Decorazioni a stucco dell XVII secolo in edifici religiosi del Sottoceneri : cambiamenti, evoluzioni, ripetitività ed influenze

Autor(en): **Agustoni, Edoardo / Proserpi, Ivano**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history**

Band (Jahr): **46 (1989)**

Heft 1

PDF erstellt am: **27.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-168978

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Decorazioni a stucco del XVII secolo in edifici religiosi del Sottoceneri: cambiamenti, evoluzioni, ripetitività ed influenze

di EDOARDO AGUSTONI e IVANO PROSERPI

È ormai risaputa l'importanza degli stuccatori ticinesi che hanno lasciato notevoli tracce in numerose parti d'Europa e il convegno locarnese, se ancora fosse necessario, l'ha ulteriormente riconfermata.[1] Tuttavia, ben poco si sa dell'operato di questi stessi stuccatori nella loro terra d'origine. Non che il Ticino sia privo di testimonianze, ma gran parte di queste opere sono quasi totalmente ignorate dalla storiografia locale.

Il primo e per il momento unico lavoro che ha tentato di compiere una sintesi rimane ancora *L'arte dello stucco nel Canton Ticino* di Luigi Simona.[2] Questo studio, che ha sicuramente il merito di aver abbozzato un inventario della decorazione a stucco ticinese, appare ora datato e contiene, non di rado, lacune, imprecisioni e per di più manca di un valido apparato fotografico. Le pubblicazioni che ne sono seguite sono rare e frammentarie perché non inserite in un progetto globale sull'argomento e quindi disperse in diverse riviste locali; l'unica eccezione è il lavoro di Bonjour-Karpf, *Le statue in stucco del XVII s. nel Sottoceneri,* che tuttavia non è pubblicato.[3]

Manca quindi un lavoro che tenti di dare, attraverso notizie d'archivio e un buon apparato di immagini fotografiche, una visione globale dello stucco presente nel Canton Ticino. Un certo disagio a tale proposito lo si prova a livello regionale dove ancora troppo spesso questa forma artistica non è posta nel giusto valore e ancora sovente, al momento di un restauro, non gode sempre delle opportune attenzioni. Anche il ricercatore straniero, confrontato molte volte nel proprio paese con una miriade di nomi di artisti ticinesi, non possiede un'appropriata documentazione che gli permetta di situarli sul territorio d'origine e che gli fornisca dati sicuri e verificabili di opere eventualmente eseguite in Ticino. Un lavoro quindi di catalogazione, descrizione e documentazione fotografica delle opere in stucco ticinesi risulta attualmente della massima importanza.

In questo breve articolo si intende fornire alcuni esempi di decorazioni a stucco seicenteschi tra i numerosissimi ubicati in edifici ecclesiastici del Sottoceneri e che meriterebbero d'essere vagliati criticamente. La ricerca è stata limitata al Sottoceneri e agli edifici religiosi; l'arco cronologico preso in considerazione è il XVII s. È questo sicuramente il secolo più ricco e carico di notevoli testimonianze di questa tecnica artistica: man mano che ci si inoltra nel secolo seguente le opere in stucco si fanno più rare ed anche l'importanza degli artisti ticinesi, salvo naturalmente alcune importanti eccezioni, va scemando lasciando posto, soprattutto al nord delle Alpi, alle grandi botteghe locali, quali i Moosbrugger, gli Zimmermann, gli Asam che monopolizzano la scena artistica in queste regioni. L'esposto procede seguendo un ordine di tipo cronologico, dando per ogni esempio decorativo proposto una breve scheda con dati, per quanto possibile, puntuali, sia sullo stuccatore o bottega, sia sull'opera, cercando di sottolineare eventuali cambiamenti, evoluzioni, ripetizioni ed influssi.

Questa fase preliminare, affrontata in questa sede per alcune decorazioni, dovrebbe essere estesa in modo sistematico ad ogni gruppo in stucco presente nella Svizzera italiana, per poter permettere in un secondo momento un

Fig. 1 Riva San Vitale, Chiesa di Santa Croce. Volta del presbiterio, 1592.

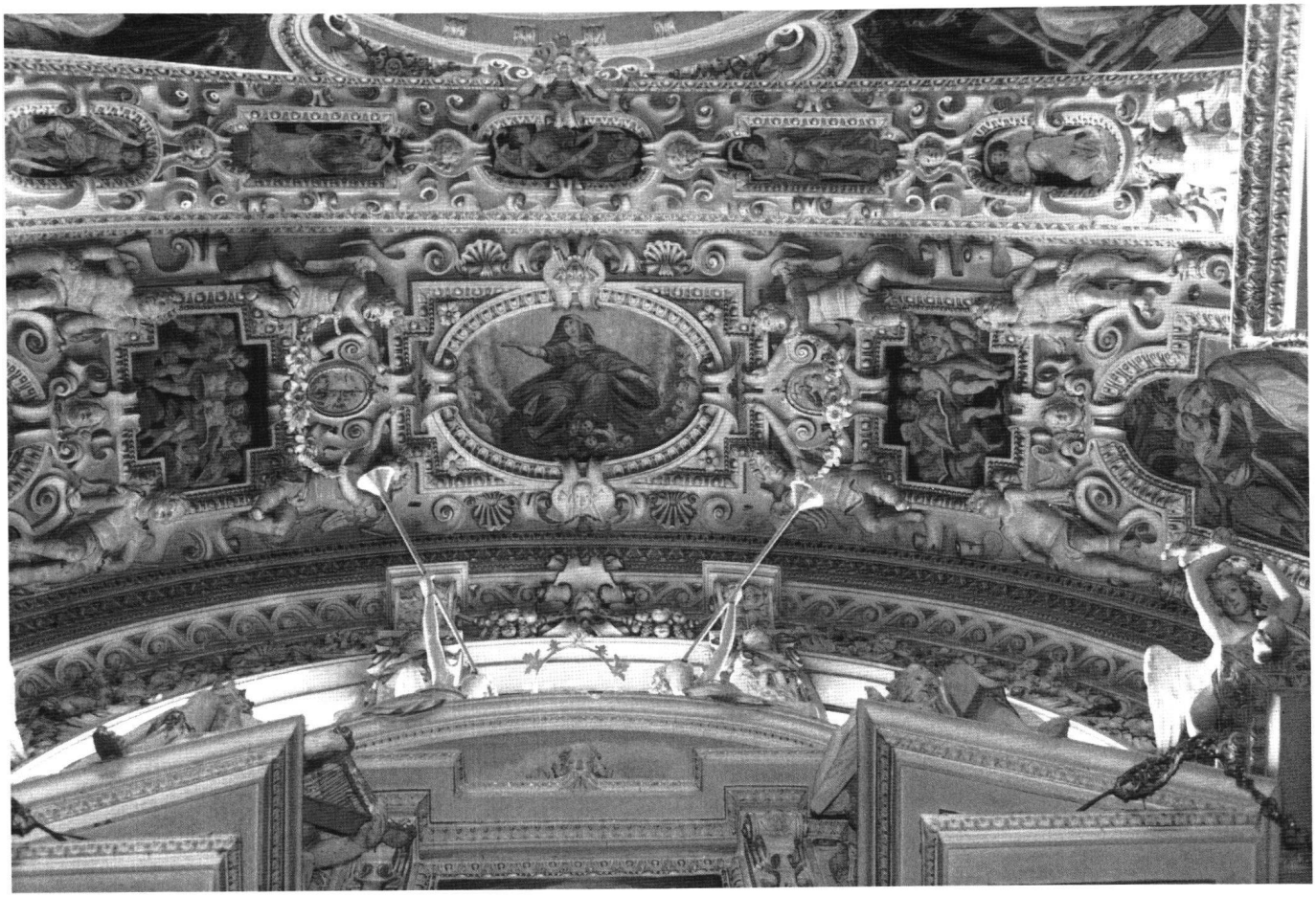

Fig. 2 Morbio Inferiore, Santuario di Santa Maria dei Miracoli. Volta cappella della Madonna, fine XVI s.

loro inserimento, collegamento, raffronto con opere sparse al di fuori dei confini regionali e per poter quindi meglio capire e vagliare il peso che le maestranze ticinesi hanno avuto a livello europeo in questa disciplina artistica.

Il primo esempio di decorazione in stucco proposto si trova nel tempio di *Santa Croce di Riva San Vitale.* Il progetto architettonico dell'edificio è attribuito a Pellegrino Pellegrini detto il Tibaldi, ma i lavori furono condotti da Antonio Piotti di Vacallo.[4]

La decorazione delle tre cappelle interne risale al 1592 e risulta essere la prima importante opera, in ordine cronologico, situata nel Sottoceneri. Essa è dovuta a due stuccatori locali, Domenico Fontana di Muggio e Pietro Mazzetti di Rovio. Nella volta della cappella maggiore si trova la decorazione meglio conservata; al centro un ovato inscritto in un rettangolo con quattro angeli alle estremità che sembrano voler sollevare la cornice; nell'imbotte quattro riquadri pure rettangolari incorniciati da festoni allacciati con nastri e con visi di angeli e leoni; altri quattro angeli-cariatidi dal drappeggio classicheggiante sono ritti all'imposta della volta. Il tutto in parte dorato si staglia su sfondi policromi e funge da cornice e supporto alla decorazione pittorica (Fig. 1).

La struttura della decorazione è estremamente plastica e denota, dal punto di vista formale, quegli stilemi propri a numerose opere manieriste, con cartocci dalle profilature plasticamente arricciate delle parti sporgenti, dall'aspetto rigido e dall'impostazione schematica degli avvolgimenti che possiedono un aspetto quasi metallico. Parallelamente si constata un certo sviluppo in senso tridimensionale: festoni pieni e carichi, putti massicci e corposi.

In questo secondo esempio si propone un'altra decorazione in stucco attribuita allo stesso stuccatore Domenico Fontana di Muggio appena segnalato per il tempio di Riva San Vitale, il quale lavora nel santuario di *Santa Maria dei Miracoli di Morbio Inferiore.* L'edificio eretto negli anni 1595-1613 è ricchissimo di stucchi che vanno dagli ultimi anni del XVI s. sino al XVIII s.[5] (Fig. 2).

È nella volta e nel sottarco della cappella della Madonna che si conserva la prima, in ordine di data, decorazione a stucco, la quale risale agli ultimi anni del XVI s. Essa si caratterizza per il susseguirsi di cartelle ovali e mistilinee collegate tra loro da testine di putti e di leoni: coppie di angeli separano e congiungono insieme le cartelle. Nell'im-

posta dell'arco della volta due motivi tipici del XVI s. con busto privo di braccia e zampe leonine unghiate.

La decorazione appare nel suo insieme fitta, turgida e più complessa rispetto alla precedente di Riva San Vitale dello stesso autore. Il linguaggio strutturale e formale è comunque simile nelle due opere, con una perfetta disposizione simmetrica dei diversi elementi decorativi che a loro volta denotano, ad esempio nelle arricciature dei cartocci del sottarco, quell'aspetto metallico sopraindicato e dove è pure sviluppato un certo senso plastico della forma.

All'interno dello stesso santuario di *Santa Maria dei Miracoli* si trovano importanti lavori della famiglia di stuccatori Silva di Morbio Inferiore. Francesco Silva, capostipite, nasce nel 1560 a Morbio Inferiore dove vi muore nel 1641 e realizza nell'edificio sacro l'altare maggiore nei primi anni del XVII s.[6] Di struttura ancora manierizzante presenta la particolarità dei putti inseriti nel campo dei capitelli ionici, caratteristica questa unica nella regione e tipica del Silva che la utilizza come una specie di firma delle sue opere. L'insieme dell'altare conosce un ordinamento frontale dove tutto è chiaro, simmetrico, equilibrato ed è costruito su un giuoco di verticali e orizzontali in perfetto equilibrio tra loro. Un particolare gusto naturalistico pervade tutta l'opera del Silva che risente del cima artistico lombardo-piemontese che gravita attorno a pittori quali Morazzone, Procaccini, Cerano; si osservino ad esempio certi dettagli anatomici e fisionomici delle figure dei santi e l'abilità esecutiva del cane con pagnotta in bocca ai piedi di San Rocco (Fig. 3).

Di tutt'altro spirito è la decorazione in stucco presente nella chiesa dedicata a *Santa Maria della purificazione di Comano.* L'edificio documentato per la prima volta verso la metà del XIV s., subisce un ampliamento del coro nel secondo decennio del XVII s., con relativa decorazione a stucco delle pareti e della volta a botte lunettata del coro, opera quest'ultima affidata ai fratelli Marchi di Comano: Giovanni Antonio Marchi, figlio di Dionisio fornisce il disegno degli stucchi e firma con il padre il contratto d'esecuzione della decorazione plastica che ha luogo tra il 1625 e il 1626 (Fig. 4).[7]

La volta stuccata si presenta con un lessico decorativo estremamente vario, costituito da piccoli putti svolazzanti e dalle posture più disparate, circondati da conchiglie appaiate e da una serie di pilastri con angeli cariatidi che sollevano le vesti da dove appaiono teste mostruose e dalla cui bocca pendono festoni con nastri. Ai lati dei pilastri un incredibile sviluppo di forme antropomorfe: figure femminili che si trasformano in foglie d'acanto, il cui seno è morso da un serpente; leoni con ali di pipistrello e code di drago; sirene con ali, zampe leonine e code attorcigliate.

Il linguaggio impiegato dai Marchi, con un'alta concentrazione di figure grottesche che accrescono l'effetto di bizzarro e mostruoso, è unico nella regione. Esso si avvicina al cosiddetto stile auricolare, caratterizzato da motivi umani ed animali bizzarramente trattati, con la compenetrazione di elementi di origine inorganica e astratta a forme vitali[8]: si veda ad esempio la cornice centrale della volta dove la virgola della voluta si trasforma in testa di serpente.

Se da una parte quindi il lessico decorativo cui attingono i Marchi è ancora di origine manierista, il trattamento strutturale e formale della composizione denota uno spirito proprio dei primi decenni del XVII s. con una simmetria non più rigidamente rispettata e con dettagli formali che assumono un aspetto più fluido ed allungato. Prevale la linea curva, tondeggiante e tutto l'insieme appare mosso, dinamico e in movimento.

Difficile dire a quale repertorio decorativo-formale i Marchi attingono anche perché non è noto nessun altro lavoro di questa famiglia di stuccatori. Per certi versi si avvicinano ad alcune opere piemontesi che risentono del clima culturale ruotante attorno alla figura del Tesauro, come Alessandro Casella il cui linguaggio formale, soprattutto al Castello del Valentino in Torino, è costellato da figure strane, tormentate, che richiamano in parte alcune figure dei Marchi. A segnalare la strada piemontese è pure la supposta presenza della famiglia Bianchi di Campione d'Italia, nelle pitture murali del coro, i quali, come è noto, lavorano con il Casella al Castello del Valentino.

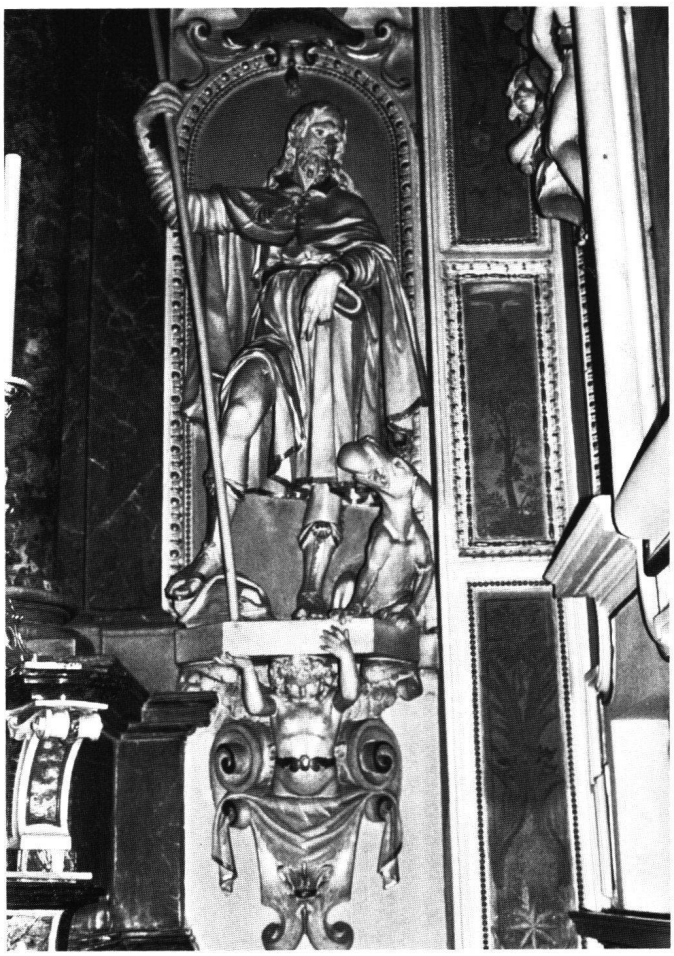

Fig. 3 Morbio Inferiore, Santuario di Santa Maria dei Miracoli. Statua di San Rocco.

Fig. 4 Comano, Chiesa di Santa Maria della Purificazione. Volta del presbiterio, 1625-1626.

Alla famiglia Bianchi sopraindicata sono pure stati attribuiti gli stucchi nel Santuario della *Madonna dei Ghirli a Campione d'Italia*.[9] La decorazione a stucco che risale al terzo decennio del XVII s. (Fig. 5) è sparsa su gran parte dello spazio interno e si limita ad incorniciare le pitture murali che nel coro sono di Isidoro Bianchi. Pur trovandoci ancora davanti ad un lessico decorativo-formale di origine tardo manierista, esso viene trattato in modo sensibilmente diverso ed appare più plastico, più arrotondato e dove l'accento è posto su un sottile gioco della linea curva.

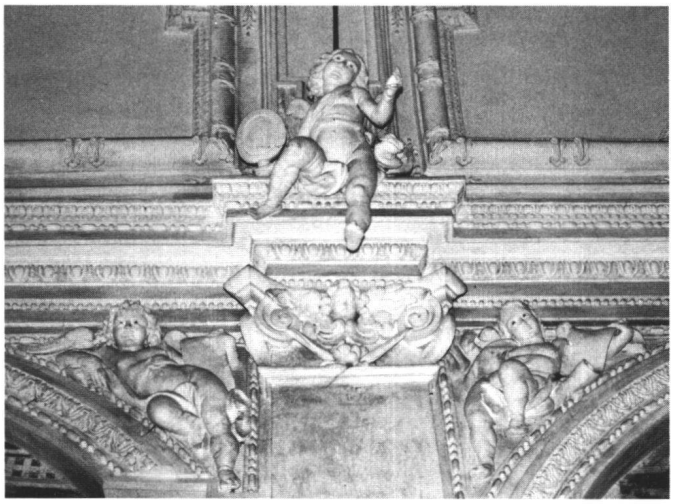

Fig. 5 Campione d'Italia, Santuario della Madonna dei Ghirli. Volta della navata, particolare.

Un altro gruppo di stucchi, contemporanei a quelli campionesi sono presenti nella cappella della Madonna del Rosario e sulle pareti esterne del coro della chiesa di *Santo Stefano ad Arogno*.[10] Gli stucchi realizzati nel decennio 1630-1640 risultano essere l'opera di Giovanni Antonio Colomba (1585(?)-1650) di Arogno.[11]

L'insieme della decorazione plastica (Fig. 6), costituito oltre che da diverse opere scultoree da un lessico decorativo tradizionale di putti, rosoni, cartelle mistilinee, foglie d'acanto e festoni, è all'insegna ancora di una stretta simmetria e di un'estrema chiarezza compositiva. Ogni elemento è racchiuso ed inserito all'interno di cornici ed occupa uno spazio ben preciso e delimitato, senza nascondere l'apparato architettonico, ma al contrario ne rispetta le linee

principali e le avvalora. Il Colomba possiede pure uno spiccato gusto naturalistico verificabile ad esempio nel trattamento dell'anatomia e nel drappeggio delle figure di santi.

Pur essendo quindi a pochi anni di distanza dalla decorazione di Comano, ossia nel quarto decennio del '600, si può notare come nello stesso momento storico coesistano tendenze assai dissimili tra loro. Se a Comano prevale un gusto quasi morboso per il grottesco e il bizzarro, sia a Campione, sia ad Arogno tutto è più composto, regolare e le due opere risentono di uno spirito di origine classicheggiante, con qualche accenno ad esperienze che saranno sviluppate ulteriormente dal barocco maturo, come ad esempio una certa plasticità già presente in alcune statue arognesi, dal drappeggio leggermente più mosso ed elaborato e dove prevale uno spiccato gusto per la linea tondeggiante.

Se vi sono dei collegamenti tra il Piemonte e gli stucchi del santuario dei Ghirli a Campione, per tramite dei Bianchi, questi vi sono pure per il santuario della *Madonna d'Ongero a Carona,* edificato durante il secondo quarto del

Fig. 6 Arogno, Chiesa di Santo Stefano. Visione d'insieme della cappella della Madonna, 1630.

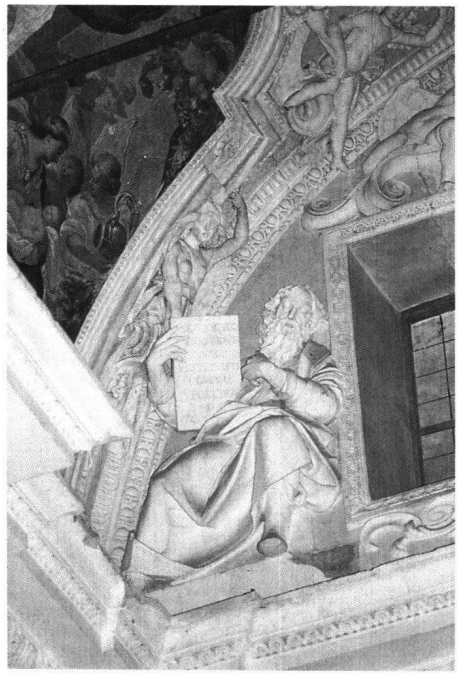

Fig. 7 Carona, santuario della Madonna d'Ongero. Stucchi della parte alta della cappella maggiore.

XVII secolo come luogo di pellegrinaggio.[12] L'edificio, che mantiene un accentuato carattere secentesco, sorprende per la sua omogeneità di stile e per l'equilibrio delle varie tecniche artistiche.[13]Gli stucchi ornamentali, databili all'inizio degli anni Quaranta, si inseriscono in varie parti dell'edificio occupando in particolar modo le cappelle laterali, la cappella maggiore, la controfacciata e soprattutto la cupola, che è rivestita da numerosi motivi vegetali i quali richiamano alcune decorazioni a stucco eseguite dallo stuccatore caronese Alessandro Casella nel castello del Valentino a Torino.[14] Buona parte degli stucchi, sia ornamentali che statuari presenti nel santuario di Carona, sono infatti attribuiti ad Alessandro Casella e alla sua bottega e presentano le seguenti caratteristiche[15]: putti, angeli e altre figure statuarie dai gesti, dai movimenti e dalle espressioni molto accentuati ed aggraziati (Fig. 7); unione mossa e dinamica dei vari elementi a stucco che evidenziano un plasticismo pronunciato (si vedano sulla controfacciata le figure di atlanti dal corpo antropomorfo, le statue di San Giorgio e di Sant'Andrea, le testine alate). Casella, il quale ha lavorato a Torino e in parecchie chiese della Valtellina[16], ha eseguito a Carona degli stucchi che, rispetto a quelli del Valentino, sono maggiormente portatori di quei caratteri barocchi che erano appena accennati, pochi anni prima, nelle opere dei contemporanei Bianchi.

Con il santuario caronese si conclude la rassegna delle opere che si situano nella prima metà del secolo.

Dopo un salto di oltre due decenni si prendono in considerazione degli stucchi che si trovano sempre nel santuario di

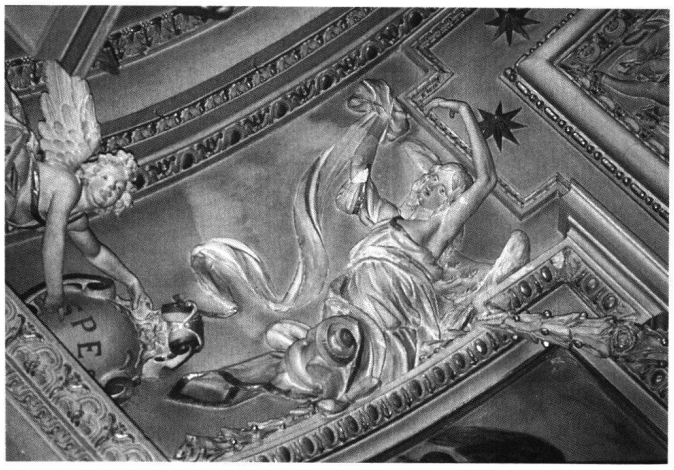

Fig. 8 Morbio Inferiore, santuario della Madonna dei Miracoli. Volta del presbiterio, particolari degli stucchi, 1669.

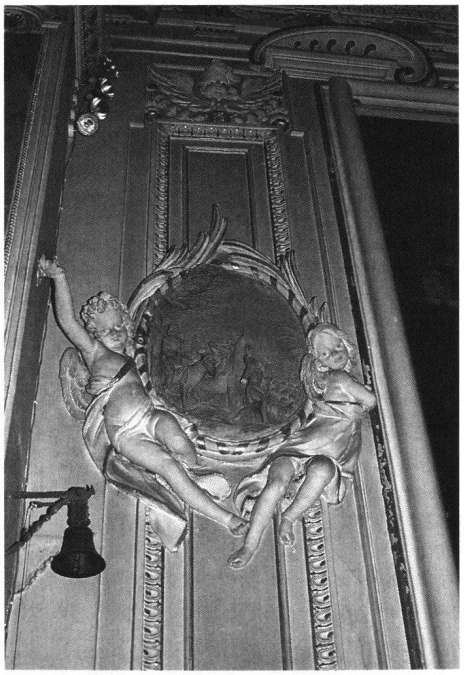

Fig. 9 Morbio Inferiore, santuario della Madonna dei Miracoli. Parete del presbiterio, stucchi, 1669.

Santa Maria dei Miracoli a Morbio Inferiore, già visto in precedenza per gli stucchi di Francesco Silva, ma ora analizzato per gli stucchi eseguiti nel 1669 dal figlio Agostino Silva (Fig. 8 e 9).[17]

Sulla volta del presbiterio quattro angeli si inseriscono negli spazi che circondano i campi dipinti mostrando tuttavia di voler sfuggire ad un disegno composto, geometrico e soprattutto simmetrico. Le figure angeliche acquistano dinamicità grazie alle loro posizioni, ai loro atteggiamenti e ai panneggi sfilacciati e abbondanti che creano una varietà di linee.

Nello stesso spirito e con lo stesso trattamento della materia Agostino Silva ha plasmato la figura della Madonna con Bambino e angeli inserita in un ovale nella parte alta della fronte d'altare della cappella dei Santi Pietro e Paolo. L'altro importante intervento del Silva, di probabile derivazione romana, è localizzato sulle pareti laterali del presbiterio, dove quattro coppie di putti sostengono un ovale di terracotta modellata, circondato da rami di palma, il tutto sovrapposto alle lesene in modo molto plastico e tridimensionale.[18]

A pochi chilometri da Morbio Inferiore, la chiesa parrocchiale di *Sant'Eusebio di Castel San Pietro*[19], trasformata negli anni Settanta del XVII secolo, possiede degli stucchi particolarmente significativi, realizzati tra il 1689 e il 1690 dal plasticatore intelvese Giovanni Battista Barberini[20] nella cappella del Santo Crocefisso (Fig. 10). L'opera, che ripropone la scena della crocefissione con i suoi protagonisti, è di grande effetto scenografico e ricorda le «vie crucis» dei Sacri

Fig. 10 Castel San Pietro, chiesa parrocchiale di Sant'Eusebio, cappella del Santo Crocefisso, angelo a stucco, 1689.

Monti lombardi e piemontesi, mettendo in evidenza le caratteristiche degli stucchi di Barberini: i personaggi sono molto teatrali ed esprimono le loro emozioni in modo chiaro; i panneggi sono secchi e direzionati, spigolosi e affilati e ricoprono parti di parete; gli angeli e i putti sono numerosi; il corpo umano, nelle statue in stucco, è piuttosto ingrandito. In Sant'Eusebio, l'opera dello stuccatore di Laino acquista un particolare significato poiché si situa cronologicamente tra le ultime esecuzioni dello stuccatore, che muore infatti nel 1691, dopo aver eseguito un elevato numero di statue e di impianti in stucco e dopo aver operato in molte città dell'Italia settentrionale[21] e in alcuni centri dell'Austria Superiore.[22]

Dell'inizio degli anni Ottanta sono gli stucchi nella cappella di *Sant'Antonio da Padova a Morcote*[23], dove gli stucchi statuari e ornamentali si combinano con le pitture illusionistiche della cupola[24] sfruttando le nette e importanti fonti di luce che creano un'atmosfera molto particolare e uno spazio decisamente scenografico e luminoso. La decorazione a stucco della cappella dell'altare maggiore, fortemente plastica, è caratterizzata dalla presenza di colonne tortili, di un timpano curvilineo, di varie statue poste sul timpano e sul cornicione (Fig. 11), di ghirlande cadenti e, sulla volta, di vari motivi vegetali già frequenti nella prima metà del secolo ma ora composti seguendo un disegno e delle linee curve. Pure per l'inserimento dinamico delle statue in stucco nelle varie parti dell'edificio, l'influsso di modelli barocchi è evidente; si notino soprattutto quelle estremamente teatrali ed espressive e nel contempo profilate ed esili della navata e le figure dei putti visti di lato, reggenti una ghirlanda plastica e contorta, sovrapposta alle profilature architettoniche. Pur non potendo attribuire i vari stucchi ad un plasticatore definito, è accertata la presenza dello stuccatore Abbondio Paleari, del quale si hanno scarse notizie biografiche.

Se la cappella di Morcote è molto significativa per la ricerca di effetti scenografici, un altro esempio può essere aggiunto per evidenziare l'unione delle varie tecniche artistiche con l'obiettivo di meglio definire le caratteristiche della seconda metà del Seicento. Nello stesso spirito scenografico è stato concepito e realizzato nel 1690 l'altare maggiore della chiesa parrocchiale di *San Nazzaro a Castelrotto*[25] da parte dello stuccatore Antonio Camuzzi da Montagnola. L'altare ripropone la tipologia degli altari dell'ultimo quarto del secolo, ovvero con una fronte particolarmente imponente, marcata da colonne tortili, qualche volta decorate, e sovrastata da una trabeazione aggettante o da un frontone che si spezza e si disfa in formose volute, il tutto circondato da vari

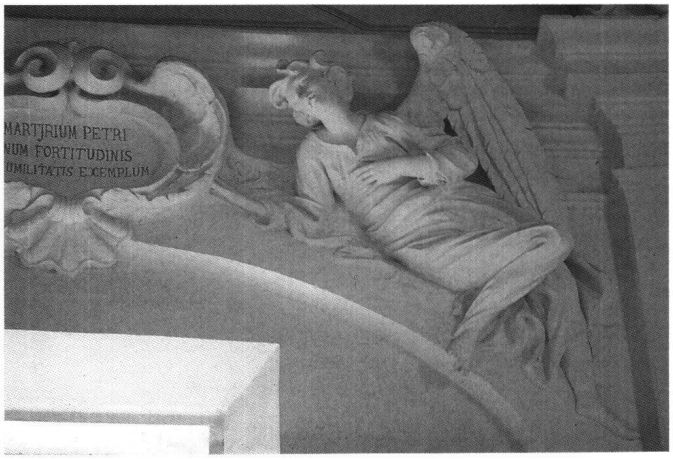

Fig. 11 Morcote, cappella di Sant'Antonio da Padova. Stucchi della navata.

Fig. 12 Gentilino, chiesa parrocchiale di Sant'Abbondio. Stucchi della volta del coro, 1694-1695.

stucchi ornamentali e/o statuari. A Castelrotto, dove l'altare si inserisce felicemente nel presbiterio, tutti gli elementi della fronte, sia pittorici che plastici, convergono verso le figure centrali, ossia la statua dell'Assunta e la colomba dello Spirito Santo, veri motivi centrali, seguendo delle linee rette formanti diagonali, triangoli e piramidi.

Antonio Camuzzi è stato attivo anche a *Gentilino,* dove sulla volta del presbiterio della chiesa parrocchiale di *Sant'Abbondio*[26] ha realizzato degli stucchi ornamentali che per certi versi ripropongono ancora degli schemi della prima metà del Seicento (Fig. 12), per il loro inserimento in spazi e in fasce o bande ben delimitati e molto geometrici, seguendo le profilature architettoniche e riproponendo le crociere, le vele e le lunette della volta. Se non vi è nessuna sovrapposizione e nessuna fuoriuscita dagli spazi definiti e fissati non vi sono neppure novità iconografiche nei motivi ornamentali. Solo alcuni aspetti formali e stilistici, concretizzati in un trattamento moderatamente plastico della materia, indicano l'effettiva datazione degli stucchi (1694-95).

Concludendo gli esempi considerati è con particolare attenzione che si analizza l'impianto decorativo a stucco della chiesa parrocchiale di *San Carpoforo a Bissone*[27], realizzato nel corso del penultimo decennio del XVII° secolo e molto significativo per quanto riguarda l'evoluzione dello stucco nell'ultima parte del Seicento.

Particolarmente poco diffusa nella regione è la localizzazione degli stucchi nell'intera navata di una chiesa (Fig. 13), ciò che trova invece riscontro in San Carpoforo dove la decorazione copre l'intera navata centrale, la zona della cupola, la volta e le pareti del coro. Nella chiesa bissonese hanno operato due gruppi di stuccatori non identificabili con dei nomi precisi. Il primo gruppo ha eseguito gli stucchi del coro secondo uno stile che privilegia le forme piene, gonfie, curve e che si definisce come «stucco carlonesco», ossia quello stucco creato e sviluppato dai componenti della famiglia intelvese dei Carloni, con la quale gli stuccatori di San Carpoforo sono in collegamento grazie anche alle loro attività e collaborazione in Baviera e nell'Austria Superiore.

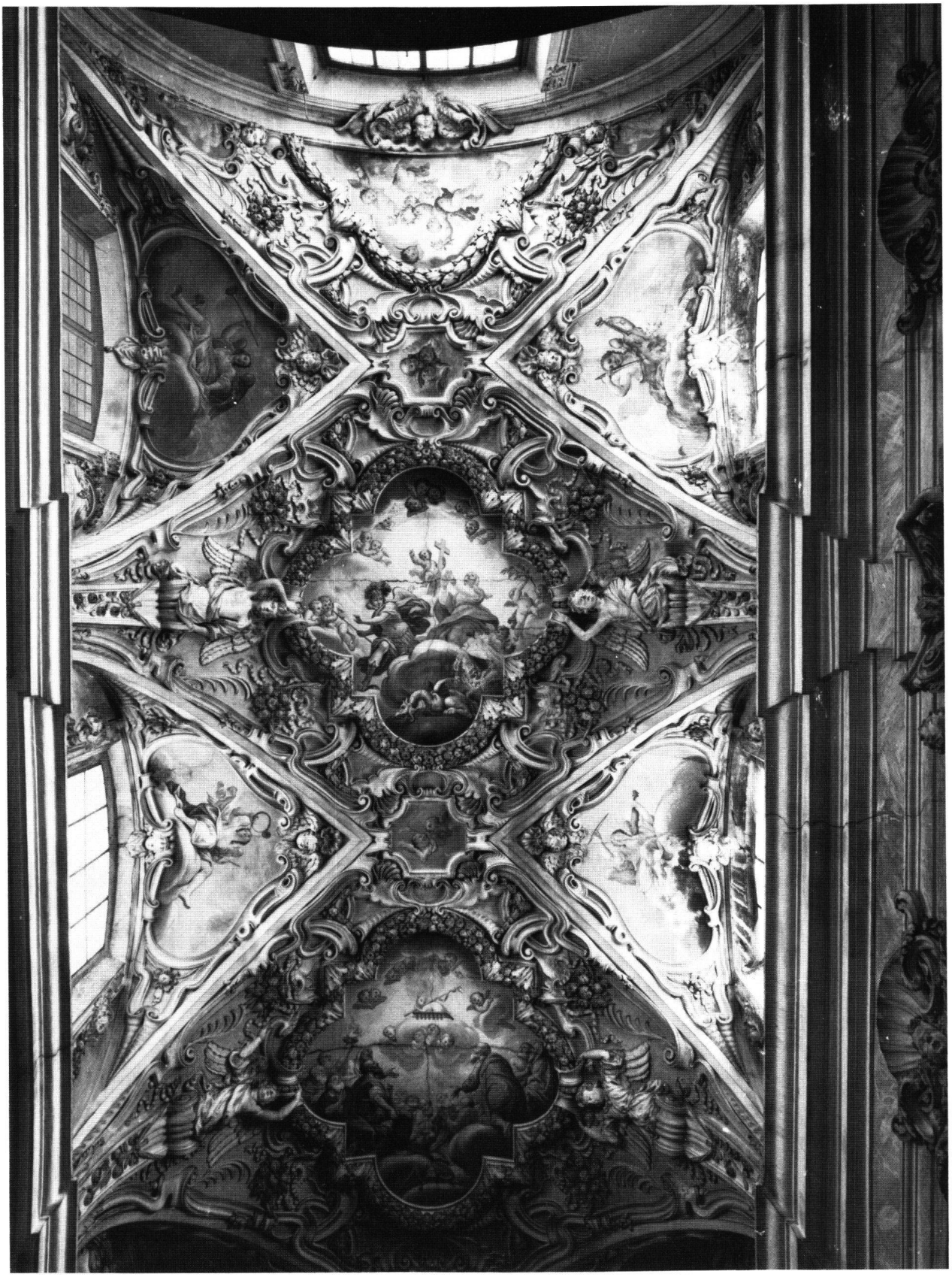

Fig. 13 Bissone, chiesa parrocchiale di San Carpoforo. Stucchi della volta della navata maggiore, nono decennio del XVII secolo.

Il secondo gruppo di stuccatori ha invece realizzato gli stucchi della volta della navata con una libertà estrema, inventando e creando dei disegni e delle forme di particolare effetto. Si vedono ad esempio i cartigli che richiamano dei motivi quasi «liberty», anacronisticamente parlando, o le spirali conchigliacee o i mazzi di fiori aggraziati o i nastri segmentati (Fig. 14). Ed è proprio con questi stucchi, quelli della navata, che si può concludere il discorso cronologico. Infatti detti stucchi, nonostante il loro carattere ancora barocco per il plasticismo e per le forme, sono ricollegabili ai nuovi e innovatori influssi nordici che si concretizzano in una nuova concezione di insiemi decorativi esuberanti e festosi, dove l'allegria di luce, colori, contrasti e l'ispirazione alla natura danno vita ad una vera fioritura dello stucco, ormai lontano dalla geometria classicheggiante. Il nuovo gusto decorativo si avvicina già al '700, anticipandone in parte il carattere festoso e libero; putti e angeli, fiori e frutti, foglie e motivi geometrici, cartocci e cartigli delle volte di San Carpoforo, sembrano esprimere spiritualmente e concettualmente le prime manifestazioni di un momento di transizione verso un nuovo gusto che sfocerà pochi decenni più tardi nel rococò.

Il caso di San Carpoforo di Bissone, posto come esempio conclusivo, permette proprio di annotare le differenze e i cambiamenti che sono intervenuti nel corso del secolo rispetto ai primi esempi visti, in particolare rispetto agli stucchi di Riva San Vitale, realizzati in un ambiente che nell'essenza è ancora manierista.

Per quanto concerne la loro localizzazione gli stucchi tendono generalmente a trovare posto nella zona del presbiterio e delle varie cappelle, questo anche a seguito di un certo tipo di architettura, ben diffusa nella regione, la quale privilegia le piante ad una navata con l'inserzione di varie cappelle ben definite nello spazio. Se dal punto di vista iconografico non troviamo nettissime differenze tra stucchi decorativi d'inizio secolo e stucchi tardosecenteschi - i putti, gli angeli-cariatidi, le conchiglie, le testine alate, le ghirlande vegetali e tutta la serie di motivi vegetali rimangono infatti gli elementi del linguaggio decorativo - ben diverso è il discorso sulla composizione e sulla combinazione dei vari elementi. Ad eccezione di Gentilino, si è potuto vedere come le decorazioni inserite in spazi ben conchiusi e delimitati, abbiano lasciato posto a stucchi che si sovrappongono in modo libero e dinamico alle strutture architettoniche e che si combinano con le decorazioni pittoriche cercandovi e trovandovi un effetto scenografico globale. Dal punto di vista formale le differenze e le mutazioni sono pure chiare: il rigore, l'effetto metallico e cartaceo, la netta spigolosità, le solide linee geometriche dell'inizio del secolo, si trasformano progressivamente ricercando soprattutto un plasticismo più netto, il dinamismo delle linee miste e qualche volta l'asimmetria.

Presentando i vari impianti decorativi si sono incontrati nomi di stuccatori, i quali permettono di affrontare l'estesa problematica dei legami che intercorrono tra alcune opere in loco e altre realizzate in vari centri e regioni europei. I

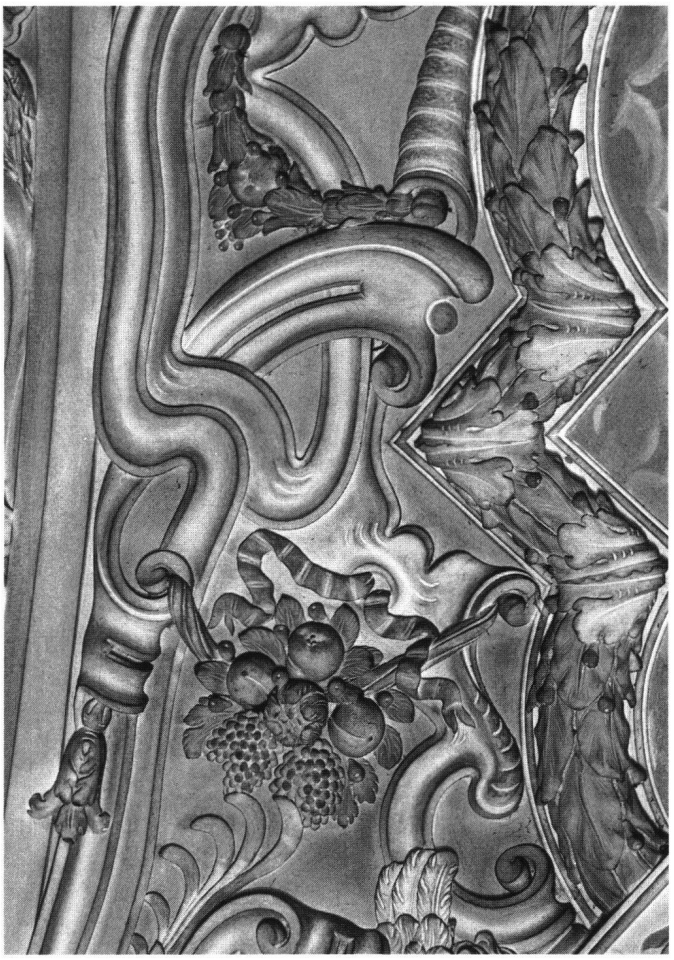

Fig. 14 Bissone, chiesa parrocchiale di San Carpoforo. Particolare degli stucchi della volta della navata maggiore.

collegamenti non sono stabiliti unicamente con un centro ma con diversi centri: dalle città italiane (Genova, Roma, Torino, Brescia, ...) si passa a regioni nordalpine (Austria Superiore, Baviera, Ungheria, ...). Al di là della sola considerazione della decorazione a stucco, la suddetta problematica si inserisce in un discorso più globale sul significato del patrimonio artistico-monumentale della detta regione in relazione a quanto sta fuori, problematica da analizzare tenendo presenti le discussioni e il dibattito sul concetto di geografia artistica[28] e i vari concetti di centro e di periferia, prestando particolare attenzione a quello di pluriperiferia, che potrebbe trovare un'applicazione diretta alla regione da noi considerata. Senza voler approfondire il discorso - aperto e stimolante - concludendo si ricorderanno due aspetti che dovranno essere tenuti presenti per una corretta analisi del patrimonio regionale.

1. La questione della subordinazione o non subordinazione di uno stuccatore ai voleri dei committenti, studiando le committenze nella regione e quelle al di fuori; questo per cercare di stabilire le eventuali differenze delle opere a dipendenza delle richieste di committenti molto differenzia-

ti tra di loro e questo al di là delle chiare diversità degli aspetti storico-politico-economico-sociali delle varie zone.

2. La questione dell'inserimento cronologico di dati impianti a stucco in una storia più generale dello stucco europeo; questo per stabilire le possibili ed eventuali anticipazioni o ritardi, i loro motivi e ragioni e questo all'interno di una zona che ha conosciuto una forte emigrazione e quindi una forte mobilità di persone.

L'obiettivo rimane quello di meglio interpretare, capire e valorizzare le presenze il loco.

NOTE

1 Si segnalano alcuni recenti lavori di autori stranieri sul tema indicato: Autori vari, *Arte e Artisti dei Laghi Lombardi,* Como 1964. - Autori vari, *Premesse per un repertorio sistematico delle opere e degli artisti della Valle Intelvi,* in: Arte Lombarda 11, 1966. - MARIUSZ KARPOWICZ, *Artisti Ticinesi in Polonia nel '600,* Agno/Lugano 1983. - MARIUSZ KARPOWICZ, *Artisti Ticinesi in Polonia nel '500,* Agno/Lugano 1987. - GEOFFRY BEARD, *Stucco and decorative plasterwork in Europe,* Londra 1983. - PETER FELDER, *Barockplastik der Schweiz,* Basel/Stuttgart 1988.

2 LUIGI SIMONA, *L'arte dello stucco nel Canton Ticino, Parte I: Il Sopraceneri,* Bellinzona 1938. - LUIGI SIMONA, *L'arte dello stucco nel Canton Ticino, Parte II: Il Sottoceneri,* Bellinzona 1949.

3 MARINELLA BONJOUR-KARPF, *Le statue in stucco del XVII s. nel Sottoceneri,* Tesi di laurea, Università di Zurigo 1978 (dattiloscritto).

4 GIUSEPPE MARTINOLA, *Inventario delle cose d'arte e di antichità del distretto di Mendrisio,* 2 voll., Bellinzona 1975, pp. 457-471.

5 GIUSEPPE MARTINOLA (cit. no 4), pp. 350-367.

6 SABINA GAVAZZI-NIZZOLA/MARIACLOTILDE MAGNI, *Una traccia per Francesco Silva stuccatore Ticinese,* in: Arte Lombarda, 1972 II sem. - Di Francesco Silva sono note diverse opere nella vicina penisola italiana e più precisamente: nel 1611 lavora nella Sagrestia vecchia della Basilica della Santa Casa di Loreto; tra il 1610 e il 1620 si occupa della decorazione interna del Duomo di San Venanzio a Fabriano; importanti lavori esegue con la sua bottega alle cappelle del Sacro Monte di Varese dove realizza, tra il 1604 e il 1623 più di 100 statue in stucco; nel 1629 è nel presbiterio di San Giorgio a Montagna in Valtellina.

7 *Comano, Santa Maria della Purificazione,* Guida storico-artistica, Lugano 1964.

8 GEORGE WEISE, *Vitalismo, Animismo e Panpsichismo e la decorazione nel '600,* in: Critica d'arte 36, 1959 e 38, 1960.

9 SILVANO COLOMBO/STELLA MATALON/AGOSTINO ROBERTINI, *Il Santuario dei Ghirli a Campione d'Italia,* Guida storico-artistica, Locarno 1971. - Autori vari, *Il Santuario di Santa Maria dei Ghirli,* Milano 1988.

10 LUCIA STANGA, *La chiesa parrocchiale di Santo Stefano di Arogno. Aspetti della sua architettura e della sua decorazione a stucco e pittorica,* Tesi di laurea, Università di Losanna 1985 (dattiloscritto). - LUCIA STANGA, *La chiesa di Santo Stefano di Arogno,* Guida storico-artistica, Bellinzona 1988.

11 Diverse sono le opere conosciute dello stuccatore Giovanni Antonio Colomba. Nel 1602 lavora con il padre nella chiesa di Santa Maria delle Grazie a Brescia; sempre a Brescia decora nel 1605 la cappella delle Santissime Croci nel Duomo vecchio; pochi anni dopo lo si ritrova nella chiesetta di San Nicolao sopra Mendrisio; al Colomba sono pure stati attribuiti gli stucchi della Parocchiale di Maroggia, lavori eseguiti tra il 1635 e il 1640.

12 ANNA MARIA COTTI, *Guida artistica di Carona,* Lugano 1964, p. 24. ALDO SIMONA, *L'arte dello stucco nel Canton Ticino, 2:* Il Sottoceneri, Bellinzona 1949.

13 Si ricorda l'intervento pittorico di Giuseppe Antonio Petrini, il quale esegue alla metà del XVIII secolo le pitture murali sulle pareti laterali della navata, rappresentanti «Cristo dodicenne al tempio» e «la presentazione al tempio». Si veda: DARIA CAVERZAZIO, *Le opere giovanili di Giuseppe Antonio Petrini in Valtellina e i suoi rapporti con la famiglia Peregalli di Delebio,* in: I nostri monumenti storici 38(4), 1987, p. 508-515.

14 Si veda: V. VIALE, *Gli stucchi e l'ammobiliamento,* in: Il castello del Valentino, Torino 1949.

15 Gli stucchi attribuibili ad Alessandro Casella sono quelli della volta della cappella di sinistra, quelli all'interno della cappella maggiore e quelli della controfacciata. Pure di Casella è la statua di san Gerolamo, nella cappella maggiore. Non si conoscono gli autori delle varie statue in stucco poste sulle pareti, le quali non appaiono nei documenti fino agli anni Settanta del XVII secolo.

16 Grosio, chiesa di San Giorgio; Sacco di Cosio, chiesa di San Lorenzo; Castione Andevenno, chiesa di San Martino; Cajolo, chiesa di San Vittore; Fusine, chiesa di San Lorenzo; Albosaggia, chiesa di Santa Caterina; Chiuro, chiesa della Neve o di San Carlo. - Si veda: SIMONETTA COPPA, *Gli stucchi di Alessandro Casella nelle cappelle di Sant'Antonio e della Beata Vergine,* in: SIMONETTA COPPA, *La chiesa di San Giorgio a Grosio,* Sondrio 1985, pp. 162-170.

17 GIUSEPPE MARTINOLA (cit. no 4), p. 350-367. - GIUSEPPE MARTINOLA, *Documenti per lo stuccatore Agostino Silva,* in: Bollettino Storico della Svizzera Italiana 1973, p. 47. - SABINA GAVAZZI/MARIACLOTILDE MAGNI, *Agostino Silva da Morbio Inferiore,* in: Arte Lombarda 37, 1974, pp. 110-129.

18 Agostino Silva è stato attivo in qualità di architetto a Balerna (facciata della Collegiata di San Michele), Como (facciata della chiesa del quartiere di Borgovico), Castel San Pietro (facciata della chiesa parrocchiale di Sant'Eusebio) e in qualità di stuccatore-plastificatore a Ossuccio, sul lago di Como (statue di alcune cappelle del Sacro Monte). Sue opere si trovano pure ad Assisi e ad Urbino.

19 GIUSEPPE MARTINOLA (cit. no 4), p. 118-133.

20 HANS HOFFMANN, *Der Stuckplastiker Giovanni Battista Barberini,* Augsburg 1928. - EZIA GAVAZZA, *Del Barberini plastificatore lombardo,* in: Arte Lombarda 1, 1962. - p. 63-74. - MARIA G. AGGHAZY, *Alcuni lavori della bottega di Giovanni Battista Barberini nell'Ungheria d'altri tempi,* in: Arte Lombarda 12, 1966, p. 163-168. - MARIACLOTILDE MAGNI, *Un'opera del Barberini nella chiesa dell'Annunciata a Parma,* in: Arte Lombarda 37, 1972, p. 81-85. - MARIACLOTILDE MAGNI, *Considerazione su G. B. Barberini, stuccatore lainese,* in: Comum 1964, p. 309-331.

21 Sue opere si trovano nei seguenti edifici: chiesa parrocchiale di San Lorenzo a Laino, valle d'Intelvi; chiesa di Santa Cecilia a Como; chiesa dell'Annunciata a Parma; chiesa di Sant'Agostino a Cremona; sagrestia dei Gesuiti e palazzo Sordi a Mantova; chiesa della Santissima Annunciata a Como; chiesa parrocchiale di Rovenna, provincia di Como; Ospedale dei Poveri a Genova; cattedrale di San Petronio a Bologna; chiesa collegiata di Bellinzona.

22 Sue opere si trovano nei seguenti edifici: chiesa dell'abbazia di Kremsmünster (Media Austria); duomo di Sant'Ignazio a Linz (Media Austria). - G. B. Barberini è stato attivo anche a Vienna mentre si conosce una sua bottega in alcune località dell'Ungheria.

23 BERNHARD ANDERES, *Guida d'arte della Svizzera Italiana,* Lugano 1980, p. 318.

24 Autore delle pitture murali della cupola è G. Carlone (1682).

25 *Per il 400º* di fondazione della parrocchia di San Nazzaro di Castelrotto 1582/1982, 1982, p. 127. - *Stucchi di Antonio Camuzzi,* in: Bollettino Storico della Svizzera Italiana 1950, p. 151.

26 BERNHARD ANDERES (cit. no 23), p. 300-301.

27 IVANO PROSERPI, *La chiesa parrocchiale di San Carpoforo a Bissone,* Bellinzona 1987, p. 24. - IVANO PROSERPI, *La chiesa parrocchiale di San Carpoforo a Bissone,* Mémoire di Licenza Università di Losanna 1984, p. 110 (non pubblicato, dattiloscritto).

28 Si veda: ENRICO CASTELNUOVO/CARLO GINZBURG, *Centro e periferia,* in: Storia dell'arte italiana, Questioni e metodi, vol. 1, Torino 1979. - DARIO GAMBONI, *La geografia artistica,* in: Ars Helvetica 1 (Arti e cultura visiva in Svizzera), Disentis 1987. - Autori vari *La Suisse dans le paysage artistique - Le problème méthodologique de la géographie artistique,* in: Revue suisse d'art et d'archéologie 41, 1984, pp. 65-136.

PROVENIENZA DELLE FOTOGFRAFIE

Fig. 1-5, 7-12, 14: Autori.
Fig. 6: Archivio fotografico dell'Opera dei Monumenti, Locarno (Foto P. Pedroli, Mendrisio).
Fig. 13: Foto Mazzucconi, Lugano.

RIASSUNTO

Tramite l'evidenziazione di una decina di complessi decorativi fra i più validi e significativi situati in edifici religiosi del Sottoceneri, si percorre un itinerario cronologico che, partendo dalla fine del XVI° secolo, giunge fino alla conclusione del secolo successivo, mostrando i cambiamenti avvenuti nel corso del tempo, esplicando il passaggio graduale dai gusti e dalle caratteristiche tardo-manieristi, ancora frequenti nella prima metà del secolo, alle espressioni barocche ormai diffuse nella seconda metà del secolo e lasciando intravvedere le prime anticipazioni di modi già settecenteschi.

Questa panoramica, che vuol essere semplicemente una rassegna succinta e generale e che intende segnalare alcuni pregevoli stucchi, permette di incontrare nella suddetta regione degli stuccatori, i quali, attraverso la loro attività, si ricollegano a diverse città e regioni europee, sia a meridione che a settentrione delle Alpi, lasciando intravvedere i numerosi legami che intercorrono tra le opere in loco e quelle di alcuni importanti centri europei di produzione artistica.

ZUSAMMENFASSUNG

Durch eine Gruppe von etwa zehn Stuckensembles unter den qualitäts- und bedeutungsvollsten, die sich in kirchlichen Bauten des Sottoceneri befinden, wird ein chronologischer Weg aufgezeigt, vom ausgehenden 16. bis zum Ende des 17. Jahrhunderts. In dieser Zeitspanne werden die stilistischen Wandlungen beschrieben, der allmähliche Übergang von der spätmanieristischen Art, wie sie in der ersten Hälfte des Jahrhunderts noch häufig anzutreffen ist, hin zu barocken Ausdrucksformen, wie sie sich in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts verbreiten und schon frühe Formen des 18. Jahrhunderts erahnen lassen.

Diese Übersicht will kurz und allgemein einige wertvolle Stuckarbeiten bekanntmachen. Es werden Stukkatoren erwähnt, die durch ihre Tätigkeit mit verschiedenen europäischen Städten und Regionen, nördlich und südlich der Alpen, in Zusammenhang gebracht werden können. Damit lassen sich die vielfältigen Beziehungen zwischen den lokalen Kunstwerken und denjenigen einiger wichtiger europäischer Kunstzentren beobachten.