte depinto di color verde, et altri colori, con statue picciole indorate, et ignudo. Dalla parte dell'Evangelo la statua di San Martino, dalla parte dell'Epistola San Giorgio, et da altri lati di detto santuario, San Sebastiano, San Rocco, et altre figure intagliate, e in cima un Christo di rilievo, et poco più di basso vi sono quatro Evangelisti, et sei angeli di picciola statura. Al piede di detto santuario vi è la custodia del Santissimo Sacramento; vi sono quatri angeli di rilievo con le ali indorate, duoi angeli stanno in genocchioni, et duoi altri in piedi, quali stanno duoi da una parte, et duoi altri dall'altre parte di detto santuario, per ornamento dell'altare»;
- «Sotto all'arco dove comincia il coro vi sta un trave con uno crocifisso coperto di ormisino rosso»;
- «Il pulpito sta fisso nel muro nel principio del coro a cornu Evangelij, quale è di noce novamente fatto con tre figure d'intaglio, cioè di San Martino, San Giorgio e Sant'Antonio»;
- «Verso monte vi sta la capella della Madonna fatta a volta con icona d'assi decente, et è indorata, et sta coperta la Beata Vergine con una invetriata longa braccia quatro et larga braccia tre»;
- «Detta capella di sopra è a volta ornata di diverse figure delli misterij del Santissimo Rosario»;

- «Verso mezzogiorno in detta chiesa a capo dell'ala di detta chiesa, vi sta la capella di Santo Nicolao che è in quadro di tela vecchio, in mezzo vi è l'immagine della Beata Vergine Maria con il Figliolo in braccio, a mano dritta San Nicolao, dall'altra parte San Martino con icona di noce»;
- «Il vaso baptismale sta nell'entrare della porta di detta chiesa verso monte con il ciborio di noce con suo padiglione di sangallo argentino, ma sta nel corpo della chiesa et non ha capella o nizza».

Lesa, San Martino, Cappella di San Nicolao

26 novembre 1617

ASDNo, Inventari, III, 3, 57

- «Una icona di legno di noce adornata con il quadro in mezzo con sopra la Vergine con il Figliolo in braccio, da parte dritta San Nicolao, et alla sinistra Santo Martino».

Lesa, San Bernardo

25 novembre 1617

ASDNo, Inventari, III, 3, 57

- «Vi è un altare solo, nel quale vi è depinto nel muro un Crocifisso, la Madona a mano dritta, et la Madalena a piedi del Crocifisso e San Giovanni Evangelista; vi è depinto San Bernardo e Santa Marta».

Lesa, Villa, San Giorgio

25 novembre 1617

ASDNo, Inventari, III, 3, 69

- «Sotto all'arco dove comincia il choro, vi sta un trave depinto, et indorato, dove vi sta collocato un crocifisso coperto di sendalo rosso novo»;
- «La volta di detto choro, et altare maggiore tutta dipinta et particolarmente vi sono depinti li quatro Evangelisti»;
- «Sopra l'altare maggiore vi sta collocato il santuario novo indorato con figure intagliate, cioè Christo con la croce in mano sopra la portina, da una parte Santo Sebastiano, et dall'altra San Rocho, el altre figure di rilievo, sioè San Giorgio, San Martino, et quatro angioli piccioli con le trombette in bocca. Il santuario è alto cubiti quatro, largo cubiti tre e mezzo»;
- «A capo dell'ala di detta chiesa verso mezzo giorno, vi sta l'altare della Santissima Vergine Maria, e di San Carlo in quadro di tela depinto incorniciato et novo alto cubiti tre e mezzo, largo tre cubiti».

*

Massino Visconti, Santa Maria

21 dicembre 1617

ASDNo, Inventari, III, 3, 58

- «Vi è la capella di San Giovanni et è sbiancata senza pitture con le sue cancelli»;
- «Dalla parte sinistra, cioè verso mezzogiorno, vi è la capella di Sant'Agnese, la qual è tutta depinta; dietro l'altare vi è l'Assontione della Madonna per icona, et sopra vi sono li 4 Dottori della Chiesa con le figure dei 4 Evangelisti ne 4 campi, che fa la volta di detta capella, e dalli lati vi sono diverse altre pitture, con cancelli di noce avanti»;
- «Dopo l'altar maggiore vi è la rappresentatione della Purificatione della Madonna che è la propria festa di detta chiesa»;
- «Tra il campanile, et la porta grande vi è il battisterio [...] et nel mezzo del muro vi è depinto il Battesimo del Signore, da una parte vi è il San Gotardo, dall'altra Santa Apollonia, e sopra il Signore col mando in mano»;

- «Nel mezzo vi è il battisterio di marmore bianco con sopra il coperto di noce intagliato»;
- [tra i beni mobili] «un tabernacolo picciolo altro un braccio in circa indorato con campo argentino, et sopra vi è una croce d'ottone indorato»;
- «Un crucifisso sopra l'architrave altro brazza 2 e mezzo incirca».

Massino Visconti, San Michele

27 dicembre 1617

ASDNo, Inventari, III, 3, 58

- «Il choro è tutto depinto dal lato destro vi sono li 12 Apostoli, et sopra 12 profeti e poi vi è San Michele»;
- «Doppo l'altare vi è il Signore con attorno le figure de 4 Evangelisti, dalla parte sinistra vi è l'immagine della Beata Vergine col Figliolo in braccio, Sant'Agata, la Trinità, li martirj di Santo Steffano, e San Lorenzo et altri Santi».

Massino Visconti, Madonna di Loreto

27 dicembre 1617

ASDNo, Inventari, III, 3, 58

- «La cappella della Beata Vergine è tutta depinta, doppo l'altare vi è l'immagine della Madonna col Figliolo in braccio sopra una chiesa con avanti una vedriata cornisata di legno di noce attorno»;
- «Sopra la detta immagine, et vedriata vi è depinta l'Annuntiatione della Beata Vergine, nei 4 campi della volta di sopra vi sono le figure che significano li 4 Evangelisti, dalla arte verso mezzodì vi sono depinti li 12 Apostoli, et sopra vi è la Cricifissione del Signore. Dalla parte verso settentrione vi è l'immagine di San Francesco con le stimmate, la Natività del Signore, et di sotto quando fu posto in un lenzolo»;

- «Sotto l'arco della detta cappella vi è da man dritta Sant'Antonio e da mano sinistra San Francesco et fuori nell'oratorio sopra la detta cappella vi è l'Assontione della Madonna con un angelo per parte»;
- «La cappella di San Rocho ha un'ancona sopra l'altare con l'immagine del Crocefisso, et d'una parte San Rocho, e dall'altra San Sebastiano»;
- «Sopra nei cinque campi della volta del detto choro vi si rappresenta lo spirito Santo in forma di colomba. Dal lato destro vi è depinto il martirio di Sant'Agata, dal sinistro l'immagine di San Girolamo, et sotto la volta della muraglia vi è San Francesco dalla parte sinistra, e dalla destra Sant'Anselmo, et uscendo fuori vi sono sopra le imagini di Mosè, et re David».

*

Meina, Ghevio, Santa Maria

18 dicembre 1617

ASDNo, Inventari, III, 3, 53

- «Dietro all'altar maggior in alto nel muro vi è una nizza con dentro la statua di legno graffito di color rosso, turchino et oro dell'Assontione della Madonna che è la propria festa di detta chiesa, con una vidriata inanzi»;
- «Et sotto l'arco d'esso choro vi è l'architrave col suo crocefisso di braccia 2 e mezzo in circa»;
- «L'altar maggiore è sito nel mezzo del detto choro, et ha sopra un santuario indorato per la parte dinanzi di longhezza di braza 3 in circa e di larghezza di braza 2 in circa»;
- «L'altar di Sant'Antonio posto nella sudetta chiesa ha sopra per icona un quadro grande d'altezza di braza 4 et larghezza 3 in circa con l'imagini de Santi Carlo, Antonio, e Lucia»;
- «L'altare si San Sebastiano sito nella capella di detta chiesa verso monte ha per icona il muro depinto con l'immagine della Beatissima Vergine, San Sebastiano, et San Rocho»;

- «In fondo dell'ala della capella di San Sebastiano verso monte vi è la cappelletta nuovamente costrutta di San Giovanni Battista, con dentro il sacro fonte battismale, il quale è un vaso grande di sarizzo [...] et è coperto d'un tiburio longo di legno di noce incornisato con alcuni intagli, col'immagine in cima di San Giovanni Battista».

*

Miazzina, Santa Lucia

15 gennaio 1618

ASDNo, Inventari, III, 3, 58

- «Sopra l'altare [maggiore] vi è uno santuario qual di dentro è fodrato di cendale rosso et d'altezza d'uno braccio circa dipinto et indorato con una crocetta d'ottone in cima, dalla parte dinante il detto santuario vi è l'effigie dipinta del tabernacolo ostensorio»;
- «Qual altare è appoggiato al muro, nel qual è dipinto in mezzo il Crucifisso con le Marie da l'una, et l'altra parte»;
- «Sopra l'architrave avanti il Choro vi è uno Crucifisso di altezza de brazza incirca 2»;
- «Sopra detto altare [della Madonna] vi è uno quadro misso a olio con l'immagine della Beata Vergine con il Figlio in braccio con le cornici di legno indorato»;
- «Nel muro di sopra vi è depinto il Dio Padre»;
- «Item l'Angelo quando annuncia la Beata Vergine di legno indorato et depinto con la figura della detta Beata Vergine d'altezza di mezzo braccio per figura»;
- «Item uno quadro misso a olio di Santo Carlo con la cornice di noce»;
- «Item uno altro quadro dipinto sopra l'asso con l'immagine della Resurectione di Nostro Signore con cornici di pezzia»;
- «Nell'intrare per la porta maggiore in detta chiesa vi è la capella del Battisterio a mano sinistra [...] è dipinto Santo Giovanni quando battezzò il Nostro Signore con la colomba»;

- «Il detto battisterio è di marmo bastardo bianco ornato alla moderna, con alcune figure sculpite, con il suo coperto di noce lavorato, et intagliato».

*

Oggebbio, Barbè, San Zeno

22 dicembre 1617

ASDNo, Inventari, III, 3, 59

L'inventario non registra la presenza di dipinti né alcuna scultura.

Oggebbio, Cadessino, Santa Maria

22 dicembre 1617

ASDNo, Inventari, III, 3, 59

- [L'altar maggiore] «qual è nel choro ha una ancona avanti di legno fatta de intaglio adorata di alteza de braza sei et largha braza quatro con otto figure depinte una nel mezo cioè la figura della Madonna con il Signore in brazo, due laterali che sono la ighura di Santo Pietro alla destra, et alla sinistra la ighura di Santo Vitore, di sopra la ighura del Padre Eterno con due ighure laterali»;
- «Alla parte destra di detta chiesa vi è l'altare intitolato l'altare della Madona con il Cucifisso et due [i]magini laterali una della Madona, l'altra di Santo Giovanni Evangelista con una anchona a torno di legno adorato fatta a opera con sopra la ighura del Padre Eterno, et al coperto di dette ighure vi è una invetriata».

Oggebbio, Camogno, San Quirico

22 dicembre 1617

ASDNo, Inventari, III, 3, 59

L'inventario non registra alcun dipinto né alcuna scultura.

Oggebbio, Gonte, San Pietro

22 dicembre 1617

ASDNo, Inventari, III, 3, 59

- «Avanti l'altare maggiore di detta chiesa vi è una anchona di legno a opera adorata, sopra la quale vi sono le immagini della Madonna di San Pietro, et altre immagini»;
- «Il ciborio adorato con figure alto onze vinti una»;
- «Uno crucifisso grande sopra il trave del choro di longheza de braza due con il coperto di velo bianco fatto a opera»;
- «Un crucifisso di longheza de uno brazo et quarta, parte adorato, et parte depinto che si porta alla processione della Dottrina Cristiana»;
- «Uno altro cucifisso della sudetta forma qual si porta alle processioni dil Corpus Domini»;
- [Nella cappella del Battistero] «il fonte di marmo ociato fatto a opera con la colonna et piede di sarizzo con il ciborio di legno de noce fatto d'intaglio con il coperto di drappo di tela
- [Nella cappella di Santo Stefano] «avanti l'altare vi è una anchona di legno fatta de intaglio adorata con due colonne longha braza quatro et quarta una et largha due braza et terza con il notato del'anno 1595 in mezzo della quale vi è uno confalone longho braza una et largho onze vintidue di damascho rosso fatto a opera con la ighura di Santo Pietro da una parte et dal altra il Santissimo Sacramento».

Oggebbio, Novaglio, Sant'Agata

22 dicembre 1617

ASDNo, Inventari, III, 3, 59

L'inventario non registra alcun dipinto né alcuna scultura.

*

Premeno, San Salvatore

27 gennaio 1618

ASDNo, Inventari, III, 3, 64

[allegato all'inventario della chiesa di San Maurizio della Costa a Ghiffa]

- «Apresso il muro di detto altare vi è un'ancona con la figura della Beata Vergine di Loreto et Santo Francesco et Gaudenzio a mano dritta, et a mano manca Santo Carlo et Giovanni Battista con il retratto di chi l'ha donato, ornato con cornice di noce et coperto di tella sangallo argentina d'altezza di circa braza sei e mezo, longhezza braza 4»;
- «et sopra detta ancona atacato al muro vi è uno Christo in croce anticho».

*

San Bernardino Verbano, Bieno, Santa Maria

16 gennaio 1618

ASDNo, Inventari, III, 3, 45

- «Supra il sudetto altare del coro, sopra doi scalini in legno, è posto un santuario de legno parte indorato et parte depinto di forma tonda d'alteza un brazo circa et mezo a misura di legno fatto a angoli et nelli cantoni delli detti angoletti stanno sei colonne canelate, indorate et depinte, e fatto a tre piramidi, una bassa con in cima alcuni pezzetti over botoni grossi indorati in parte et in parte depinti con in cima una crocetta di legno indorata, nella statuetta di mezo di detto santuario è la portella che si apre per il Santissimo Sacramento nella quale è depinta la figura del tabernacolo ostensorio»;

- «Item possiede la sudetta chiesa un crucifisso grande che si tiene supra il travo avanti il coro di grandezza di braza due»;
- «Item possiede la sudetta chiesa un altro crucifisso picciolo che si porta per la Dotrina Cristiana di grandezza un brazo»;
- «Item un paro d'angioli di legno indorato con doi brazi a forma di ceriforari per tenerli sopra le le candele sostenuto da una mano, et dal altra sostengono li detti angioli una inchonette quale è depinta la Beata Vergine con il Figlio in brazo di grandezza tra il piede, et angeli d'un brazo e mezzo per ciascun angiole»;
- «Item possiede uno altro quadro in foggia d'anchona messo a olio con sopra la Beata Vergine di Loreto, alla parte destra Santo Carlo, et alla sinistra Santo Dominico»;
- «Item un altro quadro di San Carlo in cartone con cornici di pecia»;
- «Verso la porta maggiore verso mezo giorno vi è una parte di detta chiesa serata a modo di capella [...] nella quale è depinta l'immagine del Salvatore batezato da Santo Giovanni, et altre figure vechie»;
- «In mezo è il fonte baptismale di pietra di sarizzo [...] ha il suo ciborio di legno di noce con cornici lavorate parimente di noce».

San Bernardino Verbano, Rovegro, San Gaudenzio

2 gennaio 1618

ASDNo, Inventari, III, 3, 64

- «Una iconetta sopra l'altare nella qual è depinta l'immagine della Beata Vergine con il figlio in brazo, dalla parte destra Santo Gaudenzio, dalla sinistra Santo Vincenzo».

San Bernardino Verbano, Santino, Sant'Antonio

28 ottobre 1617

ASDNo, Inventari, III, 3, 55

- «Sopra il detto altare è un santuario di legno indorato sostenuto da quattro colonette di legno indorato [...] Nel Santuario sono tre navate, in una cioè dalla parte destra è depinto un santo Vescovo, dalla sinistra Santo Francesco. In mezzo la figura del tabernacolo ostensorio con queste parole. Hic Deum adora. Et questo è la pustella del Santuario, qual di dentro è fodrato di drappo dopo et seda cremisina, l'altezza del santuario è di brazza due in circa di misura di legname»;
- «Doppo il santuario apresso il muro ci è uno quadro grande messo a olio con in mezzo la Beata Vergine, et dalle parti puocho più a basso Santa Lucia, Santa Agata, Santo Carlo, et Santo Alberto carmelitano, longho brazza quattro, largo brazza tre».

*

Stresa, Santi Ambrogio e Teodoro

22 dicembre 1617

ASDNo, Inventari

[edificio non più esistente]

- «Sopra detto altare [maggiore] v'è un tabernacolo di legno alto braccia due e mezzo, indorato con alcune pitture attorno, un Christo risorgente in cima»;
- «Il choro è quadrato depinto con varie figure Apostoli, Evangelisti, Dottori di Santa Chiesa»;
- «Nel fondo della nave è posto il battisterio di marmo bianco con ciborio di legno di noce lavorato»;
- «Vi è l'immagine di San Giovanni Battista battezzante il Salvatore»;
- «Appresso il choro dalla parte sinistra v'è un pulpito intagliato d'assi di noce»;
- «A luogo d'architrave evvi una chiave di ferro con un crocifisso di legno parte indorato parte depinto di brazza 1»;
- [sull'altare della Madonna e di San Carlo] «una icona vecchia con varie figure grandi n° 5 picciole n° 12»;

- «Quadri duoi a olio, uno con l'effigie della Madonna et altre figure, l'altro di Santo Carlo».

Stresa, Campino, Santa Maria

3 dicembre 1617

ASDNo, Inventari, III, 3, 48

- «Il titolo d'esso oratorio è detto Santa Maria, et vi è una capella con l'altare, et l'immagine di essa è fatta di rilievo di legno, et è di dietro d'esso altare verso sera».

Stresa, Campino, San Grato

3 dicembre 1617

ASDNo, Inventari, III, 3, 48

- «In esso oratorio vi è una sola capella con un altare, et il titolo d'esso oratorio è nominato Santo Grado, et l'immagine d'esso Santo è dipinta sopra un'ancona di tela posta dietro d'esso altare verso levante».

Stresa, Isola Bella, San Vittore

1° gennaio 1618

ASDNo, Inventari, III, 3, 56

- [Sull'altare della Madonna] «l'immagine della Madonna è dipinta sopra un'ancona di legno parte dipinta et parte dorata dietro d'esso altare»;
- «Tre altari uno dedicato a Santo Giovanni, et l'immagine d'esso santo è dipinta sopra un'ancona di legno posta dietro d'esso altare»;
- «Et l'altro altare è dedicato a Santo Pietro qual Santo è dipinto come sopra, e posto come sopra»;

- «Et l'altro è l'altare maggiore verso mezzo giorno, et il titolo d'essa chiesa è detto Santo Vittore qual Santo è dipinto sopra un'ancona parte dipinta et parte adorata posta dietro d'esso altare».

Stresa, Isola dei Pescatori, San Vittore

21 gennaio 1618

ASDNo, Inventari, III, 3, 56

- [alla cappella del Santissimo Rosario] «l'immagine d'essa [la Madonna] è dipinta sopra un quadro di tela con altre immagini posto dietro d'esso altare»;

Stresa, Levo, Santa Maria

3 dicembre 1617

ASDNo, Inventari, III, 3, 57

- «In esso oratorio non vi è se non una capella con uno altare et il titolo d'esso oratorio è nominato Santa Maria et l'immagine d'essa è dipinta sopra un quadro frusto dietro al altare verso levante»;

Stresa, Levo, Santi Giacomo e Filippo

3 dicembre 1617

ASDNo, Inventari, III, 3, 57

- «In esso oratorio vi è una sola capella con un altare, et il titolo d'esso è nominato Santi Giacomo, et Filippo quali Santi sono dipinti sopra un'anconetta di legno poste dietro d'esso altare verso levante».

Stresa, Someraro, San Bernardo

3 dicembre 1617

ASDNo, III, 3, 65

- «Quale Santo [Bernardo] è dipinto sopra un'ancona di tela pesta dietro d'esso altare verso levante».

Stresa, Vedasco, Re Magi

22 dicembre 1617

ASDNo, Inventari, III, 3, 65

[allegato all'inventario della chiesa dei Santi Ambrogio e Teodoro di Stresa]

- [L'altar maggiore] «tiene una Icona a oglio con li tre Magi, che al Fanciullino Christo fanno sua offerta»;
- «Di sopra un Dio padre, da lati le imagini di Santi Ambrogio, et Theodoro acanto dalla diritta le imagini della Beata Vergine, Sant'Antonio San Francesco».

*

Verbania, Antoliva, Sant'Ambrogio

7 dicembre 1617

ASDNo, Inventari, III, 3, 69

- «Sopra il detto altare vi è, per inchona, uno quadro fatto a olio, con la figura dela Beata Vergine nel mezzo, con figlio in braccio, alla destra Santo Georgio con il drago a piedi, alla sinistra Santo Ambrosio in habito pontificale, et è d'altezza detto quadro di brazza due e mezzo, et di larghezza brazza due, et quarto».

Verbania, Biganzolo, San Marco

7 dicembre 1617

- «Sopra detto altare [maggiore] vi è una statua di Santo Marcho parte indorata, et parte depinta con la penna nella mano destra, et alla sinistra il libro et a piedi il lione d'altezza de braza due in circa»;
- «Item uno quadro tutto di legno con l'immagine del Crucifiso nel mezzo, et altre a torno i soi ornamenti di legno indorato d'altezza di brazza uno, larghezza quarti tre»;
- «Item sopra l'architrave avanti il choro vi è uno crucifiso d'altezza di brazza tre»;
- «Item uno altro crucifiso piccolo d'altezza di uno braccio».

Verbania, Cavandone, Santa Maria

16 gennaio 1618

ASDNo, Inventari, III, 3, 49

- [La chiesa] «è posta con il coro quasi verso l'oriente, il qual coro è posto sotto una capelletta depinta con imagini antiche de dodeci Apostoli»;
- «È depinta di diverse figure vecchie»;
- «È vecchia questa chiesa che si deve gettare a terra, et perciò dietro al coro è fabricato il principio d'un'altra chiesa»;
- «La detta chiesa vecchia ha un sol altare [...] Avanti l'altare vi è posto il crocefisso sopra il trave; al quale crocefisso è posta una tela rossa di sangallo»;
- «Al detto altare vi è una icona di legno in una cassa di legno con lavori indorati di scoltura sopra la quale sono tre imagini della Beata Vergine con il Fanciullo in braccio, di San Giovanni Battista, et di San Vittore, et duoi angioletti di scoltura indorati in atto di coronare la Beata Vergine»;
- «Sopra detto altare vi è un santuario indorato con sculture»;
- «Vi è in un cantone della detta fabrica vecchia della chiesa un battisterio cinto di balaustri frusti con il vaso di marmo bastardo ma picciolo [...] coperto da un ciborio di noce lavorato di cornici».

Verbania, Intra, San Giovanni Battista

27 gennaio 1618

ASDNo, Inventari, III, 3, 54; ASVb, Notai, b. 1342

[edificio non più esistente]

- «Sopra la porta maggiore sono depinte la figura di Santo Giovanni Battista con le figure di molti scolari in habito argentino habito proprio delli scolari di detta scola»;
- «Sopra il medesimo altare vi sono doi gradi di legno depinto di fiorami, sopra li quali vi sta di mezo una statua di legno di Santo Giovanni Battista indorata et depinta di color bianco et rosso, et dalli lati due altre statue di angeli una per lato indorate et depinte di color verde, et tutte tre queste statue sostentate dalli soi pedestali».

Verbania, Intra, San Rocco

29 gennaio 1618

ASDNo, Inventari, III, 3, 54

- «Quella parete dell'oratorio fatta a volta è tutta depinta di diverse imagini, cioè nel muro sopra et dietro detto altare vi è l'immagine della Beata Vergine con il Fanciullo in braccio»;
- «A mano destra di detta immagine vi sono depinte le immagini di San Rocho, et di San Defendente et dalla sinistra le immagini di San Sebastiano et San Christoforo et di sopra le immagini vi sono le immagini del Crocefisso in mezzo dell'immagine di Maria Vergine e di San Giovanni»;
- «Sopra al muro laterale a mano destra di detto altare vi sono depinte le immagini del Salvatore condotto al Calvario con la croce in spalla et un poco più abbasso di Santa Apollonia, di San Vittore, di San Bernardino, di San Giovanni Battista e di San Pietro martire»;

- «Nel muro laterale [...] vi è depinta la immagine del Salvatore resurgente a mano destra della fenestra le immagini del Signore in pietà et di San Nicolao et alla sinistra di detta fenestra le immagini di Giobbe e della moglie»;
- «Sotto detta volta sono quattro campi depinti di argentino quali sono divisi con un friso in forma di cruce lavorata a girami di color oro, et sotto e nel mezzo una figura di sole di rilievo. Nelli sudetti campi vi sono depinte le immagini delli quattro Dottori della Chiesa et altre immagini che significano la Fede, la Speranza, Carità, Prudenza, Giustizia, Fortezza et Temperanza et un'altra di cui non si sa il significato»;
- «Nell'arco quale divide la detta volta dalla soffitta di peccia vi è una chiave di ferro, nel cui mezzo vi è una crucetta con Crocifisso».

Verbania, Intra, San Vittore

20 gennaio 1618

ASDNo, Inventari, III, 3, 55

- «Dalle parti del choro vi sono le sedie de canonici et altri sacerdoti al numero de 16 cioè 8 per parte con li suoi inginoghiatori avanti»;
- «Item a questi piloni sopra il piano del choro vi sono doi pulpitini di legno di noce intagliato, cioè uno alla destra et l'altro alla sinistra del choro, et servano per cantar il Vangelo, et Epistola nelle solenità, et in particolare quello che è alla parte sinistra serve per pulpito per la lettione che si fa da canonici al vespero»;
- «In mezzo del choro vi è l'altare, al qual si ascende per doi scalini di legno, oltre la sua bridella alla forma. [...] Sopra questo altare vi è un santuario di legno indorato, et di figura quadrata di altezza di braccia 3 e $\frac{1}{4}$ et larghezza braccia 1 e $\frac{1}{4}$. È fatto detto santuario con doi ordini sostentati colonette canellate, et indorate. Nella somità vi è una statuetta di Christo resuscitato, nel primo ordine descendendo vi sono 8 colonette, cioè due per ogni lato con una statuetta per ogni due colone delli 4 Evangelisti. Nel 2° ordine vi sono 12 colonette, cioè 3 per ogni lato, et tra l'uno, et l'altro ordine de colone vi è una niza, cioè una per parte con una statueta dentro, alla destra quella di San Giovanni Battista, alla sinistra di San

- Gaudentio, di dietro quella di San Vittore, et davanti verso l'altare quella di Christo in forma dell'ecce homo, et questa serve per l'uschiolo del Santuario per tenergli il suo Sacramento dentro in un loco fodrato di drappo di seta cremesina»;
- «Item un crocefisso grande sopra il trave del choro d'altezza di brazza 3 appoggiato ad un quadro di legno fatto a oglio con le figure della Beata Vergine, San Giovanni Evangelista, et Santa Maddalena fatte di mano d'un eccellentissimo pittore»;
 - «Item un altro crocefisso picciolo per la compagnia della Dottrina Christiana d'altezza di mezzo braccio con il suo velo di vari colori»;
 - «Item una statua di Santo Vittore a piedi con la lancia in mano di legno indorata di altezza di braza due et mezo»;
 - «Item la sudetta chiesa ha uno organo tra l'uno pilastro e l'altro dalla parte destra della chiesa, et vicino al choro di registri n° otto. La faciata di detto organo è ornata con fiorammi di legno indorato»;
 - «Item un pulpito per predicare nel mezzo della chiesa»;
 - «Sopra detto altare [dedicato a San Gaudenzio, nello scurolo sotto il coro] vi è un'ancona di legno depinta con la figura della Beata Vergine in mezzo, con altri Santi con li ornamenti di legno indorati»;
 - «Avanti detto altare [dedicato a San Giovanni, nel Battistero antico] vi è un fonte del batistero antiquo di tenuta di brente vintisei a misura di Vall'Intrascha»;
 - «Item alla parte sinistra del sudetto scurolo vi è l'altare di Santo Nicolao [...] Sopra detto altare vi è una incona di legno con due colonne ritonde, et due altre piane tutte canellate et il tutto indorato nel mezzo di detta ancona vi è un quadro grande fatto a oglio con la figura della Beata Vergine con li misterij del Santissimo Rosario a torno et a piedi figure di diversi santi homini et donne»;
 - «Item una statua della Beata Vergine con il figliolo in braccio et doi angeli che sostentano la corona di legno indorato di altezza di brazza 2 ½»;
 - «Item alla man sinistra di detta chiesa verso mezzo giorno immediatamente doppo la porta laterale vi è la capella de signori Benioli dedicata a Sana Madgalena [...] Sopra detto altare vi è un quadro in tela fatto a oglio con la figura di Santa Magdalena, et molti angeli atorno di altezza di brazza tre, et longhezza brazza due e mezzo»;

- «Item vicino alla detta capella, vi è la capella delli signori Marini dedicata a Santo Francesco [...] Sopra il detto altare vi è un quadro di tela fatto a olio con l'immagine di Santo Francesco, che riceve le [stimate] di altezza di brazza n° 3 et di longhezza brazza 2 1/2»;
- «Item dopo la capella di Santo Francesco vi è la capella dedicata a Maria Vergine [...] Sopra detto altare nel muro vi è una nicchia con dentro la statua della Beata Vergine con il figliolo in braccio di altezza di brazza due con avanti l'invedriata con il suo ornamento indorato»;
- «Item dietro il choro di sudetta chiesa di Santo Vittore vi è una capella dedicata a Santo Rocho [...] Sopra l'altare di sudetta capella vi è uno quadro in tila dipinta a olio con la figura della Beata Vergine nel mezzo Santo Vittore alla destra et Santo Rocho alla sinistra con li ornamenti atorno di legno indorato»;
- «Item [nella cappella alla sinistra dell'ingresso] il vaso per il fonte del batisterio è di marmo macchiato di varij colori in forma ornata. Item il ciborio di detto batistero è di legno di noce intagliato con sue nizze, et tranete in dette nizze con la statova di Santo Gioanni che batezza Nostro Signore nella sommità di detto ciborio qual è di tre ordini con collonette canellate».

Verbania, Intra, Santa Maria [San Giuseppe]

9 aprile 1618

ASDNo, Inventari, III, 3, 55

- «Sopra l'altar maggiore vi è una statueta della Beata Vergine in piedi con il Figliolo in bracio dentro una picciola nizza di legno depinto tutti insieme con la statua di alteza di un brazo et mezo et di longeza quarte tre»;
- «Item tre crucifissi cioè uno grande sopra il travetto avanti l'altar maggiore di alteza di braza tre con due statuete una per parte»;
- «L'altro che si porta dalla compagnia in processione di alteza di braza uno et l'altro picciolo sopra l'altar di Santo Rocho di alteza di un mezo brazo»;
- «Item doi quadretti indorati attorno cioè uno con le figure della Adoratione de Maggi et l'altro con la ighura della croce»;

- «Item la detta Schola [di San Giuseppe] ha doi quadri grandi cioè uno con le figure della cena di Christo di lavar li piedi agli apostoli et è di longeza braza tre et alteza uno et mezo et l'altro della conversione di Santo Paulo di alteza di braza uno e mezo di largeza di braza due»;
- «Item uno altro quadretto con la figura della Beata Vergine con il Figliolo in braccio»»;
- «Item uno altro quadretto con il crucifisso in mezo».

Verbania, Intra, Santa Marta

12 gennaio 1618

ASDNo, Inventari, III, 3, 55

- «Sopra detto altare [maggiore] vi è la statua di santa Marta con il drago a' piedi di legno tutto indorato et graffito, qual è d'altezza con il suo scabello de brazza n° 3».

Verbania, Pallanza, San Leonardo

22 gennaio 1618

ASDNo, Inventari, III, 3, 61

- «Doppo dett'altare [maggiore] v'è un bellissimo choro moderno con quindici sedie di noce ben lavorate con una figura d'un Apostolo in ciascuna sedia, et nella sedia maggiore un Salvatore, et nelle due ultime di ciascun corno vi sono due figure, una di Santo Leonardo, l'altra di Santa Catherina, sopra la sedia maggiore v'è un Dio Padre con doi angiolini di noce bene intagliati, et sopra dell'altre sedie vi sono altri bellissimi ornamenti et la sua bredella, che cinge tutto il choro con doi letturini»;
- [...] «santuario, posto sopra detto altare sostenuto da dodici angeli et quattro termini con faccie humane, soto v'è un Spirito Santo argentato con dodici

cherubini adora[n]ti assai bene lavorati, vi sono tre campi, et il primo nel ascendere è un braccio et quarti tre d'altezza, quale contiene in se otto quadretti, nei quali vi sono posti li quattro Evangelisti et i quatro Dottori di Santa Chiesa tutti di rilievo assai vaghi, et indorati con otto angeli, che servino per termini, che tengano nelle loro mani alchuni misterij della Passione di Nostro Signore, soto i piedi de quali angeli vi sono otto cherubini assai ben fabricati, et nell'istesso campo vi sono otto nice con otto bellissime figure, la prima del Salvatore, con la croce in mano, la 2.a di Santo Giovanni Battista, la 3.a di Santo Francesco, la 4.a di San Remiggio, la 5.a di Santo Steffano, la 6.a di Santo Bernardino, la 7.a di Santo Leonardo, l'8.a di Santa Caterina Vergine e Martire, sopra quale nice vi sono per ciasc'una tre angielini con alchuni ornamenti, et otto cherubini. Nel 2.o campo di detto santuario d'altezza come il primo v'è sopra una cornice, nella quale vi sono quatro figure di rilievo con doi angeli per ogni figura, due del Dio Padre, che sta dalla parte avanti con un mondo in una mano, et con l'altra che benedice, et l'altro doppo, sopra d'una nivola con le brazze stese, l'altre due figure d'angeli stanno con doi epitaffij in mano, uno che dovrebbe dire Gloria in excelsis Deo, et l'altro Adoramus te Domine, v'è una balaustrata artificiosamente fabricata et indorata, sopra della quale sono piantati otto angeli con alchuni instrumenti musicali in mano, con otto termini in forma d'angeli, in quatro campi in per circuito sono quatro quadretti, il primo della Natività del Salvatore, il 2.o della fuga di Nostro Signore nell'Egitto, il 3.o della Circoncissione, et il 4.o dell'Adoratione de Magi. Il 3.o campo di detto santuario, ch'è la summità è un brazo e mezzo d'altezza, v'ha una balaustrata con otto vasi con le fiamme circondati con alchuni festoni arricchiti di bellissimi frutti, nella summità v'è un Christo resuscitato con quatro cherubini sot'i piedi, et altri ornamenti, quali si lascino per brevità»;

- «L'architrave tutt'indorato, davanti con un cherubino in mezzo sot'all'epitaphio, nel quale sta questo motto: Inspice, et fac. Da capo sono doi termini con faccie humane indorate, soto detto architrave stanno molti rosconi treplicati tutt'indorati con alchuni frutti; doppo detto architrave sta un altro epitaphio con questo moto: Christus vincit, soto detto epitaphio sta un altro bellissimo cherubino, di sopra detto architrave vi sta piantata una Croce tutt'indorata d'altezza brazza sei con un

- devotissimo Christo coperto con un zendale doppio di colore roscio, quale si dice haver fatto miracoli, a man destra sta una Madona molto pietosa, et a man sinistra un San Giovanni Evangelista, le quali figure sono graffite, et assai belle
- «Dalla parte di detta chiesa verso l'oriente in paro alla detta capella maggiore v'è un'altra capella dedicata alla Natività della Beata Vergine tutta stucata con sei angeli di stucco, che stanno in circolo asentati in detta capella, doi de quali tengano una corona in mano, et doi una palma, et altri doi fingano ciasc'uno di loro di sonare una trombetta assai vaghi»;
 - «A mano destra sta un bellissimo quadro di S. Catharina Vergine e Martire, et dalla parte sinistra un altro quadro di Santo Giovanni Evangelista fatti a'uolio, d'altezza brazza due in circa»;
 - «Sopra l'altare, qual'altare è alla forma con la sua pietra consecrata sta un quadro della Beata Vergine con il Bambino nel grembo, et a piedi stano due figure di Santo Leonardo, et di Santo Antonio, con la sua invedriata et sopra il capo della Beata Vergine sta una corona d'argento, in paro di quale quadro, sono doi termini fatti di stucco e faccie humane»;
 - «Sopra li pilastri di detta capella stanno doi propheti, cioè Moise verso l'Oriente con un epitaphio in una mano, nel quale sono scritte queste parole, Orietur stella ex Iacob, et consurget Virgo de Israel XXIII, et nell'altra mano tiene un libro; l'altro propheta sta sopra l'altro pilastro di detta capella verso l'occidente con epitaphio in mano nel quale stanno scritte queste parole, Egredietur Virga de radice Iesse Isaie XI.o, et nell'altra mano un libro. In mezo della volta di detta capella sta un bellissimo cherubino»;
 - «Dalla parte del Vangelo verso l'occidente di detta capella maggiore v'è un'altra capella dedicata a Santo Carlo, la quale è tutta stuchata con quatro angeli di stucco assentati in circolo in detta capella, uno de quali tiene una croce, un altro il capello, l'altro la mitra et il quarto tiene il bastone pastorale assai ben fatti con doi termini di stucco, con faccie humane»;
 - «La incona quale sta sopra l'altare [...] nella qual incona sta pinto un Deo minacciante con una fiamma di fuoco in mano et più a basso la Beata Vergine ingenuchiata sopra una nuvola con una mano al petto, et l'altra stesa intercedente,

- et un puoco più a basso sta Santo Carlo in habito di cardinale ingenochiato con il capo scoperto et mani giunte orante, et quivi sta dipinta la Terra di Palanza»;
- «Sopra questo altare stanno doi angeli di legno bene intagliati et adorati d'altezza brazza un'e mezzo»;
 - «Dalla parte verso la sacrestia in detta capella v'è un quadro di Santo Theodoro Vescovo, et dall'altra parte un altro quadro di Santa Apolonia Vergine e Martire, d'altezza ciasc'uno di loro di braza due, et mezzo fatti a'uolio assai belli»;
 - «Sopra li pilastri di detta capella stanno doi angeli di gran statura di stucco, con doi epifaphij in mano, in uno de quali stano scritte queste parole, "De luce vigilavit Carolus ad sapientiam", et nell'altro, "Ideo cum Christo regnat in Aeternum", et in mezzo della volta sta un bellissimo cherubino»;
 - «In calce detta cappella verso l'occidente v'è il sacro fonte batesmale, qual è di marmo fino bene lavorato et piantato sopra una colonetta dell'istessa pietra, d'altezza due brazza in circa, il coperto è di noce male lavorato».

Verbania, Pallanza, San Remigio

12 marzo 1618

ASDNo, Inventari, III, 3, 61

- «Sopra di detto altare [maggiore] v'è un'incona alta brazza tre et mezzo intagliata con alchuni termini con faccie humane, non indorata con cinque quadri, cioè uno nel mezzo della Santissima Trinità; il 2° di S. Francesco, il 3° di S. Leonardo, il 4° di Santo Remiggio, il 5° di San Jacomo minore, tutti a uolio, assai devoti, et in fine di detta incona, nel mezzo dell'altare, è posta una Beata Vergine di relevo con un Bambino nel grembo, posta sopr'una nuvola sostenuta da otto cherubini con un vedro avanti assai bella»;
- «Nella muraglia dentro detta chiesa v'è una mezza figura di relevo del quondam Hieronimo Appiano uschiero suddetto soto del quale sta un'epitaphio, quale contiene in sé queste parole o moti: Sum quod tu eris, eram quod tu es Deo O. M. monumentum hoc ad pietatem excitanda Hieronimus Applanus Reggij Ordinis Senatoris Mediolanensis Hostiarius, sibi, ac viventis benemerentibus vivens

posuit chalendas Maij 1591, con quatro insegne di casa Appiana et alchune teste de morti»;

- «Sopra la muraglia, qual è fra l'una e l'altra volta di detta chiesa, sono doi quadri a uolio, in un de quali sta una figura della Beata Vergine et un San Francesco con due devote a' piedi, et nell'altro sta un San Remiggio con la figura d'un chierico ingenochiato»;
- «Di dentro nella muraglia di detta chiesa, verso settentrione, sta un bellissimo quadro della Beata Vergine con il Bambino nel grembo accompagnata con doi angeli, et a' piedi di qual sta un'altra Madonna asentata con il suo figliolo morto ne i bracci et una figura della Madalena, che l'adora et da segno di gran pietà».

Verbania, Pallanza, Santa Caterina [San Giuseppe]

7 marzo 1618

ASDNo, Inventari, III, 3, 61

- «L'invedriate, la prima ha per figura un Iesus, la 2° la Natività di Nostro Signore, la 3° San Giuseppe, la 4ta Santa Caterina, la 5° Sant'Antonio»;
- «Sopra detta porta [maggiore] v'è un Christo in forma della Pietà, a sguazzo con sotto l'infrascritte parole: se tu non piangi quando questi vedi, non so se fermamente in Christo credi con doi Iesus sopra il frontespicio con questo millenio 1552»;
- «Sopra detto altare [maggiore] v'è un'ancona sopradorata, nella quale vi sono l'infrascritte figure: prima nel frontespicio v'è la figura di Dio Padre, et quattro angelini dalli lati con le trombe in mano, et soto li detti angelini v'è la Nunziata, più a basso v'è la Natività di Nostro Signore con la Madona, San Ioseffo, et doi angeli, i quali hanno in mano un epitaffio, il quale dice Gloria in excelsis Deo; vi sono anchora le figure de pastori con il suo gregge; a mano dritta di detta ancona v'è la figura di San Leonardo, più a basso la figura di Santa Marta, dall'altra parte cioè a mano sinistra v'è la figura di San Domenico, più a basso la figura di Santa Caterina, tutte le dette figure sono di rilievo bene lavorate, et sopradorate, et le quatro figure che sono alli lati sono d'altezza di brazza uno e mezzo»;

- «Dett'ancona viene serrata da due andi, dentro le quali vi sono quatro quadri sopra uno delli quali a man dritta v'è la Nuntiata, più a basso il Sposalitio della Madonna et di San Giuseppe, dall'altra parte cioè a man sinistra in cima di detta anda v'è il quadro della Presentazione della Madonna al tempio, più a basso la Natività della Madonna, tutte dipint'a'olio fine, et belle»;
- «L'altro altare di Sant'Antonio ha un'ancona, in mezzo della quale v'è la figura di Sant'Antonio Abbate di rilievo sopradorata, et alla parte dritta di detta ancona v'è una figura di San Leonardo, dall'altra cioè a man sinistra di Santa Caterina, in frontespicio v'è la figura di Dio Padre, con doi angelini a lato»;
- «Nella detta scola [di San Giuseppe] v'è una figura di San Ioseffo in mezzo d'un'ancona dorata»;
- «V'è anco una figura della Morte con un breve, qual dice Post miserum fumus pulver, et umbra sumus»;
- «In detta chiesa v'è una figura di Sant'Agata tutta a sguazzo sopra il muro verso mezzodi»;
- «V'è una figura di San Christoforo col Bambino in spalla, che passa il fiume tutta a sguazzo sopra il pilastro di mezzo con doi huomini, et una donna in forma di voto»;
- «V'è la figura di Santa Catterina sopra il primo pilastri vicino all'altare maggiore»;
- «Un Christo in forma della Pietà sopra il mezzo pilastro vicino al sudetto altare»;
- «Sett'altre figure sopra la muraglia verso la tramontana, vicino all'altare di Sant'Antonio, cioè Sant'Ambroggio, San Rocho, Sant'Appolonia, San Nicolao, San Biaggio, la Madona con il Bambino in braccio, la Nunciata; v'è anchora un'altra figura di Sant'Antonio presso l'altare di Sant'Antonio tutte messe a sguazzo di lunghezza d'un huomo comune, et tutte figure sono antiche; un ferro, ch'abbraccia quasi tutte dette figure, che serve per le candele che s'accendino per illuminare detti Santi di lunghezza brazza nove»;
- «Vi sono ancho tre tavorelle di voto, una per la gratia ricevuta dalla Madonna, l'altra da San Ioseffo, et da Sant'Antonio».

Verbania, Pallanza, Santo Stefano

26 gennaio 1618

ASDNo, Inventari, III, 3, 61

- «Sopra li scalini sodetti è posto il tabernacolo [...] Detto tabernacolo è piccolo per l'incapacità del sito della capella et è mezzo rotondo; è sustentato da quattro colonnete di legno fatte a cancellata dipinte di color celeste et messe a oro sopra de quali corre intorno una nobil cancellata dorata con li suoi termini fatti alla forma delli pomi piramidali dorati, e tutto intorno miniato e dipinto»;
- «Dietro l'altare appare il maestoso conspetto et frontispici della capella, tutto messo con stupendo artificio a stucco, sopra la cui sommità vi è la vetriata a tre poste con duoi termini in mezzo stuccati, la qual vetriata è fatta a guisa di mezza luna, sopra delle quali, poste in mezzo di quella di mezzo, è dipinta la Beata Vergine del Santissimo Rosario che distribuisce le corone et rose alli confratelli, che militano sotto al suo stendardo et alli suoi devoti»;
- «Nel mezzo del detto frontispicio et angeli sodetti apparono tre nizze tutte messe a stucco, in mezzo delle quali si riverisce la figura molto rara e stupendissima della gloriosissima Vergine del Santissimo Rosario con il Bambino sopra un braccio di rilievo di sì singolar bellezza et artificio che gl'eccellentissimi architettori dell'arte non la ponno di ratione appretiare, sopra il cui capo stanno genuflessi duoi maravigliosi angeli che paiono sospesi nell'aria che con una mano per ciascuno tengono la corona in capo della Santissima Vergine, un puoco più eminente dell'altra che sta in capo alla sodetta Vergine»;
- «Al canto destro nella sua nizza sta con serena faccia la figura over statua di Santo Stefano il protomartire tutto messo a oro, vestito da diacono con le pietre in mano e nell'altra il libro»;
- «Al canto sinistro si vede il glorioso Santo Dominico fondatore e difensore della confraternita del Santissimo Rosario, vestito dell'habito de padri predicatori con una chiesa in braccio con il libro, e nell'altra un giglio, sopra li capi delle quali statue si leggono queste misteriose parole: Alla Santissima Vergine mediatore Dei et hominum. A Sancto Stefano protettore e patrone [...] Hic lapides in testimonium domino. A Sancto Dominico annuntiavi iustitiam Dei in ecclesia»;

- «E poi la figura della Beata Vergine vestita d'un manto di color celeste, tutto di seta stampato in rose d'oro, il cui capo è coronato d'una pretiosa e mirabile corona d'argento con pretiose gemme in quella inserte, adornata di dodeci stelle d'oro»;
- «Nel pilastro della sodetta capella a canto dell'Evangelo è inserto dentro il pulpito con li termini di noce intagliato rotondo, ma non ancor fornito»;
- «Nel mezzo dell'arco di mezzo a parte dell'Evangelo dell'altar maggiore si ritrova la capella di Sancto Carlo, nova e moderna, la qual è quadra e di sopra fatta a arco con mattoni e calcina liscio. [...] È detto altare et capella fatto alla forma con sopra duoi scalini et nella sommità ci è la vetriada fatta a guisa di mezza luna con in mezzo dipinta l'immagine di Sancto Carlo»;
- «Al piede di detto campanile, dentro la chiesa, si vede una grossa pietra di marmo, qual anticamente sosteneva l'altar maggiore vecchio, nel qual pietra sono scolpite con lettere grandi l'infrascritte parole: MATRONIS SACRUM PRO SALUTE CA II CAESARIS AUGUSTI GERMANI CI NARCISSUS CAII CAESARIS. Sotto quali parole sono scolpite in fuori figure d'huomi e sacerdoti profani, che incensano e sacrificano agnelli et altri animali, e dall'altra parte ci sono donne et huomini che danzano, che secondo le parole sodette dimostrano esser di quelli di Caio Cesare Augusto della quale pietra et antichità ne fa mentione la felice memoria di monsignor reverendissimo domino Carlo [Bascapè] vescovo di Novara nelle croniche della diocese. Et questa pietra hora serve per sostegno del vaso dell'acqua benedetta, e l'altro vaso è nell'ingresso della porta laterale già detta, tutto di marmo bianco lavorato»;
- «Sopra detta porta [principale] ci è il novo et artificioso organo di nove registri con nova arte fabricato, rinchiuso nella sua cassa di legname, tutta intagliata alli lati, del quale si veggono duoi termini scolpiti al vivo in forma di donne che, col capo, sostengono tutta la machina dell'organo, in mezzo ci sono mezzi termini tutti intagliati con cherubini et faccie d'huomini et angeli che suonano instrumenti»;
- «Sopra la sommità di detto organo appaiono tre statue bellissime, in mezzo a' quali è Sancto Leonardo confessore con il libro in una mano et li ferri da prigionie nell'altra, vestito da diacono. Al canto destro ci è Sancta Cecilia con l'organo in mano, al canto sinistro Sancta Cattarina senese con il crocifisso in mano»;

- «A' piedi di detto organo fa caminata una sontuosa cancellata tutta intagliata con suoi termini con le faccie d'huomini a tre poste, due delle quali poste servano per far musica a due chori».

Verbania, Pallanza, Isolino, Sant'Angelo

7 marzo 1618

ASDNo, Inventari, III, 3, 61

[edificio non più esistente]

- «Sopra detto altare v'è un'icona di legno sopra dorata, con due collone dell'istessa indoratura, et in mezzo di detta anchona v'è una figura a olio di San Giovanni Battista con croce in mano et un agnello»;
- «Di sopra detto altare v'è l'architrave novo di larice con un Christo in croce senza vello o coperta»;
- «Sopra detto porticho v'è un quadro fatto a olio portatile con quatro figure, una della Beata Vergine con il Bambino nel grembo, l'altra di San Leonardo et l'altra di San Theodoro vescovo per li lati di larghezza brazza doi»;
- «La porta della chiesa principale è quadra di sarizzo di lunghezza brazza tre, di larghezza brazza doi con doi ande di noce nobilmente intagliate et antiche con la figura del Salvatore, li dodici Apostoli et un'aquila con fiori tutte intagliate»;
- «Sotto il porticho di detto campanile v'è un Christo in croce con la Madonna et San Giovanni a sguazzo antiche, d'altezza commune et doi angeli di sopra con un Dio Padre et li Apostoli anticamente fatti a sguazzo»;
- «In detto campanile v'è una figura antichissima di San Nazaro a sguazzo come consta per letere che dicano: Sanctus Nazarius, vi sono anchora altre figure antichissime parimente a sguazzo et per l'antichità non si possono conoscere».

Verbania, Pallanza e Suna, Madonna di Campagna

23 dicembre 1617

ASDNo, Inventari, III, 3, 65

- «La porta maggiore verso occidente di marmo scolpito di varij intagli et figure sostenuta da due mezze colonne di sariccio fatte a canelatta con le lastre di marmo tutte lavorate d'intagli»;
- «Il tabernacolo dell'altare maggiore è alto otto brazza, è mezzo di legname, tondo undaci braccia. Consiste detto tabernacolo in tre poste, cioè nella supremità ci è la Resurrectione di Cristo con duoi soldati custodi, la secunda posta di detto tabernacolo contiene seij Angeli alati con le piamidi di dietro, e più basso sotto le iconette ci sono li quattro dottori della chiesa e dinanzi l'altare, ci è l'Ecce homo, e dietro l'altare di quella seconda posta ci è Sancto Pietro statua di legno dorato, la terza posta contiene seij angeli, de quali ciascuno ha in mano duoi misterij della Passione del Signore, sotto la qual posta ci sono seij iconette sostenute ciascheduna da due colonette a canellata, nella sudetta iconetta anteriore ci è una statua di Cristo con la croce in mano, appresso seguita Sancto Steffano, appresso Santo Bernardo, quarto Santo Fabiano, quinto Santo Sabastiano, sesto Santo Lorenzo et tutto questo tabernacolo contiene in se trentaseij collonette di legno tutte miniate a oro, et indorate, et è sostenuto da seij leoni»;
- «Sotto la nave maggiore ci è il trave grande tutto dipinto che sostiene il crocifisso grande sotto il quale trave ci sono duoi ovi grossi di struzzo pendenti dal detto trave»;
- «Dietro l'altare maggiore, ci è un mirabile choro d'artificiosa mano intagliato, consiste detto choro in tredaci sedie di noce tutte intagliate, e ben lavorate»;
- «La nizza del detto choro è tutta dipinta; a basso gli Apostoli che mirano di sopra la Madonna che qui va esser assunta da gli angeli al cielo»;
- «Sotto detto tiburio ci sono dipinti li quattro Evangelisti, e miniati a oro»;
- «Sotto detti Evangelisti sono quattro angioli di stucco molto grandi»;
- «La capella di Santo Lorenzo qual è situata al lato del Evangelio dell'altar maggiore ha un quadro grande nella mezza sopra l'altare, sopra il quale è dipinto Santo Lorenzo con la graticola in mano; detta nizza è tutta depinta della vita del santo, e fuori della capella di sopra è stuccata e messa a oro e pitture»;
- «La capella di Santo Bernardo qual è situata verso il lato dell'Epistola dell'altare maggiore ha parimente un quadro grande quanto può capire l'altare, sopra il quale

- è dipinto Santo Bernardo; la nizza di detta capella è tutta messa a stucco e a oro e dipinta come l'altra Santo Lorenzo»;
- «La capela della Madonna sotto il titolo dell'Annunciatione posta sotto la nave laterale di Santo Lorenzo, è tutta messa con stupendo artificio a stucco et a oro con li quadri grandi a oglio da tutto il mondo ammirati, sopra quali quadri ci è dipinto sopra il più eminente il Padre Eterno, sopra la parte laterale del detto Padre Eterno ci è dipinta l'Adoratione delli Magi, sopra l'altra la Presentatione del Signore al tempio, sopra gli altri più a basso ci è dipinta la Fuga del Figlio di Dio in Egitto, sull'altro lato la Natività del Signore»;
 - «Nel mezzo di detta capela da un lato verso l'Evangelio ci è Santo Giovanni Apostolo, dall'altro lato verso l'Epistola ci è Santo Gioseffo, in mezzo ci è dipinta l'Immaculata Vergine Maria con il Bambino in seno che l'allatta»;
 - «Sotto la nave laterale di Santo Lorenzo in fondo di detta chiesa vi è la capella del battisterio fatta a volta di mattoni. In detta capella ci sono tre anchone vecchie, quali erano sopra gli altari vecchi una grande incornisata, et dorata, la qual consiste in seij quadri di finissime pitture, di sopra li tre quadri superiori ci è l'archangelo Gabriele la Madonna, che vien annunciata da detto Angelo, Santo Steffano, e Santo Sabastiano sopra un quadro insieme un altro con l'immagine di Santo Fabiano, e un altro di Santo Leonardo, il quadro di mezzo a basso è manco, perché ivi era il quadro della Madona, qual hora si trova dentro la magnifica capella, ove si compiace far tante gratie e miracoli»;
 - «Ci sono anchora in detta capella del santo battisterio le altre due anchone una sopra la qual è dipinta la Santissima Trinità, la Natività del Signore Santo Deffendente e Santo Leonardo»;
 - «Sopra l'altra è dipinta Santa Barbara con la torre in mano Santo Giovanni Battista Santo Bartolomeo tutte due anchone grandi et alte di seij brazza incirca e larghezza brazza quatro incirca incorniate le sudette due di semplice fattura»;
 - «Dentro detta capella nel mezzo appare il maestoso e raro battisterio alto sette brazza incirca il ciborio è di porfido smachizolo con suo piede lavorato il coperto è meraviglioso all'occhio delli dotti architettori consiste detto coperto in tre poste la suprema posta contiene Santo Giovanni Battista, che battezza il Nostro Signore con dentro appresso sotto diversi lavori d'intaglio magnifichi, sotto la quale

camina una cancellata picciola nobile di colonette intorno con li suoi [...] sopra ciascuno termine della cancellata, la secunda posta contiene otto statue di singolar bellezza et eccellenza e la prima statua è Santo Rocco, apresso seguita Santo Sebastiano terzo seguita Santo Lorenzo quarto Santo Fabiano quinto Santo Giulio sesto San Bernardo settimo Santo Bartholomeo, ottavo Santo Stephano statue sì fattamente scolpite al vivo, che parano meravigliose. La terza posta contiene parimente un cancello come di sopra quali sono in figure nobilissime et eccellentissime come sopra quali sono quattro Evangelisti e quattro Dottori, i quali vicendevolmente vanno seguitando l'uno appresso l'altro»;

- «Dalla parte dell'Evangelio dell'altar maggiore ci è il pulpito per cantar l'Evangelio nelle solennità tutto di noce intagliato da dotta mano fabricato, è incastrato nel pilastro è sostenuto da seij statue d'huomini sotto detto pulpito, che con brazzi lo tengono sopra il capo con un'aquila, che sostiene il libro dell'evangelio»;
- «Dall'altra parte dell'Epistola ci è il pulpito per cantar l'Epistola nelle solennità però è semplice non anchor fornito de gli intagli, come l'altro e questo serve per adito all'organo».

Verbania, Possaccio, San Gaudenzio

24 gennaio 1618

ASDNo, Inventari, III, 3, 55

- «Il choro è fatto a volta, di sopra detto altare, con alcune piture».

Verbania, Selasca, San Rocco

12 gennaio 1618

ASDNo, Inventari, III, 3, 55

[edificio non più esistente]

- «Uno quadretto piccolo d'altezza d'uno palmo con la figura di S.to Francesco, con il suo vetro avanti, et cornice di legno indorato a torno».

Verbania, Suna, Cappella di Santa Marta

24 gennaio 1618

ASDNo, Inventari, III, 3, 65

[cappella presso la chiesa di Madonna di Campagna]

- [La cappella] «è tutta lavorata a stucco a spese di detta Confraternita: nella quale capella vi è l'altare dedicato a Santa Marta, con una statua di Santa Marta di legno sopradorato, di altezza di tre braccia incirca, posta in una nizza sopra il detto altare»;
- [nell'oratorio della Confraternita] «un quadro novo depinto in tela con l'immagine della Madona con il figliolo in braccio, Santo Giovanni Battista, et Santa Marta»;
- «Un quadro grande vecchio con il Crucifisso, la Madona, et Santo Giovanni»;
- «Un quadro di Santa Marta con alcuni disciplini».

Verbania, Suna, Santa Lucia

26 gennaio 1618

ASDNo, Inventari, III, 3, 65

- [Altare maggiore] «con una icona grande adorata, con dentro le seguenti figure cioè il tabernacolo ostensorio col Santissimo Sacramento con doi angeli a torno, la Vergine Santissima con il figliolo in braccio, Santo Fabiano, Santo Sebastiano, San Giuseppe, San Defendente, Santa Agata, Santa Lucia, Santa Barbara, et Santa Apolonia, l'Annunciata, li dodici Apostoli, con li quatro Dottori della Chiesa al piede di detta icona, di sopra alla quale vi sta un Christo in Croce»;
- «Un santuario di legno adorato dove si conserva il tabernacolo ostensorio, et pisside con il Santissimo Sacramento di altezza un braccio e mezzo».

Verbania, Suna, Santi Fabiano e Sebastiano

25 gennaio 1618

ASDNo, Inventari, III, 3, 65

- «Sopra all'altare vi è un'icona di legno grande adorata, nella quale sono depinte le seguenti figure cioè Christo in Croce, la Virgine Santissima et Santo Giovanni a piedi di essa, la Beata Vergine con il figliolo in braccio, Santo Fabiano, Santo Sebastiano, con l'Annunciata et diversi altri figurini nel piede di detta icona: sopra le ante o sia portini della quale vi sono depinti Santo Pietro, Santo Giovanni, Santo Defendente, et Santo Vittore».

Verbania, Trobaso, San Pietro

22 gennaio 1618

ASDNo, Inventari, III, 3, 66

- «L'altare maggiore ha uno santuario di legno indorato, d'altezza brazza 4 et mezzo incirca, sopra il quale vi sono figure piccole n° 25 di legno indorate, et sei leoni, mezzo indorati, quali sostengono detto santuario»;
- «Ha il trave con il crucifisso avanti di sé, in torno al quale vi è il suo sandale doppio di color cremisino»;
- «La sudetta capella dell'Annuntiata ha uno quadro misso a olio, con l'angelo, qual annuncia la Beata Vergine d'altezza de brazza n° 4, et di larghezza circa brazza doi, et mezzo, con la sua coperta nova di tila incarnadina, con le cornici piccole di legno di pezza, posto sopra detto altare»;
- «Sopra detto altare [nella cappella di San Carlo] vi è uno quadro misso a olio, con l'immagine di Santo Carlo in habito sacerdotale, et in oratione in estesi, da mano sinistra un angelo con la mitria in mano, dalla destra un angelo con la cruce in mano. Detto quadro è d'altezza di brazza n° 4 in circa, et di larghezza brazza n° 2 et mezzo con le cornici di legno di pezzia, qual quadro si copre con una tela di sangallo di color rosso»;

- «Item uno quadro di Santo Carlo dipinto a guazzo d'altezza, et larghezza circa uno braccio, et quarto, a misura di legname»;
- «Sopra detto tavolino vi è uno quadro dipinto di Santo Carlo, con la sua vita, con cornici di legno di noce»;
- «Item sopra detto tavolino vi è un altro quadro con l'immagine di Santo Andrea in onore dipinto»;
- «Nel intrare in detta chiesa dalla porta grande da mano sinistra vi è la capella del battisterio, fatta a volta da cappo dipinta, con le figure di Santo Giovanni Battista, quando battezzò il Nostro Signore con duoi angeli, colomba et di sopra il Dio Padre, con tre angeli dipinti»;
- «In detta capella vi è il battisterio di sarizzo lavorato, con molte opere, cioè la figura di Santo Vittore a cavallo di nani, et altre opere, quale battisterio è coperto di legno di noce lavorato, et fatto a cornice, con uno breve avanti, il quale dice Qui crediderit et baptizatus fuerit salvus erit»;
- «Apresso al uschio di detto campanile vi è una immagine della Beata Vergine con il figlio in braccio dipinta sopra il muro d'altezza di brazza n° 3 et mezzo in circa, di larghezza de brazza n° 3 et detta immagine ha la sua invecchiata».

Verbania, Unchio, San Rocco

24 gennaio 1618

ASDNo, Inventari, III, 3, 66

- «Il detto oratorio ha un sol altare, da cappo dal quale è dipinto il Nostro Signore in croce, d'una parte Santo Rocho, dal altra Santo Antonio».

Verbania, Zoverallo, San Giorgio

28 gennaio 1618

ASDNo, Inventari, III, 3, 69

- «La capella maggiore del choro dedicata al glorioso martire Sancto Giorgio sopra l'altare del quale vi è un picciolo santuario nel quale si tiene per il bisogno il Sanctissimo Sacramento»;
- «Nella parte laterale destra vi è la cappella dedicata a Maria Vergine, nel muro vi è la figura della Beata Vergine con il Figlio in braccio con avanti la sua invetriata et attornata di uno quadro fatto a olio per ornamento di detta figura»;
- «Dalla parte laterale sinistra vi è la capella dedicata a San Carlo arcivescovo di Milano, sopra l'altare vi è uno quadro fatto a olio con l'immagine di San Carlo in pontificale»;
- «Item uno crocifisso grande per metter sopra il trave avanti il choro di alteza di braza doi et onze quatro»;
- «Item uno altro Christo piccolo per la compagnia della Dotrina Cristiana di alteza di uno braccio».

Verbania, Zoverallo, Sant'Eusebio

21 gennaio 1618

ASDNo, Inventari, III, 3, 69

[edificio non più esistente]

L'inventario non registra alcun dipinto né alcuna scultura.

*

Vignone, San Martino

12 dicembre 1617

ASDNo, Inventari, III, 3, 55

- «Sopra l'altare maggiore gli è un santuario indorato con quatro leoni sotto che lo sostentano di sopra attorno gli sono sette nice cioè la prima con la statua di Nostro Signore qual serve per l'uschiolo del santuario a man destra Santo Martino in atto

pontificale di puoi Santo Vittore di puoi Santo Giuseppe dalla parte di dietro dall'altra parte sinistra ha Santo Gaudenzio dall'altra Santo Deffendente tutte nelle sue nice. Di sopra di queste gli sono sei angeli con li misterij della Passione de Nostro Signore. Incima al detto santuario vi è la statua della Recurectione di Nostro Signore. [...] Il santuario è di altezza di braza tre»;

- «Item nel muro del coro doppo l'altare maggiore gli è una icona con sette quadri intermediati da sei meze colone indorate di alteza de braza sei e mezzo e di largheza braza cinque»;
- «L'altare della Beata Vergine Maria ha in una nizza nel muro una statua della Beata Vergine con il figliolo in brazo assetata sopra un scabello tutto insieme di altezza de braza doi. Detta statua ha in capo una corona d'argento [...]. Item ha in collo un filo piccolo de coralli con la crocetta d'argento et sono in tutto coralli n° deciotto [...]. Item al collo della Beata Vergine gli sono un altro filo de coralli con li bottoncini d'oro piccoli; li coralli sono n° 83 et li bottoncini sono n° 75 [...]. Al detto filo de coralli gli è un'Agnus Dei circondato di veluto [segue la descrizione dei diversi ornamenti della statua]»;
- «La detta statua ha avanti una invedriata con di sopra depinti doi angeli che sostentano una corona indorata. Intorno all'invedriata gli è una icona intagliata ma non ancora depinta né indorata. Dalla parte dell'icona vi sono sei cherubini indorati cioè tre per parte»;
- «Sopra l'icona gli è un quadro con la Natività di Nostro Signore di altezza de braza due et di longhezza braza tre in circa»;
- «L'altare laterale di Santo Carlo [...] con di sopra niza per mettervi poi la statua di Santo Carlo qual di presente si fa fabricare»;
- «Ha un quadro per hora con l'immagine di Santo Carlo in oratione avanti l'immagine della Croce del Santissimo Chiodo di braza 2 di alteza e braza 2 larghezza»;
- «Ha la sudetta chiesa la sua capella di batisterio alla man sinistra nell'intrare nella chiesa [...] Il vaso esistente è di sarizzio all'antica con suo ciborio di legno de noce intagliato e lavorato a fiorami».

Si fornisce la segnatura archivistica e un regesto più dettagliato soltanto dei documenti inediti da me rintracciati e di quelli già pubblicati che ho avuto modo di verificare di persona; ho quindi inserito anche attestazioni di date ricavate dalle fonti letterarie antiche, dagli inventari Taverna o riportate direttamente sulle opere, al fine di offrire una cronologia il più possibile esaustiva delle esperienze artistiche del territorio.

Per la segnatura archivistica si faccia riferimento alle seguenti sigle:

ABIB Archivio Borromeo Isola Bella

ASDNo Archivio Storico Diocesano, Novara

ASMi Archivio di Stato, Milano

ASVb Archivio di Stato, Verbania

BAMi Biblioteca Ambrosiana di Milano

BCVc Biblioteca Civica di Vercelli

1500, 4 novembre

Arona

La confraternita dei disciplini della Santissima Trinità eretta nella chiesa di Santa Maria di Arona si impegna con l'intagliatore Andrea da Riva San Vitale per la realizzazione di un *Compianto* ligneo, composto da otto statue, destinato alla cappella dedicata a San Giovanni Battista nella stessa chiesa.

ASVb, Fondo notai, b. 55, f. 203.

Davide Mirabile, in *Il Rinascimento* 2010a, p. 110, n. 24.

1500, 19 novembre

Cannobio

Secondo la testimonianza seicentesca di Giovanni Francesco del Sasso Carmine, la data era posta sulla pala dell'altar maggiore della chiesa di Sant'Ambrogio a Cannobio, donata dal ricco mercante Francesco Lovati.

DEL SASSO CARMINO 1633 circa, p. 110.

1501, 15 maggio

Arona

I rappresentanti della fabbriceria della chiesa di Santa Maria ad Arona, Antonio De Aplano figlio del fu Luchino e Lorenzo De Carariis figlio del fu Giovanni, affidano al maestro Simone del fu Stefano de San Pietro di Bellagio la realizzazione di un presepe in marmo di Candoglia destinato a ornare la lunetta che sovrasta il portale di accesso alla chiesa, secondo il disegno fornito gratuitamente dal pittore Giovanni Antonio da Montonate. Il termine per la consegna dei lavori è fissato al 1° novembre successivo. Il compenso è fissato in 66 lire imperiali, 24 delle quali sono versate come acconto al momento della sottoscrizione del contratto. Saranno invece a carico della fabbriceria le spese relative alla messa in opera del manufatto sopra il portale. Fideiussore per lo scultore è il maestro Giovanni Antonio da Montonate, figlio del fu Cristoforo, abitante ad Arona.

ASVb, Fondo notai, b. 55, ff. 587-588.

MIRABILE 2005, pp. 102-103.

1501, 16 maggio

Arona

Il pittore Giovanni Antonio da Montonate è coinvolto nell'impresa del *Compianto* commissionato dalla confraternita della Trinità di Arona con l'incarico delle operazioni di pittura.

ASVb, Fondo notai, b. 55, ff. 587-588.

MIRABILE 2005, p. 100.

1501, 16 ottobre

Arona

Il pittore Giovanni Antonio da Montonate confessa di aver ricevuto un pagamento da parte dei confratelli della Santissima Trinità di Arona in relazione alla realizzazione del *Compianto* destinato alla chiesa di Santa Maria Nuova.

ASVb, Fondo notai, Giovanni Filippo Caccia, b. 55, f. 512.

MIRABILE 2005, p. 104, nota 11.

1502, 22 marzo

Arona

Il pittore Giovanni Antonio da Montonate confessa di aver ricevuto un pagamento da parte dei confratelli della Santissima Trinità di Arona in relazione alla realizzazione del *Compianto* destinato alla chiesa di Santa Maria Nuova.

ASVb, Fondo notai, Giovanni Filippo Caccia, b. 55, f. 661.

MIRABILE 2005, p. 104, nota 11.

1503. 26 aprile

Arona

I rappresentanti della confraternita della Santissima Trinità o di Santa Marta di Arona incaricano il pittore Giovanni Antonio da Montonate della dipintura di un gruppo del *Sepolcro*.

ASVb, Fondo notai, b. 56, f. 155.

Mirabile 2005, p. 100.

1504. 7 gennaio

Arona

I procuratori della chiesa di Santa Maria Nuova ad Arona incaricano il pittore Giovanni Antonio da Montonate della dipintura dell'organo.

ASVb, Fondo notai, Giovanni Filippo Caccia, b. 56, f. 259.

MIRABILE 2005, p. 100.

1504

Viggiona

La data è presente alla base di un affresco (ampiamente rimaneggiato) che rappresenta una *Madonna con il Bambino* tra un *San Rocco* a destra e un altro Santo, probabilmente *San Domenico*, a sinistra nell'oratorio della Madonna «della campagna».

1509, 10 aprile

Massino Visconti

La data corrisponde al giorno della morte di Giovanni Luigi Visconti, riportata sulla lapide funeraria posta all'interno della cappella di Sant'Agnese, di patronato della famiglia dei Visconti di Massino, nella chiesa di Santa Maria della Purificazione a Massino Visconti.

1510, 25 febbraio

Arona

I rappresentanti della fabbriceria della chiesa di Santa Maria Nuova ad Arona, Giovanni Bina e Francesco Petracco, e i consiglieri della Comunità di Arona, Battista Carrari figlio del fu Giovanni, Giovanni Cotta figlio del fu Raffaele, Battista Marinoni del fu Giovanni, il maestro Rainoldo Oldani figlio del fu Antonio, Giovanni Carrai figlio del fu Princivale, Antonio De Rossi figlio del fu maestro Lorenzo e Giovanni Giacomo Cuchetti, si accordano con il maestro Gaudenzio «de Vince» figlio del fu maestro Lanfranco, abitante in Val Sesia per l'esecuzione di una ancona per l'altar maggiore della chiesa. L'opera dovrà misurare 5 braccia di larghezza e 8 braccia e mezza di altezza e dovrà essere condotta sul disegno realizzato dallo stesso maestro Gaudenzio. Questi si impegna a far realizzare su proprio disegno la carpenteria dell'ancona, che sarà inviata ad Arona entro quattro mesi; quindi sarà lui a spostarsi ad Arona per attendere alla pittura delle tavole. L'opera dovrà essere completata e messa in opera entro la Pasqua dell'anno successivo [20 aprile 1511]. Il compenso fissato è di 150 ducati, pari a 600 lire imperiali: 25 lire sono versate come acconto al momento della sottoscrizione del contratto e 75 saranno versate entro il termine di tre mesi. La somma rimanente sarà versata al pittore in tre porzioni: un terzo quando questi giungerà ad Arona e inizierà a lavorare all'ancona, un terzo quando sarà giunto a metà dell'opera e il saldo al momento del collaudo, che sarà effettuato da uno o due periti. Se in questa occasione il valore dell'opera sarà giudicato inferiore rispetto ai 150 ducati, la cifra ritenuta eccedente sarà defalcata dal saldo finale. Come fideiussore si costituisce Francesco Pozzi figlio del fu Simone, abitante ad Arona. L'atto è redatto ad Arona, alla presenza dei testimoni Giacomo Lodi di Mulazzano figlio del fu Dionigi, Cristoforo Meni figlio del fu Giovanni e Tommaso Maimardi figlio del fu Isella, tutti abitanti ad Arona.

Già Arona, Archivio dell'Insinuazione [documento irreperibile]

D.L. 1837, p. 135; MEDONI 1844, p. 128; COLOMBO 1881, pp. 288-290, n. 11; BRIZIO 1942, p. 203; TESTORI 1956, p. 145; Pierluigi Gaglia, in *Gaudenzio Ferrari* 1982, p. 65; VENTUROLI 1996a, pp. 18-19; RUBICINI 2006, p. 113; CARA 2018, pp. 545-546, n. 8.

1510, 6 giugno

Arona

Il Libro Mastro 1506-1511 Borromeo riporta l'annotazione di un pagamento a Fermo Stella «per la pictura de uno stendardo grandio con le arme Borromee mandato ad Arona per la fera».

ABIB, Mastro 1506-1511, p. 594.

LOIACONO ASTRUA 1977, p. 81; RUBICINI 2006, p. 112.

1511, 2 giugno

Arona

La data «1511 2 z[ugn]o», in lettere dorate, è riportata sul pannello dell'*Adorazione del Bambino* del polittico di Gaudenzio Ferrari nella chiesa di Santa Maria ad Arona. La firma dell'artista «GAUD[EN]TIUS | VINCIUS P.» è invece riportata nei dadi della predella del polittico.

1511, 5 giugno.

Arona

Il pittore Gaudenzio «de Vince», secondo gli accordi sottoscritti il 25 febbraio 1510, ha terminato e posto in opera sull'altar maggiore della chiesa di Santa Maria Nuova ad Arona una ancona bene intagliata, dipinta e ornata. Non è tuttavia ancora stata effettuata la stima dell'opera, a causa della mancanza in Arona di pittori esperti. Il pittore si impegna comunque a restituire ai fabbricieri la somma stabilita da una futura perizia, effettuata da un pittore scelto dalla Comunità di Arona, qualora il valore dell'ancona fosse valutato minore rispetto ai 150 ducati pattuiti nel precedente contratto di allogazione. Fideiussore per l'artista è ancora Francesco Pozzi figlio del fu Simone. Sono presenti alla stesura dell'atto in qualità di testimoni Giovanni da Parma figlio del fu Antonio, Filippo di Davucio figlio del fu Pietro e Leonardo Varino di Pallanza figlio del fu Giovanni Battista, tutti residenti ad Arona.

Già Arona, Archivio dell'Insinuazione [documento irreperibile]

MEDONI 1844, p. 128, nota 1; COLOMBO 1881, pp. 291-293, n. III; BRIZIO 1942, p. 203; TESTORI 1956, p. 145; Pierluigi Gaglia, in *Gaudenzio Ferrari* 1982, p. 65; RUBICINI 2006, p. 113; CARA 2018, p. 546, n. 10.

1511, 26 luglio

Arona

Su richiesta di Giovanni Battista Caccia, Antonio De Appiano, Battista De Carrariis, Lorenzo De Carraris e del notaio Bartolomeo Caccia [che redige il documento], agenti della fabbriceria della chiesa di Santa Maria Nuova ad Arona, il maestro Gaudenzio «de Vince» figlio del fu Lanfranco confessa di aver ricevuto dai sopradetti rappresentanti la somma complessiva di 600 lire imperiali come pagamento per l'ancona da lui realizzata e posta in opera nella citata chiesa, secondo gli accordi stipulati nel 1510. Il denaro è stato versato da Cristoforo De Ambroxino, da Filippo Caccia e da altre persone della fabbriceria, come appare dai registri di Lorenzo De Carraris, canepario della fabbriceria, e del detto Giovanni Battista Caccia, amministratore. Nella somma non sono state calcolate le otto lire imperiali spese per la costruzione della cassa lignea di protezione dell'ancona. I detti rappresentanti della fabbriceria sono tenuti a far stimare l'opera entro il termine di quattro anni: il pittore si impegna a restituire la somma eventualmente ritenuta eccedente. Ancora una volta suo fideiussore è Francesco Pozzi figlio del fu Simone. Se trascorsi quattro anni non sarà ancora stata effettuata la perizia, Gaudenzio non sarà più tenuto a restituire alcuna somma. Sono presenti come testimoni alla stesura del documento Giuseppe De Zucconibus di Gattico figlio di Bartolomeo, abitante ad Arona, Giovanni figlio del fu Manfredi detto «re di Galia» e Battista De Zucconibus figlio del fu Giulio, entrambi abitanti a Gattico, tutti noti e idonei.

Già Arona, Archivio dell'Insinuazione [documento irreperibile]

MEDONI 1844, p. 128, nota 1; COLOMBO 1881, pp. 294-295, n. IV; Pierluigi Gaglia, in *Gaudenzio Ferrari* 1982, p. 65; RUBICINI 2006, p. 115, 117; CARA 2018, p. 546, n. 11.

1512, 13 gennaio

Pallanza (Verbania)

Nel suo secondo testamento redatto a Milano, Giovanni Battista Visconti di Somma Lombardo detto il Comparino, appartenente a un ramo cadetto della ex famiglia ducale, dispone la costruzione di un convento dell'Osservanza Francescana dedicato a San Bernardino nel territorio di Cislago (nel Varesotto), nella cui chiesa conventuale dovrà

essere presente un tramezzo affrescato identico a quello presente nella chiesa di San Bernardino a Pallanza.

ROSSETTI 2013, p. 70.

1515

Pallanza (Verbania)

Secondo la testimonianza di Agostino Viani, la data compare su una delle colonne del cortile interno della Casa Viani, nel centro di Pallanza (demolita nel primo Novecento); per l'autore corrispondeva alla data di esecuzione degli affreschi che decoravano la facciata esterna del palazzo.

VIANI 1891, p. 126.

1518

Crevoladossola

La data è incisa sulla chiave di volta dell'arcone trionfale nella chiesa dei Santi Pietro e Paolo a Crevoladossola.

1519

Pallanza (Verbania)

La data è graffita su una delle pietre della muratura esterna dell'abside centrale della chiesa della Madonna di Campagna a Pallanza.

1522, 23 marzo

Pallanza (Verbania)

I fabbricieri della chiesa di San Leonardo a Pallanza si rivolgono Federico I Borromeo per chiedere al conte di inviare un'imbarcazione, necessaria al trasporto delle pietre destinate alla costruzione del campanile della stessa chiesa. Queste, già sbazzate, giacciono sulla sponda del lago in una non definita località, in attesa che il lago raggiunga

un livello tale da consentire il loro trasporto. I fabbricieri chiedono di poter utilizzare l'imbarcazione per otto o dieci giorni, e di poter operare il prima possibile, prima che le pietre siano sommerse dalle acque e per sfruttare a pieno la presenza dei «mayestri forestieri» che si trovano già a Pallanza, pronti a iniziare la costruzione.

ABIB, Chiese, b. 4761, Pallanza.

1522, 21 aprile

Pallanza (Verbania)

I fabbricieri della chiesa di San Leonardo a Pallanza rinnovano la richiesta effettuata già il 23 marzo 1522 al conte Federico I Borromeo al fine di poter utilizzare un'imbarcazione (per dieci o quindici giorni) per il trasporto a Pallanza delle pietre necessarie alla costruzione del campanile della chiesa di San Leonardo.

ABIB, Chiese, b. 4761, Pallanza.

1523, 3 ottobre

Pallanza (Verbania)

Secondo la testimonianza dell'inventario Taverna, redatto il 7 marzo 1618, la data è presente sopra una porta di accesso alla chiesa di Santa Caterina a Pallanza.

ASDNo, Inventari, III, 3, 61.

1526

Crevoladossola

La data è riportata sulle vetrate delle finestre nel presbiterio della chiesa dei Santi Pietro e Paolo a Crevoladossola.

1527

Pallanza (Verbania)

La data è riportata nell'iscrizione porta sopra il portale di accesso alla chiesa della Madonna di Campagna.

1528

Pallanza (Verbania)

La data è riportata sotto un affresco raffigurante un *Madonna con il Bambino* all'interno della chiesa di San Remigio a Pallanza.

1531, 2 ottobre

Intra (Verbania)

Cristoforo Daverio «de Larno» figlio del fu Pietro, originario di Arona ma residente a Intra, dispone nel proprio testamento un lascito di 200 lire imperiali alla chiesa di Santa Maria Vecchia di Arona, a condizione che i fabbricieri facciano completare e dipingere un gruppo di statue di terracotta raffigurante un *Presepe*, già iniziato dal maestro Gaudenzio [Ferrari] di Varallo e lasciato incompiuto. Sono presenti alla stesura del documento il prete Gerolamo Isorni figlio del fu Stefano, suo fratello Eusebio. Compaiono in qualità di testimoni il prete Giovanni Maria Coppa di Biganzolo insieme a suo padre Francesco, figlio del fu Vincenzo, e a suo fratello Martino, Giovannino Isorni figlio del fu Vittore, Martino e Giovanni Maria Baratti figli del fu Giacomino e Bartolomeo Farinelli del fu Domenico di Viggiona, tutti residenti a Intra.

ASVb, Fondo notai, b. 214.

1533

Pallanza (Verbania)

La data è riportata sotto un affresco raffigurante *San Remigio* all'interno della chiesa di San Remigio a Pallanza.

1541, 7 febbraio

Pallanza (Verbania)

Il pittore Fermo Stella figlio del fu Francesco da Caravaggio confessa ai rappresentanti della fabbriceria della chiesa della Madonna di Campagna, Cristoforo Cadolini figlio del fu Pietro, Antonio figlio del fu Stefano Sozanni di Pallanza, Bartolino figlio del fu Francesco Poroni e Domenico figlio del fu Stefano Zoni di Suna, di aver ricevuto la somma di 90 scudi a completo pagamento dell'ancona già consegnata e messa in opera nella chiesa.

ASMi, Fondo notarile, b. 6776.

MARTINELLA 2015a, p. 19.

1541

Cannobio

Secondo la testimonianza seicentesca di Giovanni Francesco del Sasso Carmine, nel 1541 Giovanni Gallarola di Cannobio fa affrescare un *Martirio di San Giovanni Battista* nella volta di una cappella dedicata al Santo all'interno della vecchia collegiata di San Vittore a Cannobio.

DEL SASSO CARMINO 1633, p. 108.

1542

Baceno

La data è riportata insieme alla firma «ANTONIUS NOVARIENSIS PICTOR HABITATOR BURGIMANERII FECIT» nell'affresco della Crocifissione posto alla destra del presbiterio nella chiesa di San Gaudenzio a Baceno.

1544, 28 novembre

Arona

Il parroco di Arona, Bartolomeo Carrara, scrive a Giberto II Borromeo lamentando il fatto che gli attuali fabbricieri della chiesa di Santa Maria non si occupino dei necessari lavori di riparazione della chiesa; il prelado chiede l'intervento del conte perché intervenga nella

vicenda obbligando i fabbricieri a promettere alcune cose, tra le quali che questi provvedano quanto prima alla riparazione del tetto dell'edificio, per impedire l'infiltrazione di acqua piovana all'interno della chiesa che già ha creato e continua a creare problemi alle «figure del Santo Sepulchro che hanno li disciplini di Molto Sancta Marta de Arona spesi più di scudi trecento in quelle benedette figure di relevo quale per minima cossa vanno in precipitio».

ABIB, Chiese, 4758, Arona.

1545

Varzo

Secondo quanto riportato nel contratto di allogazione del tabernacolo per la chiesa di San Giorgio a Varzo, commissionato il 29 settembre 1602 all'intagliatore vigezzino Giovanni Andrea Merzagora, su una delle pareti del presbiterio è presente un «quadretto bianco» nel quale sono riportate «le lettere 1545 Firmo Stella».

BERTAMINI 2010.

1552

Pallanza (Verbania)

Secondo quanto riportato nell'inventario Taverna della chiesa di Santa Caterina a Pallanza, redatto il 7 marzo 1618, la data 1522 è riportata sopra alla porta di ingresso della chiesa insieme all'iscrizione «se tu non piangi quando questi vedi, non so se fermamente in Christo credi». Al di sopra si trova dipinta una raffigurazione di *Cristo in pietà*.

ASDNo, Inventari, III, 3, 61.

1553

Susello (Ghiffa)

Sulla parete di fondo della chiesa dell'Assunta a Susello, ai piedi dell'affresco che raffigura l'*Assunzione della Vergine*, è presente la firma «EGO IOANES MAR | IA DE RUMO DE OL[...] | HOC OPUS 1553 [...]». Sulla parete destra del presbiterio è invece presente

l'iscrizione «HOC OPUS FECERUNT FIERI HOMINES VICINANCIE SANCTE MARIE DE SUSELLO QUOMODO FUERUNT ANCIANI IACOBUS CUMINOLA ET ANTONIUS DE ROGIO 1553».

1554, 7 ottobre

Vignone

Gli uomini della Degagna di San Martino affidano al pittore milanese Cristoforo Bossi la pittura di un'ancona per l'altar maggiore della chiesa di San Martino, che dovrà contenere le figure del *Presepio*, dell'*Assunzione della Vergine* e dell'*Annunciazione*, i *Santi Martino e Vittore* e *Dio padre* nella cimasa, oltre ai *Dodici Apostoli* e i *Dottori della Chiesa* nella predella. Il compenso fissato è di 115 scudi d'oro. Quando si recherà a Vignone per la messa in opera del polittico, il pittore attenderà anche alla pittura del tabernacolo posto sull'altar maggiore. L'atto è redatto a Vignone dal notaio Prospero Uccelli figlio di Filippo, alla presenza del magnifico signor Giovanni Battista Morigia. Il documento è sopravvissuto, in copia, come allegato di un secondo documento redatto l'8 febbraio 1557.

SACCHI 2016b, p. 9-28.

1555, 17 agosto

Pallanza (Verbania)

Giovanni Maria Rumo pittore di Oleggio si impegna con Cristoforo Cadoli di Pallanza a dipingere «un quadro d'una ancona co'la sua cimasa» realizzata dall'intagliatore Alessio Materno, con un bel disegno e bei colori, sulla scorta del disegno realizzato dal pittore e mostrato al committente e ai testimoni. La pittura della tavola dovrà prendere avvio entro 15 giorni e dovrà essere conclusa il prima possibile. Il compenso per l'opera è fissato da Alessio Materno in 10 scudi, con l'eventuale aggiunta di uno scudo se il lavoro del pittore sarà particolarmente apprezzato; 5 scudi sono versati da Cristoforo Cadolini come acconto. Giovanni Maria Pietro Rammio figlio del fu Antonio di Oleggio è presente alla stesura del contratto in qualità di garante per il pittore. Il documento è redatto dal notaio Giacomo Francesco Barbavara di Pallanza. È presente in qualità di testimone il maestro Alessio Materno.

ASMi, Fondo notarile, b. 13039.

MARTINELLA 2015a, p. 30.

1557, 8 febbraio

Milano

I rappresentanti della Degagna di San Martino di Vignone, Francesco De Figetis figlio del fu Giacomo, Giuseppe de Pirotis figlio del fu Domenico e Martino Mollano figlio del fu Donnino, residenti a Milano nel sestiere di Porta Ticinese e nella parrocchia di San Lorenzo Maggiore, si accordano con Gabriele Bossi, figlio del fu maestro Cristoforo e anch'esso residente nella medesima parrocchia, per il proseguimento dei lavori del retablo per l'altar maggiore della chiesa di San Martino, lasciato incompiuto dalla morte di Cristoforo. Gabriele si impegna a terminare l'opera entro la festa di San Pietro [29 giugno], salvo gravi impedimenti per il pittore. L'opera dovrà essere approvata dal giudizio di due periti. Il compenso rimane fissato in 115 scudi d'oro, dei quali 40 vengono versati a Gabriele al momento della sottoscrizione dell'atto. Il documento è redatto dal notaio milanese Ludovico Lomatius, alla presenza del signor Giovanni Battista de Capranijs del fu signor Marco e del signor Giovanni Giacomo Cambiago del fu signor Michele. Testimoni sono il magnifico signor Giovanni Morigia del fu magnifico signor Francesco, il magnifico signor Giovanni Appiano del fu Michele e il maestro Pietro de Ruschis del fu maestro Battista.

SACCHI 2016, p. 9-28.

1561, 16 luglio

Vignone

Gli anziani della chiesa di San Martino di Vignone e altre persone rappresentanti della Degagna si accordano con il pittore Gabriele Bossi figlio del fu Cristoforo per alcuni lavori all'interno della chiesa. Il pittore dovrà dipingere le ante esterne della cassa che contiene il polittico dell'altar maggiore rappresentandovi le figure dell'*Annunciazione* e quelle interne con dei fiorami; l'interno della cassa dovrà essere dipinto di blu con stelle dorate e dovranno essere decorati a fiorami gli «scalini» del polittico: in quello inferiore

dovranno essere raffigurati i membri della confraternita del Corpus Domini (gli uomini da una parte, le donne dall'altra). Il pittore dovrà quindi procedere alla decorazione della cappella dedicata alla Madonna, innanzitutto procedendo a «rinfrescare» l'ancona, quindi dipingendo due angeli ai lati dell'ancona e altre pitture sul resto della cappella: un' *Annunciazione*, un *Dio padre*, un *San Giovanni* e i «misteri della Santa Dominica». Il pittore dovrà iniziare a lavorare entro l'inizio di settembre. Il compenso è fissato in 24 scudi d'oro e in due brente di vino. Testimoni sono Giovanni Battista Moriggia di Pallanza e il parroco Battista Belino.

SACCHI 2016, pp. 9-28.

1562

Gignese

La data accompagna la firma del pittore Fermo Stella nel cartiglio dipinto nella pala raffigurante la *Deposizione* nella chiesa di San Maurizio.

1567

Cannobio

Gli atti della visita pastorale compiuta dal delegato diocesano Gerolamo Politi presso il Santuario della Santissima Pietà registrano la presenza dell' *Andata al Calvario* di Gaudenzio Ferrari sull'altar maggiore della chiesa.

FRIGERIO 2016, p. 34.

1570, 2 novembre.

Viggiona

Nicola figlio del fu maestro Giovanni De Morellis riceve la commissione di una campana per la chiesa di San Maurizio a Viggiona, da consegnare entro il termine di un mese.

MARIANI 2001, pp. 514-515.

1573, 30 giugno

Arona

I padri gesuiti dell'abbazia di Arona affidano al falegname Antonio di Baret, abitante ad Arona, una serie di lavori all'interno dell'abbazia, ovvero una serie di «tasselli» in diversi ambienti del cenobio e tutti gli usci e le finestre. Il compenso pattuito è di 200 lire imperiali per i tasselli e 2 lire e 10 onze per ciascuna finestra; i padri si impegnano a condurre in loco i materiali. Il compenso sarà corrisposto in diverse rate settimanali secondo ulteriori accordi con l'artigiano. Sono presenti in qualità di testimoni Francesco detto Borghese figlio del fu [...] e Pietro Del Galante figlio del fu Battista.

ASVb, Fondo notai, b. 580.

1573, 16 luglio

Arona

Il reverendo padre Filippo Trivisano, procuratore della Casa dei Gesuiti di Arona, affida ai fratelli maestri muratori Giovanni Pietro e Giuseppe De Martinella figli del fu maestro Giovanni Antonio da Brusino Piano, residenti ad Arona, una serie di lavori edili all'interno degli spazi dell'abbazia e presso alcuni mulini di proprietà della stessa abbazia. Filippo Trivisano si impegna a pagare ai due fratelli 2009 lire, versando 150 lire in occasione della festa dell'Assunta [15 agosto 1573] e altre 100 lire ogni mese fino al Natale. Se i lavori comporteranno spese maggiori il religioso si impegna a pagare la cifra ulteriore, e in più a dare due brente di vino.

ASVb, Fondo notai, b. 580.

1573, 28 agosto

Intra (Verbania)

Nell'abitazione del notaio Guglielmo Baratti, il pittore Gerolamo da Meda, residente a Milano nel sestiere di Porta Nuova nella parrocchia di Sant'Andrea, promette di tornare a Intra entro le tre settimane successive per attendere ai lavori di perfezionamento del mondino «o vero tabernaculo» che si trova nell'abitazione del signor Augusto Pongia di Intra, incaricato di far completare la decorazione. Il pittore dovrà apporre sul manufatto

oro, argento e pittura secondo il giudizio di Augusto Pongia, di Luigi Picurro e di Franco Rossignolo, tutti di Intra. Giuseppe Di Divitijs, di Intra ma residente a Milano nel sestiere di Porta Ticinese nella parrocchia di San Lorenzo, interviene in qualità di garante per l'artista. Il compenso è fissato in 52 scudi d'oro: di questi 17 e un terzo saranno versati quando l'artista inizierà a lavorare, altri 17 e un terzo nel termine di un mese a partire dalla data di inizio dei lavori e il saldo alla conclusione. Il pittore riceverà dai committenti legname e «carbon de foco», ma dovrà provvedere autonomamente al proprio vitto e a procurarsi un luogo in cui abitare. All'artista sono versati 2 scudi come acconto. Sono presenti in qualità di testimoni Giovanni Antonio Marino di Intra, Giovanni Battista Citti e Giovanni Angelo del Monacho, notaio di Bregno.

ASVb, Fondo Notai, b. 226.

MARTINELLA 2016b, pp. 35-36.

1573, 20 dicembre

Intra (Verbania)

Gerolamo da Meda confessa di aver ricevuto da Augusto Pongia di Intra un pagamento di 288 lire imperiali per i lavori al tabernacolo a lui affidati il 28 agosto 1573. Sono presenti in qualità di testimoni Giuseppe de Barati e Giacomo Barato di Intra e Giacomo Paveso di Arizzano.

ASVb, Fondo Notai, b. 226.

MARTINELLA 2016b, pp. 36-36.

1574, 13 giugno

Intra (Verbania)

Presso l'abitazione dei fratelli Giacomino e Battista de Baratto, alla presenza del signor Augusto Pongia, Gerolamo da Meda afferma di aver compiuto l'opera a lui assegnata e di aver ricevuto per pagamento la somma pattuita. Le parti si dichiarano soddisfatte. Presenti in qualità di testimoni Battista Baratti figlio del fu Martino e Francisco Baratti figlio di Giovanni Maria, entrambi di Intra ed entrambi noti.

ASVb, Notai, b. 226.

1575, 1° ottobre

Pallanza (Verbania)

La data è graffita sul lato sinistro dell'altare in laterizio nella chiesa di San Remigio a Pallanza, accanto all'indicazione che in quel giorno «fu depinto lo frontale e la ancona». ZOCCHI 1986, p. 82.

1575, 20 ottobre.

Pallanza (Verbania)

I rappresentanti della fabbriceria della chiesa di Madonna di Campagna a Pallanza, Simonino Cagorgna [Cadorna] e Giacomo Zono, stendono un accordo con i pittori Carlo Urbino e Aurelio Luini, residenti a Milano. Questi si impegnano dipingere nel presbiterio della chiesa l'*Assunzione* e l'*Incoronazione della Vergine*, con altre immagini di *Santi* o *Profeti* secondo il loro giudizio; dovranno quindi provvedere alla decorazione degli arconi, dei pilastri e del tiburio con stucco e oro, compresi quattro grandi angeli di stucco da collocare nei quattro angoli della cappella. Il tutto rispettando il disegno che è stato visionato e approvato dai committenti. Il termine per la consegna è fissato alla successiva festa dell'Assunta (15 agosto 1576). La fabbriceria si impegna a sostenere le spese per la calcina e per le giornate di lavoro dei muratori che lavoreranno all'impresa; le altre spese saranno sostenute dai due pittori. Al termine dei lavori sarà effettuata al più presto una perizia, affidata a due altri bravi pittori, eletti uno per ciascuna parte: sulla base del loro giudizio i rappresentanti della fabbriceria verseranno una somma anche eventualmente superiore ai 250 scudi che vengono fissati al momento della stipula del contratto, e che dovranno essere versati ai due pittori prima del termine dei lavori, cinquanta dei quali sono versati come acconto da Giacomo Zono a nome della fabbriceria, somma che i due pittori dichiarano di aver ricevuto. I rappresentanti della fabbriceria si impegnano anche a fornire ai due artisti un luogo adeguato in cui risiedere per tutto il tempo necessario alla realizzazione dell'opera. Sono presenti il notaio Bernardo Cadolini di Pallanza, che ha

scritto di propria mano il testo dettato dal notaio Giacomo Francesco Barbavara, sempre di Pallanza, e Giovanni Antonio Boracino da Pallanza

ASMi, Fondo notarile, b. 17937, doc. 378.

MARTINELLA 2017, pp. 133-134.

1577, 19 luglio

Pallanza (Verbania)

Carlo Urbino figlio del fu Giannotto e Aurelio Luini figlio del fu Bernardino, entrambi pittori ed entrambi «moras trahentes» in Pallanza, confessano di aver ricevuto nel corso di diversi pagamenti da Giovanni Battista Cadolini figlio del fu Giacomino di Pallanza e Giacomo Zono figlio del fu Domenico di Suna, rappresentanti della fabbrica della chiesa della Madonna di Campagna a Pallanza, la somma complessiva di 737 scudi d'oro (provenienti dai denari della fabbrica e dalle elemosine raccolte), a completo pagamento dell'opera compiuta nella cappella maggiore della chiesa (pitture, sculture a stucco e architetture). La somma è stata stabilita dalla perizia effettuata da Pellegrino Pellegrini, eletto da ambe le parti, ma non comprende la somma dei quattro grandi angeli di stucco esistenti nei quattro angoli della cappella, il cui valore è affidato al giudizio dei fabbricieri. Sono presenti Aurelio Luini e Zaccaria, fratello di Carlo.

ASMi, Fondo notarile, b. 17937, doc. 473.

MARTINELLA 2017, pp. 135-136.

1577, 19 luglio

Pallanza (Verbania)

I rappresentanti della fabbrica della chiesa della Madonna di Campagna a Pallanza, Giovanni Battista Cadolini figlio del fu Giacomino, Simonino Cagorgna [Cadorna] del fu Giovanni di Pallanza e Giacomo Zono del fu Domenico di Zuna, stringono una convenzione con il pittore Carlo Urbino figlio del fu Giannotto, al momento residente a Pallanza. L'artista si impegna a dipingere le due lunette poste sulle pareti laterali del presbiterio della chiesa, dove ora sono dipinte la *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* e le *Nozze di Cana*: in luogo di queste dovranno essere rappresentate la *Nascita della Vergine*

e i *Funerali della Vergine*, realizzate con belle figure che reggano il confronto con le altre dipinte dallo stesso Urbino insieme ad Aurelio Luini e con il maggior numero di figure possibili. I lavori dovranno prendere avvio immediatamente in modo da concludersi nel minor tempo possibile. I fabbricieri verseranno al pittore la somma di 175 scudi d'oro, comprensivi della manodopera e della spesa per i colori: la cifra è stata fissata da Pellegrino Pellegrini a Milano. Metà dell'importo dovrà essere versato a metà del lavoro, il saldo alla fine. I fabbricieri si impegnano a sostenere le spese per i ponteggi e per una prima intonacatura delle pareti, e inoltre a fornire un'abitazione al pittore sino al termine del lavoro. Il contratto è redatto dal notaio Giacomo Francesco Barbavara di Pallanza; sono presenti in qualità di testimoni Cesare Appiano e Cristoforo Porolo di Pallanza.

ASMi, Fondo notarile, b. 17937, doc. 474.

MARTINELLA 2017, pp. 137-138.

1578

Un disegno a matita e inchiostro nero conservato presso la Biblioteca Ambrosiana, attribuito a Carlo Urbino, sul quale è riportato uno studio preparatorio per il gruppo di angeli poi affrescati nel catino dell'abside laterale di destra all'interno della chiesa della Madonna di Campagna a Pallanza, contiene alcuni versi che fanno riferimento al Verbano («[...] che Verbano bagna | [...] le valli e i monti [...] | e for per gli [...] e boschi | e for per gli antri e tenebrosi e foschi») insieme alla data 1578.

BAMi, inv. F. 254 inf. n. 1601: BORA 1979, p. 105; ID. 1980, p. 317, nota 60; CIRILLO 2005, p. 148; BONCI 2014-2015, pp. 86-87; MARTINELLA 2017, p. 130.

1580, 18 agosto

Vercelli

I rappresentanti della fabbriceria della chiesa della Madonna di Campagna di Pallanza, Giovanni Battista Cadolini di Pallanza e Giovanni Giacomo Zono di Suna, affidano al maestro intagliatore Battista Materno di Vercelli l'esecuzione di un tabernacolo ligneo per l'altar maggiore della chiesa, da realizzarsi secondo il disegno fornito da Bernardino Lanino. La cifra sarà fissata dopo il collaudo, effettuato da due periti scelti dalle parti.

Entro tre mesi l'intagliatore dovrà realizzare il manufatto, che sarà recapitato nella bottega di Bernardino Lanino e dei figli Pietro Francesco e Gerolamo, incaricati delle operazioni di pittura e doratura; entro i successivi tre mesi i fratelli Lanino restituiranno il tabernacolo all'intagliatore, il quale a proprie spese lo farà recapitare a Pallanza alla chiesa di Madonna di Campagna. In caso di ritardi la fabbriceria sarà risarcita secondo il giudizio di due periti. Bernardino Lanino confessa di ricevere la somma di 40 scudi come acconto da parte dei due rappresentanti della fabbriceria. Si costituiscono fideiussori per Battista Materno Simone Cagorgna [Cadorna] figlio del fu Giovanni e Bartolomeo figlio del fu Antonio Bettero, entrambi di Pallanza, presenti alla stipula del contratto. Sono presenti in qualità di testimoni il nobile signor Dionisio figlio del fu Giovanni Pietro di Dionisio di Carexana e Nicola figlio del fu Giovanni Del Pane, entrambi di Vercelli.

BCVc, 2137/2072

COLOMBO 1883, pp. 365-368.

1580, 2 dicembre

Pallanza (Verbania)

I rappresentati della fabbriceria della chiesa della Madonna di Campagna a Pallanza, Giovanni Battista Cadolini e Giacomo Zono, si accordano con l'intagliatore vigezzino Giovanni Andrea Merzagora per la realizzazione del coro ligneo per la chiesa, che dovrà essere realizzato sulla base del disegno approvato dagli stessi fabbricieri: l'artista dovrà però presentare nuovi modelli per alcune parti dell'opera che non hanno incontrato il gusto dei committenti. Il compenso pattuito è di sei scudi d'oro per ogni scanno, compreso quello maggiore: la somma complessiva sarà versata all'artista in tre porzioni, all'inizio, a metà e alla fine dei lavori.

ASVb, Fondo notai, b. 521.

MARTINELLA 2013, p. 58.

1581, 21 dicembre

Pallanza (Verbania)

Francesco Del Castello di Mombello colloca il proprio figlio Battista a bottega presso il maestro Andrea Merzagora «da Vigiezzo» ora residente a Pallanza, perché sia istruito nell'arte dell'intaglio ligneo. L'accordo prevede due anni e mezzo di apprendistato, calcolati a partire dal 10 aprile precedente, quando il ragazzo ha iniziato a vivere con l'intagliatore. Francesco Del Castello si impegna a corrispondere ad Andrea Merzagora la somma di 10 scudi per il vitto del figlio: 10 saranno versati entro il Natale e i rimanenti il 1° ottobre dell'anno successivo. Qualora il ragazzo si allontanasse dalla bottega prima dei due anni e mezzo, il padre sarà comunque tenuto a versare la somma pattuita; qualora invece si allontanasse per colpa dell'intagliatore, questi dovrà risarcire al padre del ragazzo il denaro versato più una penale di ulteriori 10 scudi. Compiaiono in qualità di testimoni lo stesso notaio Giacomo Francesco Barbavara di Pallanza, il sacerdote Bartolomeo Guarrino di Santino e Giovanni Stefano di Bartoline di Laveno.

ASMi, Fondo notarile, b. 17938, doc. 801.

1582, 17 settembre

Pallanza (Verbania)

I rappresentanti della fabbriceria della chiesa della Madonna di Campagna a Pallanza stipulano un nuovo accordo con il maestro Andrea Merzagora e con il di lui padre Andrea, figlio del fu maestro Domenico, dal momento che ancora non è stato messo compiuto e messo in opera il coro ligneo precedentemente commissionato al maestro Andrea figlio [accordo del 2 dicembre 1580], nonostante la fabbriceria abbia già versato la maggior parte del compenso pattuito. I due artigiani, padre e figlio, promettono al reverendo parroco Orazio Bossi figlio del fu Paolo Francesco, rappresentante dei fabbricieri della chiesa, di proseguire alacremenente il lavoro dell'intaglio del coro ligneo, avvalendosi dell'aiuto di altri tre artigiani. Una volta terminata, l'opera dovrà essere stimata da due periti che ne stabiliranno il valore; nel frattempo i fabbricieri verseranno ai due artigiani 7 scudi per ogni singolo mese sino alla fine dei lavori, a seconda delle necessità dei due intagliatori.

ASVb, Fondo notai, b. 281.

BIANCHETTI 1980, pp. 193-195.

1583, 20 aprile

Pallanza (Verbania)

Il pittore Pietro Francesco Lanino, figlio del fu Bernardino, abitante a Vercelli, a nome proprio e a nome del fratello Gerolamo, assente, confessa di aver ricevuto da Giacomo Zono figlio del fu Domenico di Suna e da Bernardino Varoni figlio del fu Giovanni Ambrogio di Pallanza, in qualità di rappresentanti della fabbriceria della chiesa della Madonna di Campagna, 100 scudi d'oro, compresi i 34 scudi d'oro avuti da Andrea De Cagorgnis [Cadorna] a nome del padre Simonino, a completo pagamento dell'opera di decorazione del tabernacolo posto sull'altar maggiore della suddetta chiesa. Sono presenti alla stesura del documento Leonardo Applano figlio del fu Battista e Fulgenzio Barbavara figlio del notaio che redige il testo. Testimoni sono Pietro Antonio Cacciadiaboli figlio del fu Giovanni e Giacomo Calvasino figlio del fu Gerolamo, entrambi abitanti a Pallanza, e Giacomo Del Cucc[...]o abitante a Suna.

ASVb, Fondo notarile, b. 17938, doc. 888.

1583. 21 dicembre

Pallanza (Verbania)

I rappresentanti della fabbriceria della chiesa della Madonna di Campagna a Pallanza, Giovanni Battista Cadolini figlio del fu Giacomino abitante a Pallanza e Giacomo Zono figlio del fu Domenico abitante a Suna, si accordano con il maestro Gaspare De Vanzinis figlio del fu Pietro Antonio e con il maestro Cristoforo De Cuasso figlio del fu Domenico, entrambi di Curio, giurisdizione di Lugano. Questi si impegnano a realizzare il fonte battesimale per la chiesa, realizzato a regola d'arte, secondo il disegno presentato e del medesimo materiale con cui è realizzato quello della basilica di San Vittore a Intra; una volta condotto alla chiesa, i due artigiani si impegnano a mettere in opera la struttura, che dovrà essere posta su due gradini di pietra. Il compenso complessivo pattuito è di 78 scudi d'oro, al computo di sei lire imperiali per ogni scudo: 26 scudi sono versati come acconto, 26 scudi saranno versati agli artigiani quando le pietre giungeranno a Pallanza e il saldo al termine dei lavori. Si costituiscono come fideiussori per i due artigiani Giovanni Antonio Tachi figlio del fu Giacomo, abitante a Pallanza, e Domenico de Cuasso figlio del fu Giovanni Antonio, abitante a Lesa. Sono presenti in qualità di testimoni Giovanni

Pietro Della Torre figlio del fu Giovanni, abitante sull'isola dell'Illustre conte Borromeo, Luchino Belline figlio del fu Giovanni, abitante a Belgirate, e Andrea Gaffo figlio del fu Giovanni, abitante a Pallanza.

ASMi, Fondo notarile, b. 17938, doc. 933.

1584, 6 ottobre

Pallanza (Verbania)

Il maestro Andrea Merzagora, figlio del maestro Andrea, si impegna a proprio nome e a nome del fratello Domenico con i rappresentanti della fabbriceria della chiesa della Madonna di Campagna a terminare nel più breve tempo possibile i lavori intrapresi per la costruzione del ciborio del fonte battesimale e del pulpito, assicurando i committenti che non prenderà altri impegni prima di aver portato a termine questo. Dopo la messa in opera dei manufatti si procederà alla stima. Compare come fideiussore per i due fratelli intagliatori Francesco Del Frate figlio del fu Bernardino, abitante a Suna. L'atto è rogato a intra, alla presenza del nobile Marco Antonio Vieti figlio del fu Giovanni Pietro, abitante a Massino, e Francesco De Francijsco figlio del fu Giovanni, abitante a Pallanza. Testimoni sono Giovanni Ambrogio De Prato figlio del fu Maffiolo, abitante a Ponte [...] e Camilo Caialino figlio di Luigi.

ASVb, Fondo notarile, b. 17938, doc. 972.

1585. 19 marzo

Trobaso (Verbania)

Giacomo De Alberti figlio di Martino, procuratore della chiesa di San Pietro a Trobaso, e suo figlio Martino, priore generale della confraternita del Santissimo Corpo di Cristo della stessa chiesa, si accordano con il maestro Giovanni Andrea Merzagora, figlio di Andrea di Craveggia in Valle Vigezzo, alla presenza e con il consenso del reverendo Francesco De Grandi di intra, vicecurato. L'artista si impegna a realizzare un tabernacolo alto 3 braccia, con la *Resurrezione di Cristo* sulla sommità fino all'altezza di 3 braccia e mezzo, e di larghezza proporzionata. Il compenso è fissato in 110 scudi d'oro (con l'aggiunta del vecchio tabernacolo presente sull'altar maggiore), che saranno versati in

tre porzioni: un terzo in occasione della Pasqua, un terzo all'inizio di settembre e il saldo alla consegna del lavoro, che avverrà per Natale dello stesso anno. Quando il Merzagora sarà a Trobaso per la messa in opera del manufatto i fabbricieri forniranno vitto a lui e a un collaboratore. L'artista si impegna a realizzare l'opera secondo il disegno mostrato ai committenti, rispettando le indicazioni segnate sul foglio per quanto riguarda le parti da decorare in oro, in argento e in blu. La lista delle statue da collocare nel tabernacolo prevede due raffigurazioni di Cristo, sei angeli con gli strumenti della Passione, sei angeli con le trombe, sei leoni, San Giovanni Battista, San Giuseppe, San Pietro, San Paolo, Sant'Andrea, San Giacomo, San Bartolomeo, San Rocco, San Gregorio, San Vittore. ASVb, Fondo notai, b. 719.

MARTINELLA 2013, pp. 58-60.

1585, 14 aprile

Trobaso (Verbania)

Giovanni Andrea Merzagora confessa di aver ricevuto da Giacomo de Alberti la somma di 20 scudi come parte del pagamento per il tabernacolo per la chiesa di San Pietro a Trobaso.

ASVB, Fondo notai, b. 719.

MARTINELLA 2013, p. 60.

1590, 2 agosto

Pallanza (Verbania)

Gli atti della visita pastorale compiuta dal vescovo di Novara Cesare Speciano presso la chiesa della Madonna di Campagna a Pallanza registrano come affrescate le cappelle poste in capo alle navate laterali, dedicate a San Bernardo e a San Lorenzo.

ASDNo, Visite pastorali, tomo 15.

1591, 1° maggio

Pallanza (Verbania)

La data è posta sulla lapide murata nella parete sinistra della navata maggiore nella chiesa di San Remigio a Pallanza: «SUM QUOD TU ERIS | DOM | MONUMENTUM HOC AD PIE|TATEM EXCITANDA HIERO|NY. APPLANUS REGII OR|DINIS SENATORII MEDIOL. | HOSTIARIUS SIBI AC UNI|VERSIS BENEMERENTIB. | VIVENSS POSUIT KAL | MAII MDXCI | FALLUNTUR QUI SECUS | ERAM QUOD TU ERIS».

1592

Villa Lesa (Lesà)

La data è scolpita sul portale di accesso alla chiesa «antica» di San Giorgio a Villa Lesa, sotto una piccola scultura che raffigura *San Giorgio a cavallo*. Secondo la testimonianza ottocentesca di Vincenzo De Vit, l'intervento sul portale sarebbe stato commissionato da Domenico De Filippi, parroco della chiesa tra 1587 e 1592.

DE VIT 1875-1878, vol. II, tomo II, p. 220.

1593

Vedasco (Lesà)

La data è posta sulla tela raffigurante l'*Adorazione dei Magi* anticamente collocata nell'oratorio dedicato ai Re Magi a Vedasco, ora nella chiesa parrocchiale di Stresa. Secondo la testimonianza ottocentesca di Vincenzo De Vit, il dipinto è realizzato un pittore senese su commissione dei fratelli Borghini «detti ora Diverii».

DE VIT 1854, p. 110.

1594, 14 marzo.

Ghiffa

Nel suo testamento, Bertolotto Frova De La Pongia, figlio del fu Giovanni Maria, dispone che i suoi eredi facciano dipingere l'immagine della *Madonna di Loreto*, con il *Bambino* in braccio, all'interno della chiesa di San Maurizio della Costa a Ghiffa.

ASVb, Fondo notai, b. 497.

1594, 4 aprile

Intra (Verbania)

I rappresentanti della Scuola di Santa Marta di Intra, Bernardo Maffeo figlio di Giovanni Maria e Aurelio Marino figlio del fu Ambrogio, si accordano con i fratelli Giovanni Domenico detto Scapino e Francesco Della Scala, figli del fu Francesco a nome proprio e a nome di Donato del Casela figlio del fu Donato, tutti abitanti a Carona nel territorio di Lugano, per la costruzione dell'oratorio di Santa Marta a Intra. Il compenso è fissato il 700 lire imperiali, che saranno versate in tre porzioni: 60 lire sono versate come acconto, altre 60 saranno versate non appena i maestri muratori forniranno le «canne» per la costruzione delle volte, 230 alla metà dei lavori e il saldo alla conclusione dei lavori. Come fideiussore compare il maestro Martino figlio del fu Battista Del Carate abitante in Milano, nel sestiere di Porta Ticinese e nella parrocchia di Sant'Eufemia. L'atto è rogato a Intra, alla presenza di Vittore Boza figlio del fu Giovanni Battista e Bernardo Solario figlio del fu Antonio, entrambi di Intra. Testimoni sono il dottor Giuseppe Beniolo figlio del fu Giacomo, Bertolino Zanusi figlio del fu Bartolomeo e Biagio figlio del fu Francesco Gotardo, tutti abitatori di Intra, noti e idonei.

ASVb, Fondo notai, b. 614.

1594, 20 novembre

Pallanza (Verbania)

I parroci della chiesa della Madonna di Campagna a Pallanza, Bernardo Pagano e Stefano Cazanino [Caccianini], insieme ai rappresentanti della fabbriceria Bernardo Simonino e Domenico De Galli commissionano al pittore Camillo Procaccini, abitante a Milano nel sestiere di Porta nuova nella parrocchia di Sant'Eusebio, la decorazione della cappella della Madonna delle Grazie nella stessa chiesa, da realizzare con stucchi e tele dipinte. L'artista si impegna a trovare i maestri stuccatori che lavoreranno alla cappella, che saranno pagati dalla fabbriceria su mandato del pittore. Questi riceve un acconto di 100 ducati dal tesoriere della fabbriceria Domenico Lisolana, il quale promette di versare altri 50 ducati entro il termine di due settimane. Ulteriori due versamenti di 100 ducati ciascuno saranno versati il 15 settembre 1595 e in occasione della Pasqua

dell'anno successivo [14 aprile 1596]. Il saldo è rimandato alla stima che sarà effettuata al termine dei lavori.

Già Pallanza (Verbania), Archivio Notarile [documento irreperibile]

IMBRICO 1947.

1595, 24 settembre

Pallanza (Verbania)

Il testo delle *Ordinationes* allegato agli atti della visita pastorale compiuta presso la chiesa della Madonna di Campagna dal vescovo di Novara Carlo Bascapè annota all'interno della cappella della Madonna delle Grazie l'avvenuta messa in opera della tela raffigurante l'*Adorazione dei Magi* e suggerisce la posizione delle altre tele raffiguranti la *Natività* e la *Circoncisione*, la collocazione di due statue di *San Giovanni* e di *San Giuseppe* nelle nicchie laterali e il soggetto delle tele di più piccole dimensioni da porre sull'arcone di accesso al sacello. Il vescovo esprime disappunto per non aver ricevuto preventivamente un disegno raffigurante il progetto per l'allestimento della cappella.

ASDNo, Visite pastorali, tomo 78.

DE FILIPPIS 1991, pp. 16-18; DE FILIPPIS 1994, pp. 292-293; Paolo Venturoli, in *Il Cinquecento* 2000, pp. 458-459; Marina Dell'Omo, in *Camillo Procaccini* 2007, pp. 222-223.

1595

Oggebbio

Secondo la testimonianza dell'inventario Taverna redatto il 22 dicembre 1617, la data è riportata sulla cornice di un'ancona collocata sull'altare della cappella di Santo Stefano all'interno della chiesa di San Pietro a Gonte di Oggebbio.

ASDNo, Inventari, III, 3, 59.

1596, 9 agosto

Pallanza (Verbania)

In una lettera inviata ai due parrochi della chiesa della Madonna di Campagna, il vescovo di Novara Carlo Bascapè esprime il suo disappunto per non aver ricevuto da Camillo Procaccini il progetto della decorazione della cappella della Madonna delle Grazie posta all'interno della chiesa, contenente l'indicazione dei soggetti delle diverse tele, come era stato richiesto nel corso della visita pastorale dell'anno precedente.

DE FILIPPIS 1991, pp. 16-18; DE FILIPPIS 1994, pp. 292-293; Paolo Venturoli, in *Il Cinquecento* 2000, pp. 458-459; Marina Dell'Omo, in *Camillo Procaccini* 2007, pp. 222-223.

1600, 16 settembre

Intra (Verbania)

I rappresentanti della Scuola di Santa Marta di Intra, Giovanni Antonio Grignasco figlio del fu Giovanni e Bernardo Maffeo figlio di Giovanni Maria, e il priore della Scuola Bernardino Sessa figlio del fu Giovanni Maria si accordano con il maestro Domenico De Cuacijs figlio del fu Giovanni Antonio di Lesa per la costruzione della volta della chiesa di Santa Marta a Intra. I lavori dovranno iniziare il prima possibile in modo da concludersi entro la prossima festa di Santa Marta [29 luglio 1601]. Se si verificheranno danni alla struttura entro il termine di quattro anni, l'artigiano sarà tenuto a provvedere a sue spese a qualsiasi riparazione necessaria. Il compenso, non definito, sarà corrisposto in diverse rate da 50 scudi ciascuna. In qualità di fideiussore compare Petrino figlio del fu Antonio Zane di Gignese, abitante a Villa Lesa. Il contratto è firmato alla presenza di Guglielmo figlio Giovanni Stefano Baratti e Francesco Padovano figlio del fu Bartolomeo di Intra; testimoni sono Giuseppe Imperatori figlio del fu Romerio di Intra, Battista Pirolo figlio del fu Francesco "de Buselis" e Antonio figlio del fu Giacomo Gaffi di Pallanza.

ASVb, Fondo notai, b. 667.

1603, 9 gennaio

Caronno Ghiringhello [Caronno Varesino]

Il reverendo Giovanni Battista Besozzi, canonico della chiesa metropolinata di Milano e procuratore dell'arcivescovo Federico Borromeo, ratifica l'accordo già stipulato il 2

gennaio dello stesso anno con Pietro Mazzucchelli per la realizzazione delle tele destinate alla chiesa di Santa Maria ad Arona, per un compenso di 200 ducaton d'argento.

STOPPA 2003, p. 182.

1603, 17 giugno 1603

Pallanza (Verbania)

I rappresentanti della fabbrica della chiesa della Madonna di Campagna a Pallanza, il parroco Bernardo Pagano figlio del fu Battista, Domenico De Gallis figlio del fu Giovanni e Bernardo De Guglielmi figlio di Giovanni per la porzione di Suna, il parroco Stefano Cazanino [Caccianini] figlio del fu Antonio e Bernardo Simonino figlio del fu Giovanni Maria, a nome proprio e a nome di Giacomo Fontana e Domenico Lussolana [Lisolana] per la porzione di Pallanza, si accordano con il lapicida Giacomo De Tamagnini, figlio emancipato di Gerolamo, abitante a Bissato, giurisdizione di Lugano. Questi si impegna a realizzare la balaustra intorno al presbiterio e agli altari delle absidi minori, «solamente quel tanto piacerà a Monsignor Reverendissimo di Novara», in marmo d'Arzo, conforme al campione di detto marmo in possesso del parroco Bernardo Pagano, che resterà a lui onde effettuare una verifica al termine dei lavori. L'opera dovrà rispondere al disegno presentato dal Tamagnini e conservato dallo stesso Pagano. Le balaustre dovranno essere lunghe almeno 2 braccia e mezzo, e di larghezza e altezza convenienti: per avere contezza di quanto richiesto dai committenti, lo scultore si recherà a Milano per verificare le proporzioni e le dimensioni delle balaustre nella chiesa di San Celso e del Duomo. Le pietre già scolpite dovranno giungere alla chiesa ed essere messe in opera entro la Pasqua dell'anno successivo [18 aprile 1604]. L'importo complessivo dell'opera corrisponderà a 9 ducaton per ciascun braccio di balaustra. Un terzo dell'importo verrà versato alla metà di settembre 1603, un terzo il 1° gennaio 1604 e il saldo alla messa in opera della balaustra. Come fideiussore per lo scultore si costituisce Cesare De Mapheis figlio del fu Battista, abitante a Intra. Il contratto è redatto alla presenza del parroco Stefano Cazanino figlio del fu Antonio e del causidico Gerolamo Archinto, figlio del fu Giovanni, entrambi abitanti a Pallanza. Testimoni sono Giovanni Antonio de Lamanis figlio del fu Battista, abitante a Pallanza, Antonio Maria de Boralli figlio del fu Antonio abitante a Intra e Francesco de Rosarijs figlio del fu Antonio abitante a Suna.

ASVb, Notai, b. 655.

1603, 30 agosto

Intra (Verbania)

Giovanni Andrea Merzagora figlio del fu Andrea di Craveggia in Val Vigizzo, residente a Domodossola, si accorda con Giovanni Pietro Zani figlio del fu Battista abitante a Intra. Quest'ultimo inizierà a lavorare come «garzono» nella bottega di Giovanni Andrea Merzagora a partire dal primo giorno di settembre e resterà presso lo scultore per i due anni successivi. Il Merzagora si impegna a insegnargli l'arte dell'intaglio ligneo e a tenerlo nella propria abitazione, fornendogli vitto e vestiario. Qualora entro i prossimi due anni Giovanni Pietro lascerà il Merzagora, sarà tenuto a risarcirlo delle spese sostenute. Sono presenti alla stipula del contratto Bernardo Michele Caramora figlio di Albertino Michele e Giovanni Ambrogio Pongia figlio del notaio Giovanni Antonio [che redige il contratto]. Testimoni sono Cristoforo del Grisia e Bernardno figlio del fu Filippo Del Grisia, entrambi abitanti a Belgirate, e Cesare figlio del fu Pietro Antonio De Van[...] abitante a Intra.

ASVb, Fondo notai, b. 618.

1606, 28 luglio

Gignese

Secondo la testimonianza dell'Inventario Taverna, redatto il 28 dicembre 1616, la data è riportata in un'iscrizione dedicata ad Antonio De Bottis, parroco della chiesa per sedici anni, posta sull'angolo di un pilastro della chiesa di San Maurizio nei pressi dell'altar maggiore; sotto l'iscrizione è raffigurato *San Quirico* con alcuni animali.

ASDNo, Inventari, III, 3, 53.

1606

Gignese

Secondo la testimonianza dell'Inventario Taverna, redatto il 28 dicembre 1617, la data è riportata sull'architrave della chiesa di San Maurizio di Gignese.

ASDNo, Inventari, III, 3, 53.

1608, 23 gennaio

Viggiona

Nel *Liber Expensarum* della fabbrica della chiesa di San Maurizio a Viggiona è registrato un acconto erogato al maestro Battista Rozza di Selle Val Lugano per l'esecuzione di un'ancona per l'altare dedicato alla Madonna del Rosario.

MARIANI 2001, p. 514.

1609

Intragna

La data è incisa nel lato frontale del ciborio battesimale nella chiesa di San Giacomo a Intragna, nel fregio tra il primo e il secondo registro, sopra l'apertura sulla quale è raffigurato *San Giovanni Battista*; nel basamento sottostante una tabula riporta l'iscrizione «P.ALEX.ANTONELLI».

1611, dicembre

Viggiona

Il pittore Antonio Pavese riceve un acconto di 30 lire per la pittura del battistero nella chiesa di San Maurizio a Viggiona.

MARIANI 2001, p. 514.

1612, 29 marzo

Viggiona

Nel *Liber Expensarum* della fabbrica della chiesa di San Maurizio a Viggiona è registrato un pagamento di 30 lire all'intagliatore Battista Rozza «per compito pagamento» dell'ancona posta nella cappella della Madonna del Santissimo Rosario.

MARIANI 2001, p. 514.

1612, 29 marzo

Viggiona

Il pittore Antonio Pavese riceve un pagamento per «compita satisfattione» per la pittura del battistero all'interno della chiesa di San Maurizio a Viggiona.

MARIANI 2001, p. 514.

1616, 11 novembre

Pallanza (Verbania)

Nel suo terzo testamento, Caterina Guaita figlia del fu Battista e vedova di Giovanni Bertarelli, residente a Pallanza, elegge la fabbriceria della chiesa di San Leonardo di Pallanza erede universale delle proprie sostanze, a patto che i redditi derivanti dai suoi beni siano utilizzati principalmente per ornare la cappella della Vergine all'interno della stessa chiesa con pitture e stucchi, secondo il giudizio del canonico Giacomo Tacco, del medico Camillo Viani e del nipote del marito Giovanni Antonio Bertarello figlio del fu Battista, che vengono nominati esecutori testamentari.

ASMi, Fondo notarile, b. 22139.

1617, 1° luglio

Pallanza (Verbania)

In un codicillo al testamento redatto precedentemente l'11 novembre 1616, Caterina Guaita figlia del fu Battista e vedova di Giovanni Bertarelli, abitante a Pallanza, conferma di eleggere la fabbriceria della chiesa di San Leonardo a Pallanza come erede universale dei propri beni, ma nomina esecutore testamentario il solo medico Camillo Viani figlio del fu Nicolao, revocando l'incarico prima affidato anche al canonico Giacomo Tacco e

al nipote del marito Giovanni Antonio Bertarello figlio del fu Battista. La donna ribadisce la volontà, già espressa, che i redditi derivanti dall'amministrazione dei beni lasciati in eredità siano utilizzati in perpetuo per la decorazione della cappella dedicata alla Vergine nella stessa chiesa, che ella vuole sia ornata con «pitture bellissime, et nobilissime et con stucho, et oro», anche qualora la fabbriceria decidesse in futuro di spostare e riallestire la medesima cappella.

ASVb, Fondo notai, b. 1106.

Fonti manoscritte

BIANCHINI 1650

Giovanni Battista BIANCHINI, *Dell'origine, antichità, nobiltà ed incremento del Regio Borgo di Pallanza*, manoscritto, 1650, Borgomanero, Fondazione Achille Marazza, Fondo Molli, vol. 321.

MINAZZOLI 1857 circa

Giacomo Minazzoli, *Cenni storico-statistici di Pallanza*, manoscritto, 1857 circa, Verbania, Archivio di Stato, Comune di Pallanza, b. 55, fasc. 2.

MUZIO 1875 circa

Carlo Muzio, *Del Santuario della Madonna di Campagna. Parte seconda*, manoscritto, 1875 circa, Verbania, Archivio Parrocchiale Madonna di Campagna.

Testi a stampa

ALBERTARIO 2002

Marco Albertario, *Attorno a un Tiziano perduto. Riflessioni sulla pala d'altare del duomo di Novara (1540-42)*, in «Novarien», 31, 2002, pp. 245-256.

ALBERTARIO 2005

Marco Albertario, *Marmo, legno e terracotta. Appunti sulla committenza milanese tra settimo e ottavo decennio del Quattrocento*, 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 (Milano, Castello Sforzesco, 17 marzo 2005), a cura di Marco Bascapè, Francesca Tasso, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2005, pp. 27-35.

ALBERTI 1550

Leandro Alberti, *Descrittione di tutta Italia*, Bologna, Anselmo Giaccarelli, 1550.

AGOSTI 2015

Giovanni Agosti, *Una cartellina tizianesca*, in «Prospettiva», 157-158, 2015, pp. 122-131.

AGOSTI, STOPPA 2014

Giovanni Agosti, Jacopo Stoppa, *12. Una complicata eredità*, in *Bernardino Luini e i suoi figli*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 10 aprile – 13 luglio 2014), a cura di Giovanni Agosti, Jacopo Stoppa, edizione rivista e corretta, Milano, Officina Libreria, 2014, pp. 295-303.

AGOSTI, STOPPA 2017

Giovanni Agosti, Jacopo Stoppa, *La Sibilla di Panzù*, in *Un seminario sul Manierismo in Lombardia*, a cura di Giovanni Agosti, Jacopo Stoppa, Milano, Officina Libraria, 2017, pp. 7-48.

AMORETTI 1794

Carlo Amoretti, *Viaggio da Milano ai tre laghi, Maggiore, di Lugano, e di Como*, Milano, Giuseppe Galeazzi, 1794.

AMORETTI 1801

Carlo Amoretti, *Viaggio da Milano ai tre laghi Maggiore, di Lugano e di Como e ne' monti che li circondano*, seconda edizione, Milano, Giuseppe Galeazzi, 1801.

ANGELERI 2010

Paola Angeleri, *La chiesa di San Marco a Varallo*, in «De Valle Sicida», 19, 2010, pp. 77-96.

ANGELERI 2012-2013

Paola Angeleri, *Il Sacro Monte di Varallo dopo Gaudenzio Ferrari e prima di Morazzone*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Milano, anno accademico 2012-2013 (tutor Giovanni Agosti).

Arona 1977

Arona Sacra. L'epoca dei Borromeo, catalogo della mostra (Arona, Chiesa di San Giuseppe, 28 maggio – 12 giugno 1977), a cura di Giovanni Romano, Torino, Impronta, 1977.

Arona 1998

Arona porta da entrare in Lombardia... tra Medioevo ed età moderna, atti del IX convito dei Verbanisti (Arona, Chiesa dei Santi Felino e Gratiniano, 28 maggio 1995), a cura di Pierangelo Frigerio, Verbania, Alberti, 1998.

Arti figurative 2003

Arti figurative a Biella e a Vercelli. Il Cinquecento, a cura di Vittorio Natale, Biella, Biverbanca, 2003.

Arti figurative 2008

Arti figurative in Valsesia. I disegni della Pinacoteca di Varallo, a cura di Carla Falcone, Biella, Biverbanca, 2008.

Arti figurative 2013

Arti figurative a Biella San Sebastiano e a Vercelli San Cristoforo, a cura di Vittorio Natale, Biella, Biverbanca, 2013.

ASTRUA 1979

Paola Astrua, *Gli affreschi dell'oratorio di San Rocco a Pallanza, una pagina poco nota all'insegna della tutela* [1979], in *Ricerche sulla pittura del Quattrocento in Piemonte*, a cura di Giovanni Romano, Torino, Impronta, 1985, pp. 175-187.

ASTRUA, D'AGOSTINO 1986

Paola Astrua, Laura D'Agostino, *Bernardino Lanino maestro a Vercelli: opere e committenti*, in *Bernardino Lanino e il Cinquecento a Vercelli*, a cura di Giovanni Romano, Torino, Cassa di Risparmio di Torino, 1986, pp. 63-120.

ASTRUA, SPANTIGATI 1979

Paola Astrua, Carlenrica Spantigati, *Le due sponde del Lago Maggiore e la loro antica unità culturale*, in *Capire l'Italia. Il patrimonio storico artistico. Itinerari*, Milano, Touring Club Italiano, 1979, pp. 48-63.

BASCAPE 1612

Carlo Bascapè, *Novaria seu de Ecclesia Novariensi*, Novaria, Hyeronimus Sassallum, 1612.

BELTRAMI 1904

Luca Beltrami, *Angera e la sua Rocca. Arona e le sue memorie d'arte*, Milano, Calzolari & Ferrario, 1904.

BERGAMASCHI, BERGAMASCHI, ZAMMARETTI 1986

Cirillo Bergamaschi, Virgilio Bergamaschi, Aquilino Zammaretti, *Patrimonio culturale e religioso della Valle Cannobina*, Torino, Scuola Grafica Salesiana, 1986.

Bernardino Lanino 1986

Bernardino Lanino e il Cinquecento a Vercelli, a cura di Giovanni Romano, Torino, Cassa di Risparmio di Torino, 1986.

Bernardino Luini 2014a

Bernardino Luini e i suoi figli, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 10 aprile – 13 luglio 2014), a cura di Giovanni Agosti, Jacopo Stoppa, edizione rivista e corretta, Milano, Officina Libraria, 2014.

Bernardino Luini 2014b

Bernardino Luini e i suoi figli. Itinerari, a cura di Giovanni Agosti, Rossana Sacchi, Jacopo Stoppa, Milano, Officina Libraria, 2014.

BERTAMINI 2000

Tullio Bertamini, *Iconografia della SS. Trinità nel Verbano – Cusio – Ossola*, in *Sacro Monte di Ghiffa. Arte e storia della SS. Trinità*, Verbania, Alberti, 2000, pp. 57-74.

BERTAMINI 2010

Tullio Bertamini, *Il pittore Fermo Stella da Caravaggio in Ossola*, in «Oscellana», 2010, 1, pp. 4-21.

BERTAMINI 2011a

Tullio Bertamini, *I Cagnoli pittori novaresi dei secoli XV e XVI in Ossola*, in «Oscellana», 2011, 1, pp. 4-39.

BERTAMINI 2011b

Tullio Bertamini, *Il pittore Pietro De Rodis della Caterina di Pontemaglio*, in «Oscellana», 2011, 3, pp. 127-172.

BIANCHETTI 1980

Gian Franco Bianchetti, *Il coro ligneo cinquecentesco dello scultore ossolano Andrea Merzagora nella chiesa della Madonna di Campagna a Pallanza*, in «Oscellana», 1980, 4, pp. 181-208.

BIANCHETTI 2004

Gian Franco Bianchetti, *Vetrare dipinte nella chiesa dei SS. Pietro e Paolo di Crevoladossola*, in *Crevoladossola 1487-1987*, Crevoladossola, Comune di Crevoladossola, 2004, pp. 135-153.

BIANCHI 2003

Elisabetta Bianchi, *Una famiglia di scultori nella Milano del Quattrocento: Cristoforo, Policleto e Samuele Luvoni*, in «Prospettiva», 112, 2003, pp. 35-37.

BIANCHI 2008

Federica Bianchi, *La decorazione plastica nel Santuario di Ghiffa: la cappella della SS. Trinità e la 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 (Verbania, Villa Giulia, 23-24 marzo 2007), a cura di Claudio Silvestri, Ghiffa, Ente di gestione della Riserva naturale speciale del Sacro Monte della SS. Trinità di Ghiffa, 2008, pp. 113-124.

BOCCARDI 1931

Renzo Boccardi, *Il Lago Maggiore*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1931.

BOLLEA 1932

Luigi Cesare Bollea, *Gli affreschi di S. Rocco di Pallanza e la Reale Accademia Albertina di Torino*, Torino, in «Bollettino Storico per la Provincia di Novara», XXVI, I-II, 1932, pp. 68-106.

BONCI 2014-2015

Alessandro Bonci, *Problemi aperti su Carlo Urbino da Crema (documentato a Crema dal 1553 al 1585)*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, Facoltà di Studi Umanistici, anno accademico 2014-2015 (relatore Jacopo Stoppa).

BORA 1978-1979

Giulio Bora, *Un disegno di Brera e alcune precisazioni sul percorso grafico di Carlo Urbino*, in «Associazione Amici di Brera e dei Musei Milanesi», 1978-1979, pp. 17-30.

BORA 1979

Giulio Bora, *Un ciclo di affreschi, due artisti e una bottega a S. Maria di Campagna a Pallanza*, in «Arte Lombarda», 52, 1979, pp. 90-106.

BORA 1980

Giulio Bora, *La prospettiva della figura umana. Gli scurti nella teoria e nella pratica pittorica lombarda del Cinquecento*, in *La prospettiva rinascimentale. Codificazioni e trasgressioni*, atti del convegno, a cura di Marisa Dalai Emiliani, Firenze, Centro Di, 1980, pp. 295-317.

BORA 1982

Giulio Bora, *Carlo Urbino*, in *Grafica del '500. 2. Milano e Cremona*, catalogo della mostra, a cura di Francesco Rossi, Bergamo, Comune di Bergamo-Assessorato alla Cultura, 1982, pp. 76-81.

BORA 1984

Giulio Bora, *Nota sui disegni lombardi del Cinque e Seicento (a proposito di una mostra)*, in «Paragone», 413, 1984, pp. 3-35.

BORA 1988

Giulio Bora, *Maniera, «Idea» e Natura nel disegno cremonese: novità e precisazioni*, in «Paragone», 459-463, 1988, pp. 13-38.

BORA 2014

Giulio Bora, *Carlo e Vittoriano Urbino e la stampa del Quinto libro della Prospettiva delle Regole del Disegno (Codice Huygens)*, in *Storia dell'arte come impegno civile. Scritti in onore di Marisa Dalai Emiliani*, a cura di A. Cipriani, V. Curzi e P. Picardi, Roma, Campisano, 2014, pp. 291-296.

BORDIGA 1821

Gaudenzio Bordiga, *Notizie intorno alle opere di Gaudenzio Ferrari pittore e plastificatore*, Milano, Tipi di Giovanni Pirota, 1821.

BOREA 1974

Evelina Borea, *Caravaggio e la Spagna: osservazioni su una mostra a Siviglia*, in «Bollettino d'Arte», LIX, 1974, I-II, pp. 43-52.

BORLANDELLI 1987

Susanna Borlandelli, *De tabernaculo sancrissimae Eucharistiae. Dalle Instructiones del Borromeo alle indicazioni dei vescovi novaresi*, in «Novarien», 17, 1987, pp. 129-139.

BORLANDELLI 1989

Susanna Borlandelli, *Premessa*, in *O sacrum convivium. Mostra sugli altari lignei piramidali*, Novara, La Terra Promessa, 1989, pp. 5-9.

BORSIERI 1619

Girolamo Borsieri, *Il Supplimento della Nobiltà di Milano*, Milano, Gio. Battista Bidelli, 1619.

BOSSI 1870

Pasquale Bossi, *Il Lago Maggiore. Album storico-artistico*, Milano, Tipografia Fratelli Borroni, 1870.

Bramantino 2013

Bramantino a Milano, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, 16 maggio – 25 settembre 2013), a cura di Giovanni Agosti, Jacopo Stoppa, Marco Tanzi, Milano, Officina Libraria, 2013.

Bramantino 2014

Bramantino. L'arte nuova del Rinascimento lombardo, catalogo della mostra (Lugano, Museo Cantonale d'Arte, 28 settembre 2014 – 11 gennaio 2015), a cura di Mauro Natale, Milano, Skira, 2014.

BRIZIO 1926

Anna Maria Brizio, *Studi su Gaudenzio Ferrari*, in «L'Arte», XXIX, 1926, pp. 103-120, 158-178.

BRIZIO 1942

Anna Maria Brizio, *La pittura in Piemonte dall'età romanica al Cinquecento*, Torino, Paravia, 1942.

BRUNO, CALDERA, MINONZIO 2010

Sara Bruno, Massimiliano Caldera, Donata Minonzio, *Divulgazione e persistenza dei modelli gaudenziani: novità, problemi e proposte per l'atelier dei Cavallazzi tra Valsesia e Valle d'Aosta*, in «De Valle Sicida», 19, 2010, pp. 39-76.

BRUNO, GAGLIARDI 2015

Andrea Bruno, Monica Gagliardi, *La famiglia Moriggia e la Dedagna di San Martino*, in *Il complesso monumentale di San Martino di Vignone. Raccolta di studi di storia e d'arte in occasione dei quattrocento anni di riedificazione della chiesa (1615-2015)*, a cura di Maria Cerutti e Elena Poletti Ecclesia, Verbania, Associazione La Degagna, 2015, pp. 65-73.

BURCKHARDT 1855

Jacob Burckhardt, *Il Cicerone. Guida al godimento delle opere d'arte in Italia* [1855], Firenze, Sansoni, 1955.

CALDERA 2006

Massimiliano Caldera, *Gaudenzio Ferrari fino al 1528*, in *Fermo Stella e Sperindio Cagnoli, seguaci di Gaudenzio Ferrari. Una bottega d'arte nel Cinquecento padano*, catalogo della mostra (Bergamo, Museo Bernareggi, 29 settembre – 17 dicembre 2006), a cura di Giovanni Romano, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2006, pp. 23-37.

CALDERA 2009

Massimiliano Caldera, *Fermo Stella*, Bergamo, L'Eco di Bergamo, 2009.

Camillo Procaccini 2007

Camillo Procaccini (1561-1629). Le sperimentazioni giovanili tra Emilia, Lombardia e Canton Ticino, catalogo della mostra (Rancate, Pinacoteca cantonale Giovanni Züst, 14 settembre – 2 dicembre 2007), a cura di Daniele Cassinelli, Paolo Vanoli, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2007.

CANESTRO CHIOVENDA 1969

Beatrice Canestro Chiovenda, *Fermo Stella da Caravaggio in val d'Ossola*, in «Arte Lombarda», 11, 1969, pp. 94-110.

CANESTRO CHIOVENDA 1974

Beatrice Canestro Chiovenda, *Franciscus de Cagnolus de Novaria pinxit*, in «Oscellana», 1974, 1, pp. 41-43.

CAPIS 1673

Giovanni Capis, *Memoria della Corte di Mattarella o sia del Borgo di Domodossola* [1673], Domodossola, Libreria Giovannacci, 1968.

Capolavori 2014

Capolavori caravaggeschi a Novara. Pittura di realtà a Novara e nel suo territorio, catalogo della mostra (Novara, Arengo del Broletto, 31 maggio – 20 luglio 2014), a cura di Anna Maria Bava e Francesco Gonzales, Novara, Interlinea, 2014.

CARA 2008

Roberto Cara, *Regesto documentario*, in Simone Facchinetti, *Fermo Stella da Caravaggio*, Bergamo, BCC Caravaggio, 2008, pp. 42-51.

CARA 2018

Roberto Cara, *Regesto dei documenti*, in *Il Rinascimento di Gaudenzio Ferrari*, catalogo della mostra (Varallo, Pinacoteca – Vercelli, Arca - Novara, Broletto, 23 marzo – 1° luglio 2018), a cura di Giovanni Agosti, Jacopo Stoppa, Milano, Officina Libraria, 2018, pp. 544-587.

CARNESECCHI, PIZZIGONI 1978

Silvano Carnesecchi, Gianni Pizzigoni, «*Il tuo seno è più bello dei grappoli d'uva*». *Cappelle e santuarietti mariani in Valle Intrasca*, Novara, Tipografia San Gaudenzio, 1978.

CASCIARO 2000

Raffaele Casciaro, *La scultura lignea lombarda del Rinascimento*, Milano, Skira, 2000.

CAVIGIOLI 1911

Giovanni Cavigioli, *Della chiesa di S. Maurizio della Costa e di un affresco ivi scoperto*, in «Verbania», III, 11, 1911, pp. 268-270.

CHABOD 1971

Federico Chabod, *Lo Stato e la vita religiosa a Milano nell'epoca di Carlo V*, Torino, Einaudi, 1971.

CHIRONI TEMPORELLI 1988

Laura Chironi Temporelli, *Antonio da Bugnate pittore del Cinquecento*, in «Novarien», 18, 1988, pp. 95-124.

CHIRONI TEMPORELLI 2001

Laura Chironi Temporelli, *Il pittore Antonio de Bugnate, in Bugnate. Il millenario cammino di una piccola comunità tra fede e storia*, Bugnate (Gozzano), Parrocchia di Bugnate, 2001, pp. 99-113.

COLOMBO 1881

Giuseppe Colombo, *Vita e opere di Gaudenzio Ferrari pittore con documenti inediti*, Torino, Fratelli Bocca Librai, 1881.

COLOMBO 1883

Giuseppe Colombo, *Documenti intorno agli artisti vercellesi*, Vercelli, Guidetti, 1883.

CONTINI 2000-2001

Maila Contini, *Cicli di affreschi profani del secolo XV nell'area lombarda occidentale*, tesi di laurea, Università degli Studi di Pisa, a.a. 2000-2001 (relatore Antonino Caleca).

CORNAGLIA, CORNAGLIA 2009

Eleonora Cornaglia, Stefania Corgnaglia, *Il Battistero di Baveno. Lago Maggiore*, Verbania, Alberti, 2009.

COTTA 1701

Lazzaro Agostino Cotta, *Museo Novarese*, Milano, per gli Heredi Ghisolfi, 1701.

DEBIAGGI 1986

Casimiro Debiaggi, *Veronica Borromeo, ava di San Carlo, nel polittico gaudenziano di Arona*, in «Verbanus», 7, 1986, pp. 61-72.

DEBIAGGI 1989

Casimiro Debiaggi, *Il dipinto di Gaudenzio Ferrari*, in «La SS. Pietà. Cannobio», 1, 1989, pp. ss. nn.

DEBIAGGI 1991

Casimiro Debiaggi, *La chiesa parrocchiale di Crevoladossola e l'architetto Ulrich Ruffiner*, in «Oscellana», XXI, 1, 1991, pp. 2-10.

DEBIAGGI 1995

Casimiro Debiaggi, *L'intagliatore Bartolomeo Tiberino e la SS. Pietà*, in «La SS. Pietà. Cannobio», 4, 1995, pp. ss. nn.

DE FILIPPIS 1991

Elena De Filippis, *Carlo Bascapè: dall'attività milanese al fianco di San Carlo agli indirizzi generali per la guida della diocesi di Novara*, in «Novarien», 21, 1991, pp. 3-18.

DE FILIPPIS 1994

Elena De Filippis, *L'indirizzo e il controllo del Bascapè in tema di arte sacra: i cantieri dei Sacri Monti*, in *Carlo Bascapè sulle orme del Borromeo. Coscienza e azione pastorale*

in un vescovo di fine Cinquecento, atti del convegno (Novara – Orta – Varallo Sesia, 1993), Novara, Interlinea, 1994, pp. 289-306.

De Giotto 2017

De Giotto à Goya. Peintures italiennes et espagnoles du musée des Beaux-Arts de Strasbourg, Strasbourg, Musées de Strasbourg, 2017.

DELL'OMO 1992

Marina Dell'Omo, *Pietà e prestigio nel duomo di Novara nella prima metà del Cinquecento. Con dati inediti su Tiziano e Gaudenzio*, in «Arte lombarda», 101, 1992, pp. 32-40.

DELL'OMO 1993

Marina Dell'Omo, *La cattedrale di Novara. Arredi e decorazioni dal Cinquecento all'Ottocento*, Torino, Eda, 1993.

DELL'OMO 1995

Marina Dell'Omo, *Dipinti del Seicento sul Lago Maggiore e sulla Riviera d'Orta. Nuove proposte per Camillo Procaccini, Giovanni Battista Discepoli e Giuseppe Nuvolone*, in «Arte lombarda», 113-115, 1995, pp. 103-106.

DELL'OMO 2007a

Marina Dell'Omo, *Tra il lago Maggiore e il lago d'Orta. Percorsi tematici d'arte religiosa*, in *Storia Religiosa della Lombardia. Complementi. 2. Diocesi di Novara*, a cura di Luciano Vaccaro, Dorino Tuniz, Brescia, Editrice La Scuola, 2007, pp. 626-638.

DELL'OMO 2007b

Marina Dell'Omo, *Il restauro degli affreschi dell'abside della Parrocchiale di Crevoladossola. Un'occasione per conoscere anche Giovanni Sampietro*, in *Gli affreschi dell'abside della parrocchiale dei SS. Pietro e Paolo di Crevoladossola. Novità e conferme dai restauri*, a cura di Marina Dell'Omo, Paola Manchinu, Comignano, TLS, 2007, pp. 7-12.

DELL'OMO 2008

Marina Dell'Omo, *Camillo Procaccini a Ghiffa*, in *L'iconografia della SS. Trinità nel Sacro Monte di Ghiffa: contesto e confronti*, atti del convegno (Verbania, Villa Giulia, 23-24 marzo 2007), a cura di Claudio Silvestri, Ghiffa, Ente di gestione della Riserva naturale speciale del Sacro Monte della SS. Trinità di Ghiffa, 2008, pp. 103-112.

DELL'OMO 2009

Marina Dell'Omo, *All'ombra della famiglia Borromeo. Cultura figurativa nel Verbano in epoca barocca*, in *Pittori Lombardi nel Verbano. Quadri di epoca barocca restaurati*, catalogo della mostra (Arona, Sala Merzagora, 12 settembre – 25 ottobre 2009), a cura di Marina Dell'Omo, Gravellona Toce, Aligraphis, 2009, pp. 9-44.

DELL'OMO 2017

Marina 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. La produzione di carattere religioso a Genova e nel circuito*

dei centri italiani, atti del convegno internazionale (Genova, Università degli Studi, 3 – 5 dicembre 2015), a cura di Lauro Magnani, Daniele Sanguineti, Genova, De Ferrari, 2017, pp. 341-357.

DELL'OMO, FERRO 1996

Marina Dell'Omo, Filippo Maria Ferro, *La pittura del Sei e Settecento nel Novarese*, Novara, Società Storica Novarese, 1996.

DELL'OMO, MONFERRINI 2017

Marina Dell'Omo, Sergio Monferrini, *Bartolomeo Tiberino. Tracce per un percorso tra opere e biografia. Novità documentarie*, in «Antiquarium Medionovarese», 8, 2017, pp. 161-183.

DEL SASSO CARMINO 1633

Giovanni Francesco Del Sasso Carmino, *Informazione istorica del borgo di Cannobio e delle famiglie di esso borgo* [1633 circa], a cura di Pietro Carmine, s. l., s. e., 1910 (ristampe anastatiche Verbania, Edizioni Xerografiche Vercellini, 1972 e Verbania, Alberti, 2010).

DE VIT 1854

Vincenzo De Vit, *Notizie storiche di Stresa colla vita dei Santi e Beati principali del Lago Maggiore*, Casale, Andrea Casuccio, 1854 (ristampa anastatica Giovanni Leone, Stresa 1977).

DE VIT 1875-1878

Vincenzo De Vit, *Il lago Maggiore e le sue isole*, I-II, Bologna, Forni, 1875-1878 (ristampa anastatica Verbania, Alberti, 1967).

DI LORENZO 1996

Andrea Di Lorenzo, *La pittura del Rinascimento sul lago Maggiore e sul lago d'Orta*, in *Pittura tra il Verbano e il lago d'Orta*, a cura di Mina Gregori, Milano, Cariplo, 1996, pp. 21-32.

DI LORENZO 2008

Andrea Di Lorenzo, *I pittori della Famiglia Cagnola sul lago Maggiore e sul lago d'Orta*, in *I Cagnola. Una famiglia di pittori fra '400 e '500*, atti del convegno (Gozzano, Palazzo comunale, 19 maggio 2007), a cura di Rocco Fornara, Gozzano, Biblioteca Pubblica Antonio Mazzetti, 2008, pp. 164-190.

ERRERA 1908

Carlo Errera, *L'Ossola*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1908.

FACCHINETTI 2006

Simone Facchinetti, *Fermo Stella, satellite di Gaudenzio*, in *Fermo Stella e Sperindio Cagnoli, seguaci di Gaudenzio Ferrari. Una bottega d'arte nel Cinquecento padano*, catalogo della mostra (Bergamo, Museo Bernareggi, 29 settembre – 17 dicembre 2006), a cura di Giovanni Romano, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2006, pp. 39-57.

FACCHINETTI 2008

Simone Facchinetti, *Fermo Stella da Caravaggio*, Bergamo, BCC Caravaggio, 2008.

Fermo Stella 2006

Fermo Stella e Sperindio Cagnoli, seguaci di Gaudenzio Ferrari. Una bottega d'arte nel Cinquecento padano, catalogo della mostra (Bergamo, Museo Bernareggi, 29 settembre – 17 dicembre 2006), a cura di Giovanni Romano, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2006.

FERRO 1985

Filippo Maria Ferro, *Bernardino Lanino e il Cinquecento novarese* [1985], in Id., *L'anima dipinta. Scritti d'arte lombarda e piemontese da Gaudenzio Ferrari a Ranzoni*, Novara, Interlinea, 2010, pp. 68-75.

FERRO, FERRO 1979

Giovanni Battista Ferro, Filippo Maria Ferro, *Pitture e sculture della Valsesia Gaudenziana negli inventari del 1617 e 1618 [del vescovo Taverna]*, in «Bollettino Storico per la Provincia di Novara», LXX, 1979, 1, pp. 73-100, 2, pp. 94-122.

FIORI 1977

Flavia Fiori, *San Michele di Oleggio*, Novara, Tipografia San Gaudenzio, 1977.

FIORI 1980

Flavia Fiori, *Oleggio, brevi cenni storici*, in A.V.I.S., Novara, s. e., 1980.

FIORI 1987

Flavia Fiori, *Quaderni di storia oleggese*, Oleggio, Museo d'arte religiosa – Parrocchia dei Santi Pietro e Paolo, 1987.

FIORI 1989

Flavia Fiori, *Bartolomeo Vandoni pittore oleggese (1603-1676?). Per un repertorio delle sue opere*, in «Bollettino Storico per la Provincia di Novara», LXXX, 1, 1989, pp. 149-175.

FIORI 1992

Flavia Fiori, *Tavolette votive*, Oleggio, Museo d'arte religiosa Parrocchia dei Santi Pietro e Paolo, 1992.

FIORI 1997

Giacomo Fiori, *Gaudenzio Ferrari ad Arona: una committente e un presepe*, in «Verbanus», 18, 1997, pp. 61-72.

FORTE 2000

Giancarlo Forte, *4000 parole messe in chiaro. Glossario per gli atti dell'Archivio Storico Diocesano di Milano*, Milano, Nuove Edizioni Duomo, 2000.

Francesco De Tatti 2011

Francesco De Tatti e altre storie, a cura di Giovanni Agosti, Jacopo Stoppa, Marco Tanzi, Milano, Officina Libraria, 2011.

FRANGI 1996

Francesco Frangi, *La pittura nel secondo Cinquecento*, in *Pittura tra il Verbano e il lago d'Orta*, a cura di Mina Gregori, Milano, Cariplo, 1996, pp. 32-36.

FREDERICKSEN, ZERI 1972

Burton B. Fredericksen, Federico Zeri, *Census of pre-nineteenth-century Italian paintings in North American public collections*, Cambridge, Harvars University Press, 1972.

FRIGERIO 2016

Pierangelo Frigerio, *La 'Schola' e il Santuario della Pietà di Cannobio*, in «Santuario SS. Pietà», 11, 2016, pp. 5-100.

FRIGERIO, PISONI 1976

Pierangelo Frigerio, Pier Giacomo Pisoni, *Notizia sul Vagliano*, in Giovanni Giuseppe Vagliano, *Le rive del Verbano* [1710], a cura di Pierangelo Frigerio, Pier Giacomo Pisoni, Verbania, Alberti, 1976, pp. I-XLV.

FRIGERIO, PISONI 1977

Pierangelo Frigerio, Pier Giacomo Pisoni, *Il Verbano del Morigia. Un commentario alla «Historia» verbanese di Fra Paolo Morigia a parte ristampata per comodo del curioso lettore*, Verbania, Alberti, 1977.

FRIGERIO, PISONI 1995

Pierangelo Frigerio, Pier Giacomo Pisoni, *Giuseppe Maria Grandazzi storico e filantropo*, in Giuseppe Maria Grandazzi, *Passeggi storici al borgo e pieve di Cannobio* [1798], a cura di Giorgio Gallotti, Verbania, Alberti, 1995, pp. 13-20.

FRIGERIO, PISONI 1998

Pierangelo Frigerio, Carlo Alessandro Pisoni, *Le fortificazioni borromee di Arona tra XV e XVI sec.*, in *Arona porta da entrare in Lombardia... tra Medioevo ed età moderna*, atti del IX convito dei Verbanisti (Arona, Chiesa dei Santi Felino e Gratiniano, 28 maggio 1995), a cura di Pierangelo Frigerio, Verbania, Alberti, 1998, pp. 244-247.

GAGLIARDI 2012

Isabella Gagliardi, *Morigia (Morigi, Moriggi), Paolo*, ad vocem in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXXVI, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2012, pp. 843-845.

Gaudenzio Ferrari 1982

Gaudenzio Ferrari e la sua scuola. *I cartoni cinquecenteschi dell'Accademia Albertina di Torino*, catalogo della mostra (Torino, Accademia Albertina, 22 marzo – 30 maggio 1982), a cura di Giovanni Romano, Torino, Ages, 1982.

Gaudenzio Ferrari 2006

Gaudenzio Ferrari. *La Crocifissione del Sacro Monte di Varallo*, a cura di Elena De Filippis, Torino, Allemandi, 2006.

GAVINELLI 1999

Simona Gavinelli, *Appunti per la storia dei monasteri vallombrosani nel Piemonte orientale*, in *L'“Ordo Vallisumbrosae” tra XII e XIII secolo. Gli sviluppi istituzionali e culturali e l'espansione geografica (1101-1293)*, atti del II Colloquio Vallombrosano (Vallombrosa, 25-28 agosto 1006), a cura di Giacomo Monzio Compagnoni, Vallombrosa (Firenze), Edizioni Vallombrosa, 1999, vol. II, pp. 678-725.

GENTILE 1977

Guido Gentile, *Documenti per la storia delle chiese d'Arona*, in *Arona Sacra. L'epoca dei Borromeo*, catalogo della mostra (Arona, Chiesa di San Giuseppe, 28 maggio – 12 giugno 1977), a cura di Giovanni Romano, Torino, Impronta, 1977, pp. 25-60.

GIULINI 1915

Alessandro Giulini, *Un documento per una principessa saluzzese entrata in casa Borromeo*, in «Archivio Storico Lombardo», serie 5, 1915, pp. 143-144.

Giulio Romano 1993

Giulio Romano *pinxit et delineavit. Opere grafiche autografe di collaborazione e bottega*, catalogo della mostra (Roma, Villa Farnesina, 11 febbraio – 10 aprile 1993), a cura di Stefania Massari, Roma, Palombi, 1993.

Gli affreschi 2007

Gli affreschi dell'abside della parrocchiale dei SS. Pietro e Paolo di Crevoladossola. Novità e conferme dai restauri, a cura di Marina Dell'Omo, Paola Manchinu, Comignano, TLS, 2007.

GONZALES 2010

Francesco Gonzales, *Con gli occhi di Carlo Borromeo. Ipotesi di un percorso tra il Ticino e la Sesia*, in «Novarien», 39, 2010, pp. 23-37.

GRANDAZZI 1798

Giuseppe Maria Grandazzi, *Passeggi istorici al borgo e pieve di Cannobio* [1798], a cura di Giorgio Gallotti, Verbania, Alberti, 1995.

GRASSI 1983

Vittorio Grassi, *I Visconti del Vergante*, in «Novarien», 13, 1983, pp. 209-231.

GRASSI 2007

Vittorio Grassi, *Monsignor Franzì e un quadro di Vezzo*, in «Il Sempione», 31 marzo 2007, p. 13.

GRASSI, MANNI 1990

Vittorio Grassi, Carlo Manni, *Il Vergante (Lago Maggiore). Storia – paesaggio – itinerari*, Verbania, Alberti, 1990.

GUGLIELMETTI 2000

Angela Guglielmetti, *Scultura lignea nella diocesi di Novara tra '400 e '500. Proposta per un catalogo*, Novara, Provincia di Novara, 2000.

HALSEY 1904

Ethel Halsey, *Gaudenzio Ferrari*, London, George Bell & Sons, 1904.

I Cagnola 2008

I Cagnola. Una famiglia di pittori fra '400 e '500, atti del convegno (Gozzano, Palazzo comunale, 19 maggio 2007), a cura di Rocco Fornara, Gozzano, Biblioteca Pubblica Antonio Mazzetti, 2008.

Il Cinquecento 2000

Il Cinquecento lombardo da Leonardo a Caravaggio, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 4 ottobre 2000 – 25 febbraio 2001), a cura di Flavio Caroli, Milano, Skira, 2000.

Il complesso 2015

Il complesso monumentale di San Martino di Vignone. Raccolta di studi di storia e d'arte in occasione dei quattrocento anni di riedificazione della chiesa (1615-2015), a cura di Maria Cerutti e Elena Poletti Ecclesia, Verbania, Associazione La Degagna, 2015.

Il restauro 1996

Il restauro del polittico di Gaudenzio Ferrari ad Arona, a cura di Paolo Venturoli, Novara, De Agostini, 1996.

Il Rinascimento 2010a

Il Rinascimento nelle terre ticinesi. Da Bramantino a Bernardino Luini, catalogo della mostra (Rancate, Pinacoteca cantonale Giovanni Züst, 10 ottobre 2010 – 9 gennaio 2011), a cura di Giovanni Agosti, Jacopo Stoppa, Marco Tanzi, Milano, Officina Libreria, 2010.

Il Rinascimento 2010b

Il Rinascimento nelle terre ticinesi. Da Bramantino a Bernardino Luini. Itinerari, a cura di Giovanni Agosti, Jacopo Stoppa, Marco Tanzi, Milano, Officina Libreria, 2010.

Il Rinascimento 2018

Il Rinascimento di Gaudenzio Ferrari, catalogo della mostra (Varallo, Pinacoteca – Vercelli, Arca - Novara, Broletto, 23 marzo – 1° luglio 2018), a cura di Giovanni Agosti, Jacopo Stoppa, Milano, Officina Libreria, 2018.

Il portale 2009

Il portale di Santa Maria di Piazza a Casale Monferrato e la scultura del Rinascimento tra Piemonte e Lombardia, catalogo della mostra (Casale Monferrato, Museo Civico, 9 maggio – 28 giugno 2009) a cura di Giovanni Agosti, Jacopo Stoppa, Marco Tanzi, Milano, Officina Libreria, 2009.

IMBRICO 1947

Piera Imbrico, *Contributo alla cronologia di Camillo Procaccini: un contratto inedito*, in «Bollettino Storico per la Provincia di Novara», XXXVIII, 2, 1947, pp. 135-143.

KIAN 1992

Dawson KIAN, *The 'Mappamondo' in Bramante's Heraclitus and Democritus*, in «Achademia Leonardi Vinci», V, 1992, pp. 128-150.

L'iconografia 2008

L'iconografia della SS. Trinità nel Sacro Monte di Ghiffa: contesto e confronti, atti del convegno (Verbania, Villa Giulia, 23-24 marzo 2007), a cura di Claudio Silvestri, Ghiffa, Ente di gestione della Riserva naturale speciale del Sacro Monte della SS. Trinità di Ghiffa, 2008.

L'OCCASO 2015

Stefano L'Occaso, *Giulio Romano e dintorni. Soluzioni decorative e loro diffusione*, Mantova, Il Rio Arte, 2015.

La Natività 2011

La Natività della Vergine di Gaudenzio a Morbegno, catalogo della mostra (Sondrio, Museo Valtellinese di Storia e Arte, 8 febbraio – 8 aprile 2011), a cura di Giovanni Agosti, Jacopo Stoppa, Marco Tanzi, Milano, Officina libraria, 2011.

La Novara 1878

La Novara sacra del vescovo Venerabile Carlo Bescapè tradotta in italiano con Annotazioni e Vita dell'Autore dall'Avvocato Cav. Giuseppe Ravizza, Novara, Francesco Merati Tipografo-Editore, 1878.

La Rocca 1994

La Rocca di Arona, catalogo della mostra (Arona, Ex Monastero della Purificazione, 19 giugno – 30 ottobre 1994) a cura del Gruppo Archeologico Storico Mineralogico Aronese, Verbania, Alberti, 1994.

LANZI 1809

Luigi Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo* [1809], a cura di Martino Capucci, I-III, Firenze, Sansoni, 1968.

Laude spirituali 1864

Laude spirituali di Feo Belcari, di Lorenzo De'Medici, di Francesco D'Albizzo, di Castellano Castellani e di altri, presso Molini e Cecchi, Firenze 1864.

LODARI, LODARI 1982

Carola Lodari, Renata Lodari, *Villa San Remigio*, Verbania, Museo del Paesaggio, 1982.

LOESER 1896

Carlo [Charles] Loeser, *I quadri italiani nella Galleria di Strasburgo*, in «Archivio Storico dell'Arte», II, 1896, pp. 277-287.

LOIACONO ASTRUA 1977

Paola Loiacono Astrua, *Arona feudo dei Borromei*, in *Arona Sacra. L'epoca dei Borromeo*, catalogo della mostra (Arona, Chiesa di San Giuseppe, 28 maggio – 12 giugno 1977), a cura di Giovanni Romano, Torino, Impronta, 1977, pp. 61-84.

LOMAZZO 1584

Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura* [1584], in *Scritti sulle arti*, a cura di Roberto Paolo Ciardi, vol. I, Firenze, Centro Di, 1974, pp. 7-589.

LONGHI 1928

Roberto Longhi, *Un dipinto dell'Angelico a Livorno* [1928], in «*Me pinxit*» e *Quesiti caravaggeschi. 1928-1934*, Firenze, Sansoni, 1968, pp. 37-45.

LONGO 1992

Pier Giorgio Longo, «*Ex pictura Gaudentii*». *Il polittico di Pratosesia*, in «*De Valle Sicida*», 3, 1992, pp. 69-81.

LONGO 2007

Pier Giorgio Longo, *La Chiesa novarese tra XVI e XVIII secolo*, in *Storia Religiosa della Lombardia. Complementi. 2. Diocesi di Novara*, a cura di Luciano Vaccaro, Dorino Tuniz, Brescia, Editrice La Scuola, 2007, pp. 209-264.

Madonna di Campagna 1961

Madonna di Campagna. Pallanza, a cura della Società Rhodiatoce, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1961.

Maestri 2003

Maestri lombardi in Piemonte nel primo Seicento, catalogo della mostra (Torino, Galleria Sabauda, 5 maggio – 27 luglio 2003), a cura di Carla Enrica Spantigati, Anna Maria Bava, Torino, Allemandi, 2003.

Maestri 2005

Maestri della scultura in legno nel ducato degli Sforza, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, 21 ottobre 2005 – 29 gennaio 2006), a cura di Giovanni Romano, Claudio Salsi, Milano, Silvana Editoriale, 2005.

MAGNI 1996

Maria Clotilde Magni, *Singularità nella decorazione di Sant'Angelo a Milano*, in «*Arte lombarda*», 116, 1996, pp. 62-73.

MANCHINU 2006

Paola 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 Bernareggi, 29 settembre – 17 dicembre 2006), a cura di Giovanni Romano, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2006, pp. 59-73.

MANCHINU 2007

Paola Manchinu, *Sperindio Cagnoli a Crevoladossola*, in *Gli affreschi dell'abside della parrocchiale dei SS. Pietro e Paolo di Crevoladossola. Novità e conferme dai restauri*, a cura di Marina Dell'Omo, Paola Manchinu, Comignano, TLS, 2007, pp. 13-30.

MARIANI 2002

Enrico Mariani, *Trarego e Viggiona. Chiesa e popolo*, Verbania, Alberti, 2002.

MARTINELLA 2010-2011

Stefano Martinella, *«Iuxta disegnum per ipsum magistrum Gaudencium»*. *Riflessioni su cornici e polittici gaudenziani*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2010-2011 (relatore Rossana Sacchi).

MARTINELLA 2011

Stefano Martinella, *Note sulle incorniciature di due pale gaudenziane*, in «Prospettiva», 141-142, 2011, pp. 153-157.

MARTINELLA 2013

Stefano Martinella, *Due commissioni di Giovanni Andrea Merzagora e qualche riflessione su alcuni altari lignei di secondo Cinquecento nel Verbano*, in «Verbanus», 34, 2013, pp. 41-60.

MARTINELLA 2014

Stefano Martinella, *Pallanza (Verbania). Madonna di Campagna*, in *Bernardino Luini e i suoi figli. Itinerari*, a cura di Giovanni Agosti, Rossana Sacchi, Jacopo Stoppa, Milano, Officina Libraria, 2014, pp. 168-179.

MARTINELLA 2015a

Stefano Martinella, *Fermo Stella, Giovanni Maria De Rumo e «tre anchone vecchie»*. *Appunti sulla prima decorazione della Madonna di Campagna*, in «Verbanus», 36, 2015, pp. 21-40.

MARTINELLA 2015b

Stefano Martinella, *La Natività di Petrus Renulfus*, in *Il complesso monumentale di San Martino di Vignone. Raccolta di studi di storia e d'arte in occasione dei quattrocento anni di riedificazione della chiesa (1615-2015)*, a cura di Maria Cerutti e Elena Poletti Ecclesia, Verbania, Associazione La Degagna, 2015, pp. 162-168.

MARTINELLA 2016a

Stefano Martinella, *Appunti sull'attività marchigiana di «Petrus Franciscus Renulfus Novariensis»*, in «Concorso. Arti e Lettere», 9, 2016, pp. 41-49.

MARTINELLA 2016b

Stefano Martinella, *Un documento per Gerolamo da Meda a Intra*, in «Verbanus», 37, 2016, pp. 29-36.

MARTINELLA 2017

Stefano Martinella, *Carlo Urbino e Aurelio Luini alla Madonna di Campagna a Verbania*, in *Un seminario sul Manierismo in Lombardia*, a cura di Giovanni Agosti, Jacopo Stoppa, Milano, Officina Libraria, 2017, pp. 125-138.

MARUBBI 1986

Mario Marubbi, *Vincenzo Civerchio. Contributo alla cultura figurativa cremasca nel primo Cinquecento*, Milano, Il Vaglio Cultura Arte, 1986.

MARUBBI 1997

Mario Marubbi, *Giulio e Antonio Campi e la decorazione dell'abside del duomo di Lodi*, in *I segni dell'arte. Il Cinquecento da Praga a Cremona*, catalogo della mostra (Cremona, Museo Ala Ponzone, 27 settembre 1997 – 11 gennaio 1998), a cura di Giulio Bora e Martin Zlatohlàvek, Milano, Leonardo, 1997, pp. 65-74.

MASSARA 1904

Antonio Massara, *L'iconografia di Maria Vergine nell'arte novarese*, Novara, Stabilimento Tipografico Fratelli Miglio, 1904.

MASSARA 1909

Antonio Massara, *Passeggiate storico-artistiche sul Lago Maggiore. Ai castelli viscontei di Massino e d'Inverio Inferiore*, in «Verbania», 1, 1909, pp. 15-49.

MASSARA 1912b

Antonio Massara, *Agostino Viani*, in «Verbania», IV, 9, 1912, p. 197.

MEDONI 1828

Francesco Medoni, *Un viaggio sul Lago Maggiore ovvero la descrizione delle sponde del Verbano per comodità dei Viaggiatori sul Battello a Vapore*, Milano, Placido Maria Visaj, 1828.

MEDONI 1844

Francesco Medoni, *Memorie storiche di Arona e del suo castello*, Novara, Tipografia di Pietro-Alberto Iberris, 1844 (edizione anastatica Bologna, Attesa Editrice, 1976).

MIRABILE 2005

Davide Mirabile, *Un "Presepe" ad Arona. Rinascimento sul Verbano tra pittura, scultura e arte vetraria*, in «Prospettiva», 119-120, 2005, pp. 98-104.

MORA 2016

Valeria Mora, *Giovanni Silengo*, in «Verbanus», 2016, pp. 319-322.

MORANDI 1916

Giovanni Battista Morandi, *Schede per la storia della pittura. In particolare e dell'Arte Novarese in generale*, in «Bollettino Storico per la Provincia di Novara», 1916 (1), pp. 3-25.

MORANDOTTI 2005

Alessandro Morandotti, *Milano profana nell'età dei Borromeo*, Milano, Mondadori Electa, 2005.

MORATTI 2012

Valeria Moratti, *Alcune considerazioni sul corredo pittorico alla luce degli ultimi restauri*, in *Ecclesia Sanctae Mariae in Belgirate. Novità e proposte di lettura dal cantiere di restauro*, Torino, Progetto & Restauro, 2012, pp. 86-108.

MORBIO 1841

Carlo Morbio, *Storia della città e diocesi di Novara* [1841], Bologna, Forni, 1979.

MORIGIA 1595

Paolo Morigia, *La nobiltà di Milano*, Milano, Pacifico Pontio, 1595.

MORIGIA 1603

Paolo Morigia, *Historia della nobiltà et degne qualità del Lago Maggiore*, Milano, Hieronimo Bordone e Pietro Martire Locarni, 1603 (edizioni anastatiche Bologna, Forni, 1965 e Verbania, Alberti, 1977).

MORO 2014

Cristina Moro, *Veronese sul lago nella collezione della Villa San Remigio a Pallanza*, in *Quattro Veronese venuti da lontano. Le Allegorie ritrovate*, catalogo della mostra (Vicenza, Palladio Museum, 5 luglio-5 ottobre 2014), a cura di Vittoria Romani, Milano, Officina Libraria, 2014, pp. 55-64.

MOTTA 1897

Emilio Motta, *Una Borromeo sepolta in S. Maria di Arona?* [1897], in «Verbanus», 16, 1995, pp. 498-499.

MOTTOLA MOLFINO, NATALE, BRUSA 1982

Alessandra Mottola Molfino, Mauro Natale, Joyce Brusa, *Museo Poldi Pezzoli. Dipinti*, Milano, Electa, 1982.

MÜLLER 1904

Carlo Müller, *La collegiata vecchia intrese*, Intra, Tipografia Intrese, 1904.

Museo 1930

Museo del paesaggio, Pallanza. Museo storico artistico del Verbano, Pallanza, s. e., 1930.

Museo Novarese 1987

Museo Novarese. Documenti, studi e progetti per una nuova immagine delle collezioni civiche, catalogo della mostra (Novara, Palazzo del Broletto, 22 giugno – 22 novembre 1987), a cura di Maria Laura Tomea Gavazzoli, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1987.

Musei 1978

Musei del Piemonte. Opere d'arte restaurate, catalogo della mostra (Torino, Palazzo della Società promotrice di belle arti al Valentino, 1° settembre – 15 ottobre 1978), a cura di Giovanni Romano, Torino, Tipografia Impronta, 1978.

NATALE 1994

Mauro Natale, *La pittura del Rinascimento a Como e nella Svizzera italiana*, in *Pittura* 1994, pp. 72-98.

Novaria 2015

Novaria. Terre e vescovi della diocesi, a cura di Giancarlo Andenna, Dorino Tuniz, Novara, Interlinea, 2015.

Oleggio 1997

Oleggio romanica, a cura di Flavia Fiori, Oleggio, s. e., 1997.

PACCIAROTTI 1987

Giuseppe Pacciarotti, *Appunti per un poco noto affresco gaudenziano a Villa Lesa*, in «Verbanus», 8, 1987, pp. 75-79.

PAGANO 1993

Sergio Pagano, *Saggio per una bibliografia ragionata di Carlo Bascapè*, in «Barnabiti Studi», 10, 1993, pp. 293-368.

PANZANELLI CLIGNETT 1993

Roberta Panzanelli Clignett, *The Arona Altarpiece*, in «Achademia Leonardi Vinci», VI, 1993, p. 154-157.

PAPACE 1983

Alfredo Papace, *Note autobiografiche e carteggio inedito di Gio. Francesco del Sasso Carmine*, in «Verbanus», 4, 1983, pp. 211-235.

PARACHINI 2014

Leonardo Parachini, *Su alcuni edifici religiosi di Pallanza*, in «Verbanus», 35, 2014, pp. 169-196.

PARNISARI 2016

Francesco Parnisari, *Spiritualità e impegno pastorale di un vescovo del primo Cinquecento: la visita di Francesco Ladino a Cannobio e in Val Veddasca*, in «Verbanus», 37, 2016, pp. 145-164.

PARVIS MARINO 1994

Licia Parvis Marino, *Camillo Procaccini: appunti e ricerche sui restauri della sacrestia di San Vittore al Corpo*, in «Arte lombarda», 108-109, 1994, pp. 75-83.

PASSAVANT 2014

Johann David Passavant, *Contributi alla storia delle antiche scuole di pittura in Lombardia* [1838], a cura di Alfonso Litta, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2014.

PERPENTI 1843

Anna Perpentì, *Elogio di Gaudenzio Ferrari pittore e plasticatore*, Milano, Tipi di Paolo Andrea Molina, 1843.

PETRUCCI 1968

Armando Petrucci, *Bianchini, Giovanni Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. X, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1968, pp. 196-197.

Pittura 1992

Pittura tra Ticino e Olona. Varese e la Lombardia nord-occidentale, a cura di Mina Gregori, Milano, Cariplo, 1992.

Pittura 1994

Pittura a Como e nel Canton Ticino dal Mille al Settecento, a cura di Mina Gregori, Milano, Cariplo, 1994.

Pittura 1996

Pittura tra il Verbano e il lago d'Orta, a cura di Mina Gregori, Milano, Cariplo, 1996.

PIZZIGONI 1977

Gianni Pizzigoni, *Inediti di Tanzio da Varallo*, in «Prospettiva», 11, 1977, pp. 58-62.

PIZZIGONI 1983

Gianni Pizzigoni, *Il Museo del paesaggio di Pallanza «adotta» l'antica chiesa di Viggiona*, in «Il Verbano», 19 febbraio 1983, p. s. n.

PIZZIGONI 1988

Gianni Pizzigoni, *Santa Maria Assunta di Susello*, in «Novara. Notiziario economico», 4, 1988, pp. 45-65.

PIZZIGONI 2009

Gianni Pizzigoni, *Gli affreschi di palazzo Morigia a Pallanza*, in *Per Giovanni Romano*, a cura di Giovanni Agosti, Giuseppe Dardanello, Giovanna Galante Garrone, Savigliano, L'Artistica, 2009, pp. 150-151.

PORRO 1882

Giulio Porro, *Nozze di Beatrice d'Este e di Anna Sforza. Documenti copiati dagli originali esistenti nell'Archivio di Stato di Milano*, in «Archivio Storico Lombardo», IX, 1882, pp. 483-534.

PRODI 1970

Paolo Prodi, *Bascape', Carlo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. VII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1970, pp. 55-58.

Raffaello 1984

Raffaello in Vaticano, catalogo della mostra (Città del Vaticano - Braccio di Carlo Magno, 16 ottobre 1984 - 16 gennaio 1985), a cura di Fabrizio Mancinelli, Milano, Electa, 1984.

Recuperi 1975

Recuperi e nuove acquisizioni. Soprintendenza alle Gallerie e alle Opere d'Arte del Piemonte, catalogo della mostra (Torino, Galleria Sabauda, 1975), Torino, Soprintendenza alle Gallerie e alle Opere d'Arte del Piemonte, 1975.

RICCARDI 2008

Simone Riccardi, *Notizie sparse su Tommaso Cagnola*, in *I Cagnola. Una famiglia di pittori fra '400 e '500*, atti del convegno (Gozzano, Palazzo comunale, 19 maggio 2007), a cura di Rocco Fornara, Gozzano, Biblioteca Pubblica Antonio Mazzetti, 2008, pp. 146-163.

RICCARDI 2015

Simone Riccardi, *Per la storia della pittura in Ossola nella prima metà del Cinquecento: influenze novaresi e apporti d'oltralpe*, in «Oscellana», 45, 4, 2015, pp. 187-214.

RIZZI 2006

Enrico Rizzi, *La chiesa di San Gaudenzio*, in Paolo Crosa Lenz, Enrico Rizzi, *Storia di Baceno*, Baceno, Comune di Baceno, 2006.

ROLANDO PERINO in c.d.s.

Giorgio Rolando Perino, *Il sistema di costruzione di due polittici gaudenziani*, in c.d.s.

ROMANO 1964

Giovanni Romano, *La tradizione gaudenziana nella seconda metà del Cinquecento*, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», 1964, pp. 76-94.

ROMANO 1970

Giovanni Romano, *Casalesi del Cinquecento. L'avvento del Manierismo in una città padana*, Torino, Einaudi, 1970.

ROMANO 1973

Giovanni Romano, *Cagnola (Cagnoli, De Cagnolis)*, ad vocem in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XVI, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1973, pp. 310-312.

ROMANO 1978a

Giovanni Romano, *La Pala Sforzesca* [1978], in ID., *Rinascimento in Lombardia. Foppa, Zenale, Leonardo, Bramantino*, Milano, Feltrinelli, 2011, pp. 163-184.

ROMANO 1978b

Giovanni Romano, *Per la salvaguardia del patrimonio artistico: lavori in corso*, in *Musei del Piemonte. Opere d'arte restaurate*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo della Società promotrice di belle arti al Valentino, 1° settembre – 15 ottobre 1978), a cura di Giovanni Romano, Torino, Tipografia Impronta, 1978, pp. 10-21.

ROMANO 1979

Giovanni Romano, *Novara*, in *Guida breve al patrimonio artistico delle province piemontesi. Strumenti per la didattica e la ricerca. I*, a cura di Giovanni Romano, Torino, Soprintendenza per i beni artistici e storici del Piemonte, 1979, pp. 57-74.

ROMANO 1980

Giovanni Romano, *Novara*, in *Geografia culturale e atlante figurativo di una regione di frontiera: il Piemonte*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1980, pp. 85-92.

ROMANO 1983b

Giovanni Romano, *Opere d'alta scuola*, in «Il Verbano», XXVIII, 31, 1983.

ROMANO 1983-1984

Giovanni Romano, *Eusebio Ferrari e gli affreschi cinquecenteschi di Palazzo Verga a Vercelli*, in «Prospettiva», 33-34, 1983-1984, *Studi in onore di Luigi Grassi*, pp. 135-144.

ROMANO 1986

Giovanni Romano, *Girolamo Giovenone, Gaudenzio Ferrari e gli inizi di Bernardino Lanino. Testimonianze d'archivio e documenti figurativi*, in *Bernardino Lanino e il Cinquecento a Vercelli*, a cura di Giovanni Romano, Torino, Cassa di Risparmio di Torino, 1986, pp. 13-62.

ROMANO 1987

Giovanni Romano, *Frammenti del Museo Novarese*, in *Museo Novarese. Documenti, studi e progetti per una nuova immagine delle collezioni civiche*, catalogo della mostra (Novara, Palazzo del Broletto, 22 giugno – 22 novembre 1987), a cura di Maria Laura Tomea Gavazzoli, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1987, pp. 35-58.

ROMANO 1990

Giovanni Romano, *Nuove indicazioni per Eusebio Ferrari e per il primo Cinquecento a Vercelli*, in *Studi in onore di Giuliano Briganti*, a cura di Marco Bona Castellotti, Laura Laureati, Anna Ottani Cavina, Ludovica Trezzani, Milano, Longanesi, 1990, pp. 71-90.

ROMANO 2006

Giovanni Romano, *Pittori in bottega; Gaudenzio Ferrari tra avanguardia e tradizione*, in *Fermo Stella e Sperindio Cagnoli, seguaci di Gaudenzio Ferrari. Una bottega d'arte nel Cinquecento padano*, catalogo della mostra (Bergamo, Museo Bernareggi, 29 settembre – 17 dicembre 2006), a cura di Giovanni Romano, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2006, pp. 11-21.

ROMANO 2011

Giovanni Romano, *Rinascimento in Lombardia. Foppa, Zenale, Leonardo, Bramantino*, Milano, Feltrinelli, 2011.

ROSSI 1910

Quintino Rossi, *Comune di Suna. Guida monografica del paese e suo territorio*, Pallanza, Eredi Vercellini, 1910.

ROSSI 2005

Annalisa Rossi, *Per devozione popolare. L'edificazione del grande santuario Madonna di Campagna a Pallanza. Dipinti e sculture, artisti e committenti, architetture e arredi di un patrimonio secolare*, in «Le Rive», 2005, 6, pp. 31-39.

RUBICINI 2006

Valentina Rubicini, *Cronologia comparata di Gaudenzio Ferrari e dei primi gaudenziani (fino al 1528)*, in *Fermo Stella e Sperindio Cagnoli, seguaci di Gaudenzio Ferrari. Una bottega d'arte nel Cinquecento padano*, catalogo della mostra (Bergamo, Museo Bernareggi, 29 settembre – 17 dicembre 2006), a cura di Giovanni Romano, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2006, pp. 109-139.

SACCHI 1989

Rossana Sacchi, *Gaudenzio Ferrari a Milano: i committenti, la bottega, le opere* [1989], in Ead., *Gaudenzio a Milano*, Milano, Officina Libraria, 2015, pp. 26-52.

SACCHI 1998

Rossana Sacchi, *Piste gaudenziane* [1998], in Ead., *Gaudenzio a Milano*, Milano, Officina Libraria, pp. 53-66.

SACCHI 2013

Rossana Sacchi, *Cappelle potenziali e allestimenti provvisori in una chiesa-cantiere: Santa Maria della Passione (1508-1560)* [2013], in Ead., *Gaudenzio a Milano*, Milano, Officina Libraria, 2015, pp. 70-94.

SACCHI 2015a

Rossana Sacchi, *Gaudenzio a Milano*, Milano, Officina Libraria, 2015.

SACCHI 2015b

Rossana Sacchi, *Ereditare Gaudenzio*, in Ead., *Gaudenzio a Milano*, Milano, Officina Libraria, 2015, pp. 7-24.

SACCHI 2015c

Rossana Sacchi, *Tornare su Gaudenzio*, in Ead., *Gaudenzio a Milano*, Milano, Officina Libraria, 2015, pp. 129-171.

SACCHI 2016a

Rossana Sacchi, *Su Gaudenzio Ferrari, Tiziano e Giovanni Demio alle Grazie*, in *Il convento di Santa Maria delle Grazie a Milano. Una storia dalla fondazione a metà del Cinquecento*, atti del convegno di studi (Milano, Università Cattolica, 22-24 maggio 2014), a cura di Stefania Buganza, Marco Rainini, Firenze, Nerbini, 2016, pp. 459-484.

SACCHI 2016b

Rossana Sacchi, *La bottega dei Bossi, pittori milanesi, per San Martino di Vignone*, in «Verbanus», 37, 2016, pp. 9-28.

San Carlo 1984b

San Carlo e la sua Arona. Per il IV Centenario della morte di san Carlo Borromeo, a cura di Carlo Torelli, Arona, Azienda Autonoma Soggiorno e Turismo, 1984.

SCHORN 1823

Ludwig SCHORN, *Über einige weniger bekannte altitalienische Maler*, in «Kunst-Blatt», 2 gennaio 1823, p. 2.

Scultura 1997

Scultura lignea a Mortara. Restauri compiuti e da compiere, catalogo della mostra (Mortara, Basilica di San Lorenzo, 20 settembre – 18 ottobre 1997), Vigevano, Diakronia Edizioni, 1997.

SHELL, VENTUROLI 1987

Janice Shell, Paolo Venturoli, *De Donati*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. XXXIII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1987, pp. 650-656.

SILVELLO 2014

Elisabetta Silvello, *Giovanni Giuseppe Vagliano, un compagno di strada di Giovanni Ambrogio Besozzi*, in «Arte Lombarda», 2014, 1-2-, pp. 50-61.

SPANTIGATI 1977

Carlenrica Spantigati, *Carlo e Federico Borromeo ad Arona*, in *Arona Sacra. L'epoca dei Borromeo*, catalogo della mostra (Arona, Chiesa di San Giuseppe, 28 maggio – 12 giugno 1977), a cura di Giovanni Romano, Torino, Impronta, 1977, pp. 85-104.

SPINELLI, VINCENTI 1969

Paolo Spinelli, Antonello Vincenti, *Monumenti e Ambienti del territorio storico di Verbania*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1969.

Splendori 2009

Splendori di corte. Gli Sforza, il Rinascimento, la Città, catalogo della mostra (Vigevano, Castello, 3 ottobre 2009 – 31 gennaio 2010), a cura di Luisa Giordano, Mariolina Olivari, Milano, Skira, 2010.

STOPPA 2003

Jacopo Stoppa, *Il Morazzone*, Milano, 5 Continents, 2003.

Storia Religiosa 2007

Storia Religiosa della Lombardia. Complementi. 2. Diocesi di Novara, a cura di Luciano Vaccaro, Dorino Tuniz, Brescia, Editrice La Scuola, 2007.

SUIDA 1953

Wilhelm Suida, *Bramante pittore e il Bramantino*, Milano, Ceschina, 1953.

Tanzio da Varallo 2014

Tanzio da Varallo incontra Caravaggio. Pittura a Napoli nel primo Seicento, catalogo della mostra (Napoli, Gallerie d'Italia, Palazzo Zevallos Stigliano, 24 ottobre 2014 – 11 gennaio 2015), a cura di Maria Cristina Terzaghi, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2014.

TERUGGI 2008

Ivana Teruggi, *La pittura novarese tra '400 e '500*, in *I Cagnola. Una famiglia di pittori fra '400 e '500*, atti del convegno (Gozzano, Palazzo comunale, 19 maggio 2007), a cura di Rocco Fornara, Gozzano, Biblioteca Pubblica Antonio Mazzetti, 2008, pp. 20-47.

TERUGGI 2012

Ivana Teruggi, *Chiese galleggianti. Il San Vittore di Isella di sopra tra XVI e XVII secolo e il ciclo di affreschi gaudenziani nella cappella di Santa Maria*, in «Novarien», 41, 2012, pp. 137-170.

TESTORI 1956

Giovanni Testori, *Le schede della mostra del 1956* [1956], in *Il gran teatro montano. Studi su Gaudenzio Ferrari*, a cura di Giovanni Agosti, Feltrinelli, Milano 2015, pp. 159-187.

TESTORI 1960

Giovanni Testori, *Gaudenzio alle porte di Varallo*, Milano, Arti Grafiche Amilcare Pizzi, 1960.

TESTORI 1984

Giovanni Testori, *Un ritratto del Tanzio*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, a cura di Mauro Natale, Milano, Electa, 1984, vol. II, pp. 561-564.

TESTORI 1995

Edoardo Testori, *New drawing by Tanzio da Varallo*, in «Master Drawings», XXXIII, 1995, pp. 115-131.

TOIA 2001-2002

Roberto Emanuele Toia, *Giovanni Maria De Rumo. Pittore oleggesse di metà Cinquecento*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, a.a. 2001-2002 (relatori Giulio Bora, Rossana Sacchi)

TORRI 1876

Alessandro Torri, *Transflumen* [1876], a cura di Arturo Fragni, Cannobio, s. e., 1977.

TUROTTI 1857

Felice Turotti, *Gaudenzio Ferrari e alcuni suoi scolari*, in Alexis-François Rio, *Leonardo da Vinci e la sua scuola*, a cura di Felice Turotti, Milano, Libreria di Francesco Sanvito, 1857, pp. 454-467.

VAGLIANO 1710

Giovanni Giuseppe Vagliano, *Le rive del Verbano* [1710], a cura di Pierangelo Frigerio, Pier Giacomo Pisoni, Verbania, Alberti, 1976.

VENTUROLI 1987

Paolo Venturoli, *La pittura novarese nella prima metà del Cinquecento*, in *Museo Novarese. Documenti, studi e progetti per una nuova immagine delle collezioni civiche*, catalogo della mostra (Novara, Palazzo del Broletto, 22 giugno – 22 novembre 1987), a cura di Maria Laura Tomea Gavazzoli, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1987, pp. 254-260.

VENTUROLI 1989

Paolo Venturoli, *Scultura lignea a Orta* [1989], in Id., *Studi sulla scultura lignea lombarda tra Quattro e Cinquecento*, Torino, Allemandi, 2005, pp. 48-52.

VENTUROLI 1990a

Paolo Venturoli, *La cupola di Madonna di Campagna. Le fasi decorative*, in *Soprintendenza per i beni artistici e storici del Piemonte. Restauri*, Torino, Soprintendenza per i beni artistici e storici del Piemonte, 1990, ss.pp.

VENTUROLI 1990b

Paolo Venturoli, *Tommaso Cagnoli e Angelo de Canta nella chiesa di S. Maria delle Grazie*, in *La chiesa di S. Maria delle Grazie a Grignasco. Contributi per il restauro*, a cura di Giuseppe Sitzia, Paolo Sitzia, Comune di Grignasco, Grignasco 1990, pp. 63-93.

VENTUROLI 1996

Paolo Venturoli, *Il polittico di Arona e il giovane Gaudenzio*, in *Il restauro* 1996, pp. 11-48.

VENTUROLI 2005

Paolo Venturoli, *Studi sulla scultura lignea lombarda tra Quattro e Cinquecento*, Torino, Allemandi, 2005.

VIANI 1891

Agostino Viani, *Pallanza antica e Pallanza nuova*, Pallanza, Tipografia Eredi Vercellini, 1891 (ristampa anastatica Verbania, Alberti, 1971).

VILLATA 2002

Edoardo Villata, *Il Maestro di San Rocco a Pallanza: risarcimento di una scheda con una noterella sul Maestro dei Santi Cosma e Damiano a Como*, in «Arte Viva», X, 28-29, 2002, pp. 64-71.

VILLATA 2008

Edoardo Villata, *Sperindio Cagnola collaboratore di Gaudenzio da Cerano a Vicolungo*, in *I Cagnola. Una famiglia di pittori fra '400 e '500*, atti del convegno (Gozzano, Palazzo comunale, 19 maggio 2007), a cura di Rocco Fornara, Gozzano, Biblioteca Pubblica Antonio Mazzetti, 2008, pp. 58-77.

ZAMMARETTI 1932

Aquilino Zammaretti, *L'archivio del Santuario della S. Pietà di Cannobio*, in «Bollettino storico per la provincia di Novara», XXVI, 1932, pp. 180-190.

ZANI 1994

Vito Zani, *Un inedito di Fermo Stella da Caravaggio e alcune riconsiderazioni*, in «Arte lombarda», 108-109, 1994, pp. 67-75.

ZOCCHI 1986

Maria Pia Zocchi, *Affreschi medievali. San Remigio di Pallanza*, Verbania, Museo del Paesaggio, 1986.

ZOCCHI 2001

Francesca Zocchi, *Hoc opus fecit. Affreschi del Quattrocento nel Verbano*, Verbania, Museo del Paesaggio, 2001.



Fig. 1. Ambrogio da Fossano, detto il Bergognone, *Madonna con il Bambino tra Santi e il donatore Girolamo Calagrani*, Arona, Santi Martiri



Fig. 2. Andrea da Riva Sanvitale, *Natività*, Arona, Santa Maria



Figg. 3-4. Maestro di San Rocco (Giovanni Ambrogio da Montonate), *Predica di San Rocco*, *Compianto*, Verbania, Museo del Paesaggio



Fig. 5. *Madonna con il Bambino*, Levo (Stresa), Santi Giacomo e Filippo



Fig. 6. *Madonna con il Bambino*, Verbania, Museo del Paesaggio (da Cavandone)



Fig. 7. *Madonna con il Bambino*, Bieno (San Bernardino Verbano), Chiesa della Purificazione



Fig. 8. *Madonna con il Bambino*, Cossogno, San Brizio
 Fig. 9. *Madonna con il Bambino*, Cambiasca, Madonna del Carmine



Fig. 10. *Madonna di Loreto*, Intra (Verbania), San Vittore
 Fig. 11. *Madonna con il Bambino*, Intra (Verbania), San Rocco



Fig. 12. Gaudenzio Ferrari, *Polittico della Natività*, Arona, Santa Maria



Fig. 13. Gaudenzio Ferrari, *Andata al Calvario*, Cannobio, Santissima Pietà



Fig. 14. *Andata al Calvario con donatore*, ubicazione sconosciuta (Fototeca Zeri, inv. n. 24605)



Fig. 15. Sperindio Cagnoli, *Trittico*, Cavandone (Verbania), Santa Maria



Fig. 16. Sperindio Cagnoli, *Madonna con il Bambino*, Cavandone (Verbania), Santa Maria
 Fig. 17. *Madonna con il Bambino*, Trobaso (Verbania), San Pietro



Fig. 18. *Annunciazione*, Massino Visconti, Madonna di Loreto



Fig. 19. *Madonna di Loreto, San Paolo, San Rocco e una donatrice*, Massino Visconti, Madonna di Loreto



Fig. 20. *Crocifissione*, Massino Visconti, Madonna di Loreto



Fig. 21. *Deposizione di Cristo* (particolare), Massino Visconti, Madonna di Loreto



Fig. 22. *Giuseppe D'Arimatea*, Massino Visconti, Madonna di Loreto



Fig. 23. Sperindio Cagnoli (attr.), *Profeta*, Isola di San Giulio, Basilica

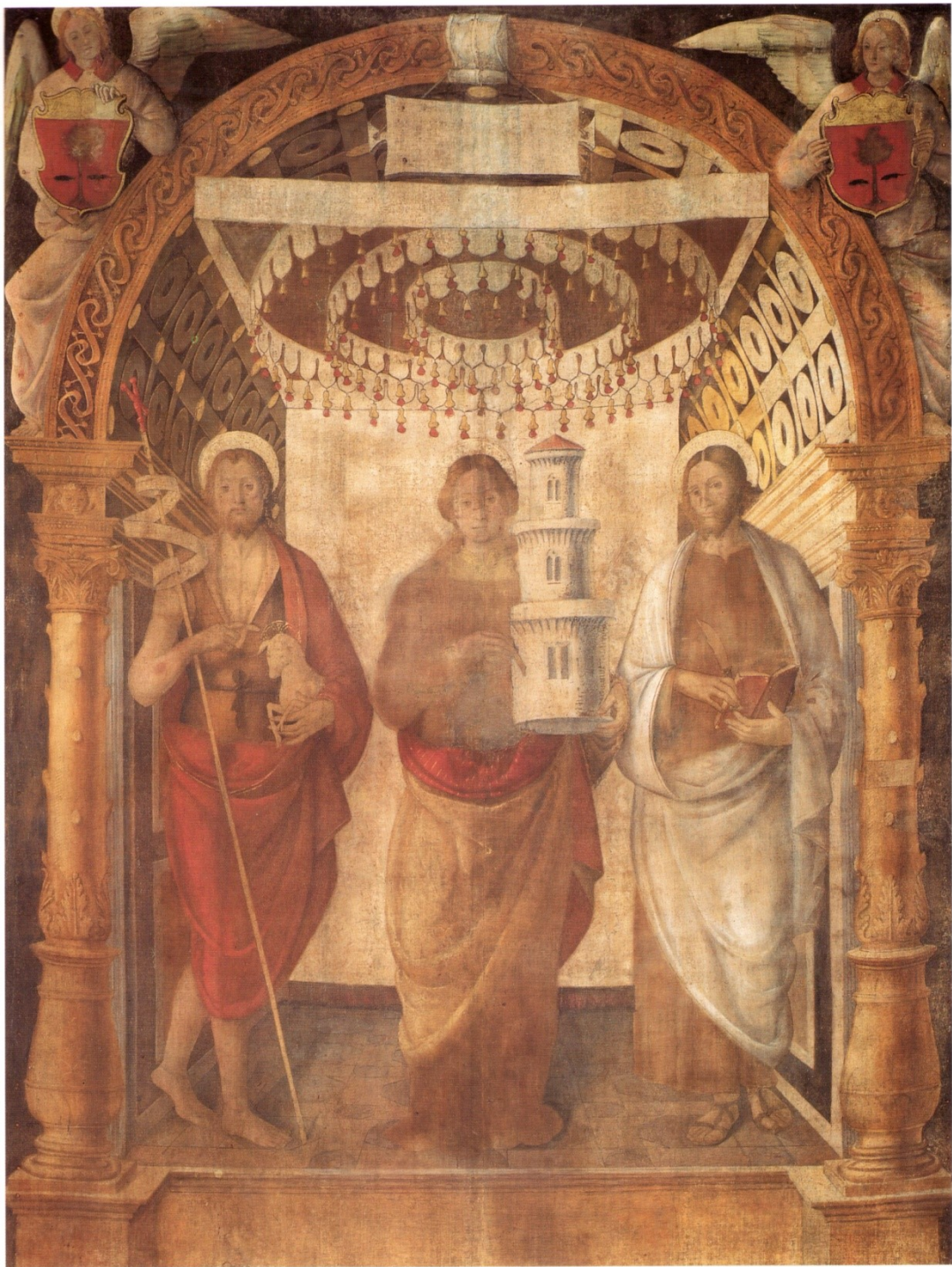


Fig. 24. Fermo Stella, *Santa Barbara e i Santi Giovanni Battista e Bartolomeo*, Suna (Verbania), Santi Fabiano e Sebastiano



Figg. 25-26. Giovanni Maria De Rumo, *Assunzione della Vergine*, Susello (Ghiffa), Assunta



Fig. 27. Giovanni Maria De Rumo, *Crocifissione*, Villa Lesa, San Giorgio



Fig. 28. *Cristo in pietà*, Trobaso (Verbania), San Pietro



Fig. 29. *Crocifissione*, Intragna, San Giacomo



Fig. 30. Maestro del polittico di Viggiona, *Natività*, *San Maurizio*, *Sant'Antonio Abate*, *Dio padre*, *Annunciazione*, *Adorazione dei magi e dottori della chiesa* (nella predella), ubicazione sconosciuta



Fig. 31. Antonio Da Bugnate, *Adorazione dei Magi*, Belgirate, Chiesa vecchia



Fig. 32. Antonio Da Bugnate, *Cristo benedicente*, Borgomanero, San Bartolomeo



Fig. 33. *San Rocco*, Suna (Verbania), Santi Fabiano e Sebastiano



Figg. 34-35. Maestro dell'Isola Pescatori, *San Vittore, Battesimo di Cristo*, Isola Pescatori, San Vittore



Fig. 36. *Andata al Calvario*, Trobaso (Verbania), San Pietro



Fig. 37. *Cristo in meditazione davanti alla croce (?)*, Trobaso (Verbania), San Pietro



Fig. 38. *Ultima Cena*, Intra (Verbania), Santa Marta



Fig. 39. Bartolomeo Vandoni, *San Sebastiano*, 1640, Pallanza (Verbania), Museo del Paesaggio



Fig. 40. Cristoforo e Gabriele Bossi, *Adorazione dei pastori*, Vignone, San Martino



Fig. 41. *Martirio di San Bartolomeo*, Pallanza (Verbania), Santo Stefano



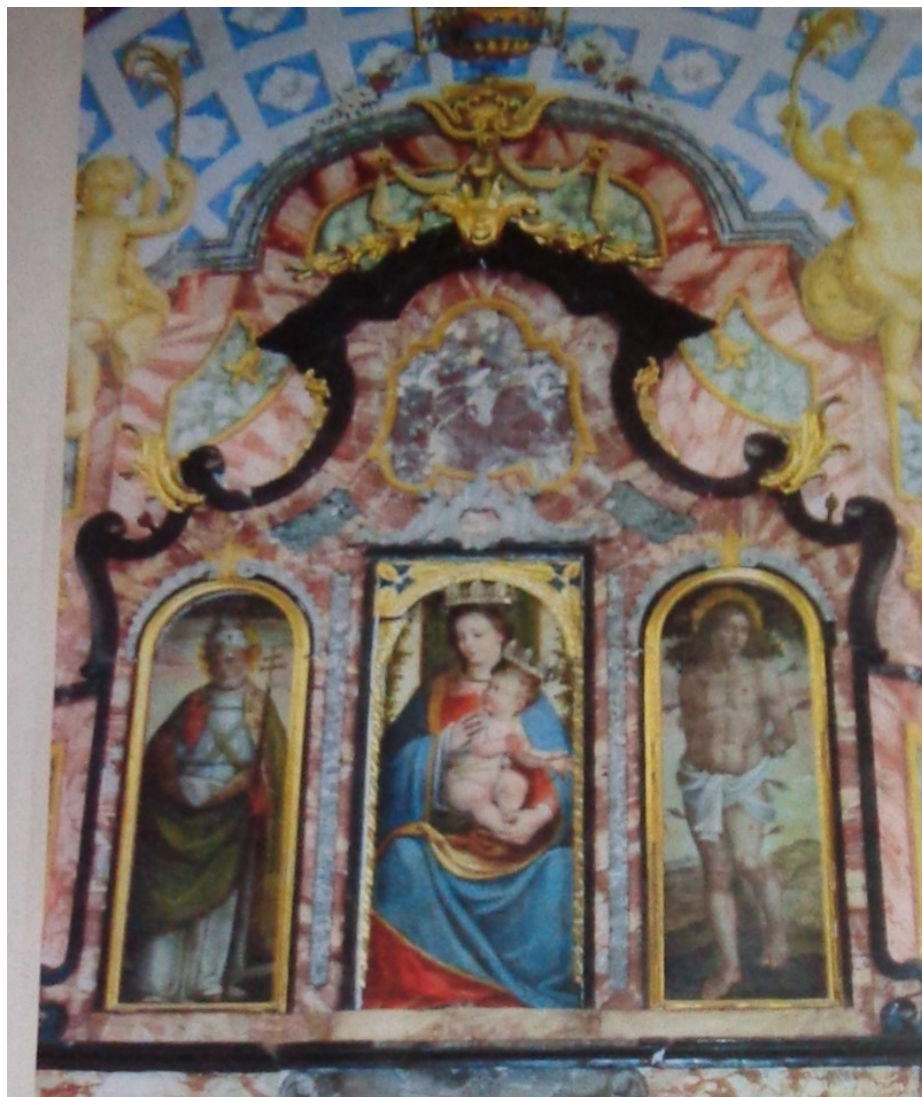
Fig. 42. *Trinità*, Pallanza (Verbania), San Leonardo



Fig. 43. *Madonna con il Bambino*, Pallanza (Verbania), San Remigio



Figg. 44-47. *San Remigio, San Leonardo, San Giacomo, San Francesco, Pallanza (Verbania), San Leonardo*



Figg. 48-49. *Trittico*, Suna (Verbania), Chiesa dei Santi Fabiano e Sebastiano (rubato)



Fig. 50. Carlo Urbino, *Studio per l'Assunzione della Vergine*, già Sotheby's, Parigi, 2018



Fig. 51. Carlo Urbino e Aurelio Luini, *Assunzione della Vergine*, Pallanza (Verbania), Madonna di Campagna, 1575-1577



Fig. 52. Carlo Urbino, *Nascita della Vergine*, Pallanza (Verbania), Madonna di Campagna



Fig. 53. Carlo Urbino, *Funerali della Vergine*, Pallanza (Verbania), Madonna di Campagna



Fig. 54. Carlo Urbino, *Cappella di San Bernardo*, Pallanza (Verbania), *Madonna di Campagna*



Fig. 55. Camillo Procaccini, *Fuga in Egitto*, Pallanza (Verbania), Madonna di Campagna



Fig. 56. Camillo Procaccini, *Incoronazione della Vergine e i Santi Maurizio, Francesco, Bernardino e Carlo*, Frino (Ghiffa), Santissima Trinità



Fig. 57. *Immacolata Concezione con San Leonardo*, Pallanza (Verbania), San Leonardo



Fig. 58. *Annunciazione*, Baveno, Santi Gervasio e Protasio



Figg. 59-62. Tanzio da Varallo, *Santa Caterina*, *San Giovanni*, *Santa Apollonia*, *San Teodulo*, Pallanza (Verbania), San Leonardo



Fig. 63. Francesco Vertua, *Annunciazione*, Trobaso (Verbania), San Pietro



Fig. 64. *San Carlo Borromeo*, Trobaso (Verbania), San Pietro