

*UN SACRO MONTE...
AD ARONA?*

FEDE, PROFANAZIONE ED ARCHITETTURA

di

FRANCESCA SETTIMI

Sunto della tesi di laurea
Milano, 2001

FEDE. “il significato religioso e i simboli che portarono all’ideazione del Sacro Monte”.

PROFANAZIONE. “Il degrado fisico ed ideologico; una destinazione d’uso mutata, violata nei secoli”.

ARCHITETTURA. “Un progetto architettonico e paesaggistico che ricreasse l’unità ideativa originaria”.

Premessa

Le pagine che seguono rappresentano il sunto della mia tesi di laurea, discussa presso il Politecnico di Milano nell'anno accademico 1998-1999.

Oggetto dell'elaborato è stato il restauro conservativo delle tre cappelle del Sacro Monte di Arona (*Cappella I - Nascita del Santo, Cappella VIII - Rinunzia di San Carlo a titoli abbaziali ed a ricche entrate, Cappella XI - Cappella della Congregazione degli Oblati*) dislocate nell'area nota con il nome di "Colle di San Carlo" e la riorganizzazione attraverso queste e la loro fruibilità dell'ambito paesaggistico all'interno del quale sono dislocati anche il colosso di San Carlo, la chiesa dedicata allo stesso Santo e l'ex Seminario, oggi Collegio De Filippi.

Obiettivo è stato quindi risolvere l'incompletezza dell'immenso progetto (quindici cappelle dedicate alla vita contemplativa del Santo) che avrebbe dovuto rendere il Sacro Monte di Arona uno dei colli più prestigiosi, dati soprattutto i natali di Carlo Borromeo, fautore della Controriforma e dei simboli ad essa collegati.

Il livello di degrado ambientale dell'area in oggetto e quello architettonico delle tre cappelle superstiti è tale per cui la zona del Sacro Monte ha perso la sua identità e ciò che viene ricordata e visitata è la sola statua di San Carlo; voglio comunque ricordare alcune iniziative che hanno interessato questa zona evitandone il completo oblio: due tesi svolte presso la Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano¹ e una pubblicazione periodica specialistica,² che ospita i progetti degli architetti Ignazio Gardella, Carlo Aymonino, Guido Canella, Philip Johnson, Aldo Rossi, Gianugo Polesello e Luciano Semerani.

Delle tre cappelle e della zona circostante sono stati effettuati il rilievo fotografico, i rilievi geometrici attraverso trilaterazioni da punti fissi; sono stati studiati i materiali, con particolare attenzione alle pietre locali e lo stato di avanzamento del loro degrado; è stato quindi stilato il progetto di conservazione e di consolidamento.

Il progetto architettonico si esplica attraverso la chiusura nei giorni festivi della strada comunale, che dal lungo lago sale costeggiando la Cappella I e più in su fino alla Statua di San Carlo, e attraverso il tracciamento degli originari percorsi, di cui si ha avuto testimonianza dalla consultazione di disegni e mappe dell'epoca; il tragitto è scandito da aree di sosta che riprendono il disegno delle piante delle cappelle che ora non esistono più, circoscrivendo un'area quasi del tutto pedonale e compatta.

¹ G. CANELLA – A. FOPPIANO, *Completamento del Sacro Monte di San Carlo in Arona*, a.a. 1991-92; F. FERRARIO, *Il Colle di San Carlo in Arona: un giardino sperimentale nell'incompiuto Sacro Monte*, a.a. 1992-93.

² «Zodiac», nr. 9, marzo-agosto 1993.

Il primo problema affrontato è stato infatti quello della frammentarietà del Sacro Monte, dovuta all'attraversamento in più zone della strada comunale proveniente da Arona, che provocava l'irraggiungibilità delle cappelle e della cima del colle per la totale mancanza di marciapiedi lungo le strade. Così agli estremi opposti di questa zona sono stati organizzati due grandi parcheggi per automobili e pullman. Il primo retrostante il Collegio De Filippi; il secondo nel piazzale dell'ex Cava Fogliotti, ormai dismessa e abbandonata da tempo.

Organizzata in questo modo l'area dal punto viabilistico, è stato scelto un elemento architettonico molto forte che richiamasse alla memoria le vestigia delle cappelle distruttesi per mano dell'uomo e per l'incessante opera del degrado, che ci permettesse di attualizzare il passato, di fruire liberamente delle cappelle disseminate nell'intorno e assolutamente poco accessibili, e soprattutto che fosse il *leit motiv* del progetto. Questo ruolo così importante è stato affidato alla *pavimentazione*.

La pavimentazione come segno, e cioè ricostruzione geometrica della pianta, come memoria storica di una volontà, come percorso, come luogo di sosta (la pianta che si trasforma in seduta) come arredo urbano, come un atto ludico e ricreativo.

Il materiale scelto per la pavimentazione è tipico di queste zone: il serizzo del Sempione. Il percorso tra una pavimentazione e l'altra è stato concepito in modo tale da poter essere facilmente fruibile anche da persone disabili.

Tutti i percorsi delimitati da filari di cipressi ricreano quella sorta di intimità che aveva il fedele quando percorreva questi iter, lasciando nel frattempo però ampi scorci panoramici sull'ambiente circostante.

Per le destinazioni delle tre cappelle, si è pensato per la prima a centro di raccolta e di consultazione di tutto il materiale riguardante il Sacro Monte di Arona e di tutti gli altri sacri monti; un punto informativo e di partenza per ulteriori visite verso i sacri monti limitrofi; per l'undicesima il ripristino delle originarie funzioni religiose.

Arona ai tempi di Carlo e Federico Borromeo

La città di Arona tra il XIII e il XV secolo era costituita da due poli: il borgo e la Rocca; la popolazione ascendeva a circa un migliaio di anime.

Il borgo era caratterizzato dalla sua preminente importanza militare, in quanto era posto vicino al lago e all'incrocio di importanti vie di comunicazione; inoltre in esso si svolgeva un'intensa attività commerciale, favorita dalla sicurezza del luogo e dalla strategica posizione che favoriva gli scambi con i paesi dell'entroterra.

Le vie di comunicazione terrestri che confluivano su Arona erano costituite da tre strade che si univano all'esterno delle fortificazioni. Una, proveniente da Castelletto Ticino, rasentava il cimitero delle truppe ed era praticamente poco più di un vialetto; un'altra, in direzione di Novara, era adatta al passaggio dei carri e delle carrozze; infine la strada che giungeva da Borgomanero, dalla quale partiva la diramazione verso la Rocca.

La conformazione dell'abitato aveva ormai assunto dall'inizio del secolo XVI l'aspetto di una vera e propria

città fortificata; e questo assetto durò fino all'epoca napoleonica. Sin dal 1439 Vitaliano Borromeo (di lì a poco conte di Arona) aveva fatto costruire, per conto dei duchi milanesi, un porto militare che contenesse una flotta sufficiente alla difesa della fortezza; lo aveva inoltre fatto congiungere alla Rocca attraverso una strada segreta e scavata in parte nel sasso vivo.

Cinse poi il borgo con mura, che gradatamente dalla cima giungevano fino alla pianura attorno all'abitato, e da qui fino al lago, costeggiandolo con una robusta costruzione, e infine al porto. Si sarebbe così impedito l'assalto per mezzo di forze navali e si sarebbe provveduto alla difesa anche con forze esigue.

Il sistema difensivo di Arona era diviso in due parti distinte: una più interna, che, rappresentata da una cinta munita di bastioni, mura e torri che si allacciavano al forte, circondava interamente le porte del borgo poste nel piano. L'altra, esterna, che costeggiava il lago, andando poi a ricollegarsi al porto militare; da qui essa saliva alle opere erette sul monte, costituendo il complesso vero e proprio della fortezza: la Rocca.

L'ingresso alla città fortificata avveniva ancora nel XVI secolo attraverso tre porte: la prima a sud, in prossimità del lago denominata Porta Cantone; la seconda più a nord, denominata Porta Monastero per la vicinanza dell'antico monastero dei Benedettini; infine la terza, all'inizio delle pendici della Rocca, al limite più interno dell'abitato, denominata Porta Bruna. Nel 1645 queste porte vennero chiuse e trasformate in baluardi in occasione di lavori di riadattamento delle fortificazioni da parte del Ricchino. Le sostituì una sola porta coperta denominata Porta Novara, mentre la Porta Bruna fu chiamata "Bastione di S. Carlo".

Le altre due porte al servizio della Rocca erano la porta “del Falcone”, sulla riva del lago verso Meina, ed una sulla parte alta delle fortificazioni verso nord, denominata porta “del Soccorso”. L’assetto, come detto, rimase più o meno immutato fino al periodo napoleonico.

Origini e valenze simboliche del Sacro Monte

Alla fine del Quattrocento, quando si parlò per la prima volta di “Sacro Monte”, in Europa stavano mutando alcune fra le condizioni di vita fondamentali dell’Occidente.

Era l’età di alcune grandi invenzioni e scoperte; si stava elaborando quello Stato assoluto che avrebbe retto fino alla fine del Settecento e che avrebbe dato luogo a diversi stati; era in atto un grosso mutamento nel modo di vivere la religiosità cristiana e il rapporto con le istituzioni ecclesiastiche, queste ultime accompagnate da momenti di grande inquietudine. Il quindicesimo secolo fu anche il tempo del grande duello mediterraneo tra una Cristianità in crisi e il mondo islamico, che aveva trovato un nuovo referente nell’impero ottomano: insomma una straordinaria instabilità dei tempi; una crisi collettiva che aveva bisogno di un capro espiatorio.

In questo momento di paura e crisi, la Cristianità trovò il modo di recuperare una Gerusalemme che ormai andava sfuggendole drammaticamente. La crociata contro gli Ottomani tornò di attualità; ma non era più la

“grande crociata” per la conquista cristiana del San Sepolcro. Era piuttosto una crociata per la difesa dei confini d’Europa, che, attestandosi sul Danubio e nei Balcani, sarebbero restati così fino ad Eugenio di Savoia, e cioè fino alle guerre tra l’esercito imperiale austriaco e l’esercito ottomano in pieno Settecento.

In tale scenario, il Sacro Monte diveniva l’avventurare di un pellegrino, che ripercorreva il cammino della Croce. Leonardo da Porto Maurizio capì profondamente questa cosa inaugurando e perfezionando la nuova spiritualità della stessa Via Crucis, vicinissima a quella del Rosario. Il Sacro Monte costituì quindi l’*antemurale* del Rosario, una “sacra muraglia” contro il pericolo proveniente dal Nord: la Riforma.

Fu un’invenzione geniale, una grande “macchina” religiosa, un grande “mulino” da preghiera cristiana, per usare un termine tratto dall’antropologia religiosa buddista, che però si sviluppò in rapporto al fallimento e al mutamento dell’idea di crociata e in rapporto alla grande crisi socio-economico-religiosa dell’Occidente, che fu una crisi spirituale connessa con la Riforma.

Una prima idea di “Sacro Monte” fu attribuita, intorno al 1420, al domenicano spagnolo Alvarez, di ritorno dal Santo Sepolcro di Gerusalemme. Successivamente se ne diffusero molte altre: nel 1472, Martin Ketzler, tornato dalla Terra Santa, decise di trasformare la sua città, Norimberga, sull’esempio di Gerusalemme, che formalmente costituiva il modello di tutte le città cristiane, e di renderla davvero come tale. Per santificare i luoghi di Norimberga, sottolineandone i legami anche formali tra le sue mura e quelle di Gerusalemme, tra la cattedrale e la chiesa della Resurrezione della Città Santa, si inventò

un percorso tra il processuale, il turistico e il devozionale: partendo da una “casa di Pilato” a nord della città, si percorreva Norimberga come se fosse Gerusalemme e come se i fedeli accompagnassero Gesù fino ad un “Calvario”, situato in un altro luogo della città.

A Messina una suora francescana, Eustochia, fece costruire proprio nel chiostro del convento una Gerusalemme traslata, cioè un modellino ideale, che riproduceva la planimetria dei luoghi santi e i percorsi dei pellegrini sulla base della comune nozione che i Cristiani avevano della Città Santa.

Più tardi, Giovanni *Pascha* fece un’analoga *maquette* a Lovanio e questa Gerusalemme *traslata*, risognata e ricostruita ispirò il grande **Andrichomius** per il suo scritto del 1584. L’**Andrichomius** metteva in guardia sui problemi circa la ricostruzione di Gerusalemme: le sette cerchia di mura, ricordate da Giuseppe Flavio nella guerra giudaica, al tempo di Gesù non esistevano; il Calvario, secondo la testimonianza dei Vangeli, era posto fuori della città e solo pochi anni dopo la morte di Gesù Erode Agrippa ampliò a nord la città, facendo diventare il Golgota un luogo urbano.

In questo modo dalla devozione si passò piano piano all’archeologia, sulla base di un’esegesi che fu soprattutto devozionale, pregna d’amore; un’esegesi che non si poneva grandi problemi archeologici, ma, a partire dai ricordi evangelici e di pellegrinaggio, essa cercava di combinare gli uni agli altri nelle ricostruzioni fisiche dei luoghi.

All’interno di questi fenomeni (che furono per altro marginali e periferici rispetto alle esperienze realizzate) si sviluppò la problematica dei Sacri Monti: e ciò fu grazie ad un grande predicatore che conosceva perfettamente la

planimetria dei luoghi santi. Il suo nome era Bernardino Caimi. Egli nel 1478 concretizzò la sua esperienza a Varallo. «Essendo i viaggi in Terra Santa impediti dall'occupazione ottomana», volle riproporre un luogo di pellegrinaggio in memoria della passione di Cristo; un tale tipo di devozione trovò poi il suo massimo sviluppo nei primi anni del Seicento come estrinsecazione della cultura religiosa borromasca anche se ormai, dopo la battaglia di Lepanto, i Turchi erano stati sconfitti.

L'episodio realizzato dal Caimi a Varallo, che pur tenne certamente conto del nuovo culto per la Via Crucis diffusosi nel suo secolo per tutta l'Europa, poteva essere considerato un *unicum*, poiché egli ricercò e scelse questa zona in quanto gli pareva di poter riproporre ai pellegrini immagini e paesaggi simili a quelli dei Luoghi Santi da lui conosciuti.

Il fiume Sesia poteva infatti richiamare alla memoria il Giordano; la vista in lontananza del lago d'Orta suggeriva quella del lago di Cesarea; la montagna che domina Varallo evocava la collina della Città Santa; perfino l'ultima cappella della Via Crucis fu volutamente progettata come esatta replica del Santo Sepolcro.³

In sostanza il Caimi ebbe il pensiero di importare idealmente Gerusalemme nella propria terra, perché chiunque, anche chi non avesse potuto intraprendere il viaggio, potesse vedere la *Gerusalemme Celeste*. Fu per questo che il Sacro Monte di Varallo divenne noto con il nome di "Nuova Gerusalemme": Gerusalemme, perché replicava quanto più fedelmente possibile nel cuore del continente Europeo la città che nessuna crociata era riu-

³ Così in A. BURATTI MAZZOTTA, *L'apoteosi di Carlo Borromeo disegnata in due secoli di progetti per il S.Monte di Arona (1614-1828)*, in L. VACCARO – F. RICARDI, *Sacri Monti: devozione, arte e cultura della Controriforma*, Jaca Book, Milano 1992, pp. 232-234.

scita a strappare definitivamente agli infedeli; “nuova”, quasi a dire rigenerata, perché un semplice frate della provincia lombarda era riuscito nell’arduo scopo di trasferire un sacro concetto entro i saldi confini territoriali della fede cattolica.

E ancora, certamente la scelta della montagna come luogo sacrale risaliva alla più antica tradizione, non solo alla religione cristiana. Non a caso, come i maggiori eventi dell’Antico e del Nuovo Testamento si verificarono sul Sinai, sul Tabor, sul Golgota, anche la sede delle divinità pagane, degli dei scintoisti o di quelli del culto animista africano si trovava su un monte...

Per il mondo cristiano, fin dai primissimi secoli, il percorso della Passione, che da Gerusalemme prendeva le mosse, divenne itinerario processionale che dalla chiesa dell’Eleona, sul monte degli Olivi, conduceva i fedeli al Golgota, dove il cammino era ancora punteggiato da tre stazioni: il *Martyrium*, l’*Anastasis* ed infine il *Calvario*, il luogo della crocifissione. Da qui, in alcune particolari festività, un corteo conduceva alla chiesa del Cenacolo dove si teneva un’altra officatura.

In alcuni Sacri Monti fu possibile individuare, oltre a questo itinerario processuale, un altro tipo di *iter* simile per certi versi a quello dei labirinti: infatti il percorso non presentava crocevia; al contrario, il succedersi delle cappelle segnava l’unico percorso possibile, e in alcuni casi la via maestra invertiva pendolarmente la propria direzione di marcia conducendo chi la percorreva alla meta finale per poi allontanarlo improvvisamente: fu il caso di Arona, Ossuccio e Varese.

*«Leggendo la descrizione di queste processioni della fine del quarto secolo di una pia viaggiatrice romana, Eteria, sembrava quasi che il popolo delle città fosse completamente impegnato nel culto e nelle sue cerimonie: e fu proprio questo il modello che negli ultimi decenni del Cinquecento Carlo Borromeo propose alla sua diocesi. Infatti se in città egli volle trasformare ogni festa in un momento di religiosità collettiva, con grandi processioni (tra cui quella dello stesso Santo in Milano durante la peste, magistralmente descritta da Alessandro Manzoni nel cap. XXXII dei Promessi Sposi) a cui tutta la popolazione partecipava, con solenni funzioni in duomo e con la traslazione delle reliquie, nella provincia egli individuò alcuni luoghi di particolare religiosità, quali appunto i santuari e i Sacri Monti, come punti focali di un disegno di ritualizzazione del territorio. Ad essi convergevano i pellegrini delle diverse comunità, ed interi paesi in alcune festività vi si riunivano per la preghiera. Città e campagna gareggiavano cioè nel realizzare il modello della nuova Gerusalemme».*⁴

Questa visione così completa di rappresentazione non fu probabilmente mai presente nella mente di padre Caimi a Varallo che, da un punto di vista formale, si ricollegava a quanto era già stato fatto nel solco della tradizione francescana: la ricostruzione della Natività, con il ben noto Presepio di San Francesco e con le più vicine a lui *Viae Crucis*, che andavano sorgendo allora un po' ovunque in Europa sull'esempio della "Via Dolorosa" di Gerusalemme.

Rimanevano comunque ignoti il concetto di percorso da una cappella all'altra, e così pure il modo di intendere le raffigurazioni plastico-pittoriche, cioè le rappresentazioni sceniche, come teatro liturgicamente partecipato. En-

⁴ cfr. n. 2

trambi gli aspetti trovarono solo molti anni dopo la soluzione a Varallo, nell'operato di Gaudenzio Ferrari prima, in quello di Galeazzo Alessi poi.

«Importantissima fu anche la scelta della collocazione dei Sacri Monti, che non poteva certo essere determinata da entusiasmi locali, ma che chiaramente partecipava di un disegno più vasto che superasse anche l'ambito diocesano. Essi erano infatti disposti nelle Prealpi quasi a fare da una parte una corona di baluardi del cattolicesimo a difesa dalle infiltrazioni eretiche, allora dilaganti anche ai confini della nostra regione, e dall'altra un modello all'ortodossia, come d'altronde ci conferma lo stesso Grattarola a proposito di Arona: “massime per essere questo Monte nelle frontiere della Germania, e nel proprio passo delle persone ultramontane, le quali non potranno se non restar edificate e confermate nella nostra santa fede”.

Ed ancora a proposito della loro distribuzione sul territorio Grattarola diceva “et ben che sia discosto quattordici miglia dal Monte della Madonna, si veggono però l'un l'altro come fossero molto vicini”; faceva emergere cioè due altre peculiarità di tali episodi religiosi: innanzitutto l'assialità della loro disposizione geografica, ed in secondo luogo la possibilità di percezione visiva tra alcuni di loro».⁵

La scelta del luogo nel quale far sorgere il sacro monte e la visibilità che da questo ne derivava si ricollegavano a due simboli: il recinto e l'orientamento: il recinto inteso come uno spazio separato da quello sacralizzato: i Sacri Monti erano infatti separati dal mondo circostante e sottostante, e vi si poteva accedere solo attraverso il cammino rituale che in genere ne costituiva anche il solo percorso d'uscita (a volte, come ad Orta, il recinto sacro ve-

⁵ cfr. n.2

niva rafforzato dalla particolare posizione sul promontorio del lago, il quale sottolineava con la presenza delle acque e con il loro simbolismo di elemento purificatore la funzione redentrice del percorso); l'orientamento, per cui gli ingressi dei Sacri Monti venivano quasi sempre aperti a sud o ad est, mentre le absidi delle chiese terminali dei percorsi solo ad est. Difficile sarebbe attribuire qualche relazione astronomica a questo tipo di orientamento, così come sarebbe difficile accettare una loro premeditata collocazione sul territorio che pure esiste di fatto, dal momento che essi parrebbero ordinati in una serie di allineamenti centrati su Arona. È infatti constatabile come il Sacro Monte di Arona, o più precisamente la statua di San Carlo, siano posizionati alla convergenza ortogonale di due allineamenti principali costituiti da una linea sud-nord passante dal Sacro Monte di Domodossola, dalla cima del Mottarone e dal Monte Falo, terminante sul cosiddetto Varallino di Galliate; e da una linea est-ovest congiungente Graglia, il Monte Solivo, la Rocca d'Angera ed i Sacri Monti di Varese ed Ossuccio. Sempre ad Arona si intersecano poi perpendicolarmente, con angolo a 45° rispetto al suddetto incrocio, gli allineamenti di Varallo-Orta e Brissago-Ghiffa-Crea.

A sostegno dell'ipotesi di una disposizione "organizzata" vi è il fatto che tutti i Sacri Monti siano stati voluti ed edificati nello stesso periodo e dallo stesso centro motore culturale. A provarne la casualità c'è invece il fatto che da nessuna parte, in nessun documento o da nessun particolare architettonico risulta evidente l'intenzione di un simile allineamento.

"Organizzati come itinerari di ascesa spirituale, oltre che fisica, essi svilupparono i loro temi devozionali secondo tappe ben prestabilite che si materializzarono in

cappelle poste su un sinuoso percorso in salita. D'altronde anche per i tracciati urbani era caratteristica di quel periodo (il Cinquecento) e di quella cultura un'organizzazione densa di valenze simboliche.

A Milano, l'erezione da parte di Carlo – ma ancor più di Federico Borromeo – delle croci stazionali nei quadrivi e negli slarghi, associando ad ognuna di esse una tappa della Via Crucis, faceva dell'intera città un lungo itinerario processionale legato ancora una volta alla passione di Cristo. Così sui Sacri Monti le diverse edicole, solitamente a pianta centrale, che sviluppavano al loro interno, con una commistione di scultura e di pittura, precisi temi religioso-didascalici, diretti a colpire la fantasia e la capacità percettiva degli umili, divennero momenti di meditazione e di rappresentazione. I grandi gruppi plastici contenuti negli spazi interni erano la facile rappresentazione di eventi, forse altrimenti difficilmente immaginabili dalla fantasia popolare, che fornivano a queste folle di pellegrini la possibilità di accedere ai misteri della fede in maniera visiva. Divennero così per quei semplici «*un gran teatro montano*», come dice Giovanni Testori,⁶ dove il pellegrino nella fatica della salita e nella preghiera corale diventava spettatore di una sacra rappresentazione in cui ad ogni cappella e da punti di vista prestabiliti era possibile cogliere i diversi episodi religiosi secondo particolari vedute prospettiche, a volte drammatiche, a volte volutamente coinvolgenti. Così nel paesaggio di allora oltre che occasione di pellegrinaggio essi divennero per gli abitanti dei dintorni un continuo invito al divino. Con la loro posizione elevata si offrivano ai contadini intenti ai lavori nei campi, ai pescatori sul lago o agli artigiani nelle

⁶ «Zodiac», nr. 9, marzo-aprile 1993.

loro botteghe quale richiamo visivo che avvicinava alla preghiera e che dava conforto nelle difficoltà quotidiane ed aiuto contro i pericoli. Come ricorda il Rivola ancora a proposito del Sacro Monte di Arona, il grande colosso di San Carlo fu voluto da Federico, tra l'altro, per

*«spezial riguardo a que' passeggeri che per terra camminando over per lo lago Maggiore navigando, dar poteano in qualche sinistro incontro si d'assassini, e masnadieri, e si di procellose onde solite ad ingoiar miseramente le navi, affinché divotamente in quel simulacro volgendo gli occhi, e con gran fede l'aiuto del Santo invocando, per l'intercessione di lui difesi fossero da qualunque sciagura e trovassero sicuro scampo».*⁷

Il progetto di Galeazzo Alessi per il Sacro Monte di Varallo, contenuto nel "Libro dei Misteri" e conservato presso la municipalità di Varallo, costituì l'esempio per tutti gli altri Sacri Monti che immediatamente seguirono. Giunti perciò alla fine del 1500 la storia dei Sacri Monti non poteva più considerarsi storia esclusiva di Varallo: infatti già nel 1589 Padre Costantino Massimo, Francescano, avviava i cantieri per la realizzazione del Sacro Monte di Crea; nel 1591 Padre Cleto, francescano anch'egli, avviava il cantiere del Sacro Monte di Orta e all'inizio del XVII secolo padre Battista Aguggiari, cappuccino, inaugurava i poderosi lavori del Sacro Monte di Varese.

⁷ cfr. n.2

Padre Marco Aurelio Grattarola

Se Federico fu il patrono del Sacro Monte di Arona, se l'operato del secondo cardinale Borromeo è lo sfondo storico da tenere presente per comprendere l'iniziativa nella giusta prospettiva storica, padre Marco Aurelio Grattarola, prete della Congregazione degli Oblati dei Santi Ambrogio e Carlo, fu l'ideatore del grandioso progetto che riuscì a vedere realizzato solo nella parte iniziale. Si è molto discusso se attribuire la paternità dell'idea del Sacro Monte a Federico o all'oblato; la questione può essere risolta considerando che i due nomi sono associati costantemente in questa come in altre precedenti iniziative dai cronisti secenteschi, quali il Rivolta ed il Raineri.

Autore di scritti ascetici, attivissimo manager di realizzazioni religiose, resta una figura di spicco nell'episcopato di Federico Borromeo.

La progettazione e l'avvio del Sacro Monte di Arona fu l'ultima ed appassionante grande fatica di Padre Grattarola. Egli stesso in una sua memoria pubblicata in un opuscolo ormai introvabile e dedicata al Cardinale Taverna, vescovo di Novara, intitolata "*Informazione della origine e progressi del Sacro Monte di S. Carlo*", ha illu-

strato le motivazioni ed esposto il progetto, narrando minuziosamente anche della cerimonia della posa della prima pietra della chiesa.

Il Sacro Monte: ideazione e nascita

Il Sacro Monte di Arona fu voluto da Federico Borromeo per celebrare le gesta e la gloria del cugino Carlo: nell'ideazione di questo si volevano poi assommare tutti i valori simbolici e spirituali dell'arte della Controriforma; e il segno evidente fu l'aver voluto dedicare il Sacro Monte agli episodi della vita del Santo e non più a quelli di Gesù. A Varallo si erano puntualmente riprodotti secondo gli intendimenti del Caimi, in una sorta di topografia selettiva, alcuni luoghi santi palestinesi, cioè siti connessi con la memoria degli eventi della vita di Gesù. Attraverso i luoghi *imitativi* si era poi sviluppata la rappresentazione plastica dei fatti evangelici, con l'aggiunta di altri episodi, fuori del disegno topografico originario.

Gli uni e gli altri vennero designati nella tradizione varallese come i *misteri*, termine che direttamente desunto dal lessico dei pellegrinaggi gerosolimitani e dalla venerazione dei Luoghi Santi, aveva assunto un significato differente: dall'originario riferimento all'evento sacro e al suo luogo, alla semplice evocazione figurata dell'evento.

Alcune fonti seicentesche attestano l'uso di un'analogia designazione per le cappelle *misteriose* del Sacro Monte di Arona, quasi sottolineando la relazione analogica, concettuale e strutturale, che collegava questo al S. Monte di Varallo.

La scelta del luogo e il progetto Grattarola

La scelta del luogo fu importantissima; all'inizio si pensò di creare un luogo di culto nella stanza in cui Carlo era nato, e cioè presso la Rocca di Arona.

Problemi di difesa esclusero però la possibilità di utilizzare questa parte della rocca per il culto e quale meta di pellegrinaggi: essa era infatti una fortezza presidiata.

Aurelio Grattarola, che si era prodigato tanto per la canonizzazione di San Carlo e che poi si dimostrò fervente propugnatore di questa iniziativa, scelse allora un'altra cima dello stesso monte, poco distante, che si faceva preferire per la bellezza naturale (*“la parte meridionale del monte piace a guisa di un gran teatro rivolto tutto alla vista del lago”*), la disposizione scenografica, la disponibilità dei materiali da costruzione e della fornace nelle vicinanze, nonché la generosità delle popolazioni delle terre vicine che avrebbero, volentieri, donato la loro fatica per la devozione del Santo.

Ma più importante ancora, si sarebbe creato, da una parte, un legame ideale tra il nuovo Sacro Monte, la Rocca e il borgo di Arona; questi erano infatti i tre elementi cardine nella vita del Santo e quindi anche nell'iter progettuale della sistemazione del monte: il borgo era il feudo dei Borromeo e la sede dell'abbazia di San Gratiano, commenda di Carlo, che la donò ai Gesuiti per istituirvi un loro seminario; la Rocca era il segno della potenza militare della famiglia; il monte sarebbe stato la glorificazione della sua santità.

Dall'altra, si rendeva esplicita l'intenzione di porre il Sacro Monte di Arona in relazione con tutti gli altri, soprattutto con Varese, Orta, Varallo, quasi a delineare i punti ideali e visivi di un allineamento di luoghi sacri che

avrebbero fatto delle Prealpi una linea di sbarramento contro l'eresia protestante e un modello di religiosità e santità per le genti.

Identificata quindi l'area su cui realizzare il Sacro Monte, se ne iniziò subito la costruzione secondo un progetto che la tradizione attribuisce a Francesco Maria Ricchino. I disegni purtroppo non ci sono pervenuti, ma di questi se ne parla specificatamente in alcuni documenti.⁸

“A fissare la memoria di tale progetto resta però ancora oggi una immagine del Sacro Monte di San Carlo, che, seppur datata 1714⁹, può certamente essere ritenuta come la ristampa dell'incisione del secolo precedente citata nell'elenco del 1646, dato che essa illustra una situazione non corrispondente allo stato del monte in quegli anni. Anzi, essa può essere sicuramente considerata la raffigurazione prospettica dell'intero progetto ricchiniano come era stato definito negli anni della fondazione.

⁸ A. BURATTI MAZZOTTA, *L'apoteosi...*, cit., nota 18, pag. 239.

Si riporta che: «Nell'Archivio Borromeo all'Isola Bella si trova una copia delle **Ordinazioni** dell'Ambrosiana, lì non reperibili perché non ancora completamente schedate, dove si parla esplicitamente di una visita del Ricchino sul Monte il 30 luglio 1627 per la sistemazione del verde e delle acque e di una successiva del 17 aprile 1628. Inoltre nell'elenco **Cose diverse spettanti al Sacro Altare e Sagristia**, facente parte del manoscritto **Inventario di tutti i mobili della Fabbrica di S.to Carlo. 1646 adì 28 giugno**, si legge: «due tavolette con sua cornice nelle quali si vede delineato dal Signor Ricchino Architetto molto celebre il disegno della Fabbrica della Chiesa di S.to Carlo; in una la parte interiore o sia la pianta, nell'altra la parte esteriore. Un'altra tavoletta con sua cornice con sopra il disegno stampato di tutto il Sacro Monte di S.to Carlo».

⁹ Vedi figura pag. 182.

Mentre infatti si può stabilire come sicuro termine ante quem il 1625, anno di inizio sul Sacro Monte del convento dei Cappuccini vicino alla prima cappella, qui non indicato, comprovano tale ipotesi la rappresentazione di alcune parti che non ebbero nemmeno mai inizio ed insieme la stretta analogia con l'organizzazione e la distribuzione descritta dal Grattarola e poi celebrata dal Manino.¹⁰

Sempre riguardo l'operato del Ricchino, il Rejna, che ebbe modo di attingere notizie piuttosto precise dall'archivio dell'Ambrosiana, attesta che l'architetto direbbe la fabbrica del Sacro Monte sino al 1632, allorché gli succedette il "Crivello", da identificarsi, credo in Giovanni Angelo Crivelli, impegnato a quell'epoca nelle fabbriche dell'Isola Bella per ordine del conte Carlo Borromeo.

Il De Vit conferma che il Ricchino attese alla costruzione della Chiesa di San Carlo sin dalle fondazioni.

L'attività dell'artista è inoltre confermata dalle carte della *Fabbriceria conservate nell'archivio parrocchiale di Arona*: in particolare da alcune misure e stime relativamente a lavori eseguiti nella chiesa maggiore da mastro Jeronimo Guida Bombarda (10-10-1621), nella Cappella dell'Università dei Merzari dal Guida Bombarda (10-10-1622), nella Cappella del Cavaliere Incognito, cioè Francesco Litta, da mastro Jacomo Intagliatore che fornì capitelli e lesene (2-07-1622), e ancora nella Cappella del Cavalier Litta per la rifinitura con parti a stucco ad opera di mastro Francesco Pozzi muratore (5-07-1628).

¹⁰ Mazzota, A.B., *L'apoteosi*, cit. p.235.

All'origine del Sacro Monte, secondo il gusto dell'epoca, padre Grattarola pose un segno miracoloso, una diretta manifestazione divina che avrebbe sacralizzato il luogo, designando lo spazio privilegiato per le forme di devozione religiosa. Egli infatti scorse un grande splendore nella "Stanza dei Tre Laghi" posta alla Rocca e dal prodigio egli interpretò il desiderio di San Carlo di vedere onorato e frequentato il luogo dove era nato e dove aveva vissuto l'infanzia e l'adolescenza.

La visione del Grattarola avvenne la notte del 1° ottobre 1612. Il 24 aprile dell'anno 1614, dopo aver concepito il progetto del Sacro Monte e dopo averlo sottoposto tramite una lettera al cardinale Federico Borromeo, il Grattarola non solo ottenne da questi l'approvazione, ma una lettera che l'autorizzava ufficialmente a raccogliere le offerte e ad organizzare il finanziamento dell'impresa, dei cui registri il Cardinale si riserva la supervisione¹¹.

Si cominciò così la grandiosa opera e il cantiere venne aperto con la costruzione di un Oratorio, dove si celebrò la Santa Messa per la prima volta all'inizio del giugno del 1614, contestualmente ai lavori preparatori alla costruzione della chiesa: lo scavo delle fondamenta, il reperimento dei materiali, la condotta d'acqua, la costruzione della strada d'accesso al colle dalla parte del lago, con il concorso volontario della gente del luogo.

La posa della prima pietra¹² avvenne il 13 luglio 1614, con una spettacolarità della quale padre Grattarola fornì

¹¹ P. TOSI – M. BONAZZI, *Storia di Arona*, Milano, Evoluzione, pp.473-474, volume II.

¹² Secondo il Grattarola l'iscrizione della pietra, era questa:
D.O.M.

Paulo Quinto Pontefice Maximo Federicus Borromaeus Sanctae Romanae Ecclesiae Praesbyter Cardinalis Archiepiscopus Mediolani,

un'ampia descrizione. La gente fu protagonista lavorando gratuitamente all'approntamento della strada e partecipando con pubbliche offerte in denaro o in cera.

Dopo alcune modifiche all'idea iniziale, il progetto consistette in un percorso ascensionale alla montagna, scandito da 15 cappelle dedicate agli episodi della vita *attiva* del Santo, interrotto da archi trionfali; nel dettaglio, con il piano dei finanziamenti, esse erano:

- Prima cappella: NASCITA DI SAN CARLO - Società dei Banchieri di Milano.
- Seconda cappella: VOCAZIONE DI SAN CARLO ALLO STATO ECCLESIASTICO- Società degli Orefici milanesi.
- Terza cappella: CHIUSA DEL SACRO CONCILIO DI TRENTO - Collegio dei Dottori di Milano.
- Quarta cappella: INGRESSO DI SAN CARLO IN MILANO - Procuratori della città di Milano.
- Quinta cappella: VISITA DELLA PROVINCIA.

praesentibus Philippo Novocomensi et Petro Georgio Viglevenensi Episcopis, in hac primaria Sancti Caroli construenda Aede lapidem hunc a se ecclesiastico ritu benedictum primo posuit. Tertio Idus Julii, 1614.

Nel medesimo luogo furono poste poi alcune grandi medaglie benedette dal Sommo Pontefice: da una parte della moneta stava l'impronta di San Carlo e un'iscrizione che diceva

Sancte Carole ora pro nobis, 1614.

dall'altra, il Monte Sacro invaso dalla luce che scese sopra la camera in cui il Santo nacque, e l'iscrizione

Mons S. Caroli in oppido Aronae, Dei aedificatio.

- Sesta cappella: CONVERSIONE DEGLI ERETICI E VISITA AL PAESE DEI GRIGIONI- Società dei Gioiellieri di Milano.

- Settima cappella: ARCHIBUGIATA DEL RINNEGATO FARINA- Mon. Giulio Cesare Visconti, Primicerio della Metropolitana Milanese; offerte raccolte e da raccogliere nella regione IV della Diocesi di cui era visitatore.

- Ottava cappella: RINUNZIA DI SAN CARLO A TITOLI ABBAZIALI ED A RICCHE ENTRATE- Mercanti di lana e Drappieri Milanese.

- Nona cappella: ASSISTENZA DI SAN CARLO AI COLPITI DALLA PESTE - Mons. Fedele, Canonico della Metropolitana Milanese, con le offerte della Regione I della Diocesi di cui era Visitatore.

- Decima cappella: PROCESSIONE IN MILANO COL SANTO CHIODO NEL TEMPO DELLA PESTE- Cardinale Ferrante Taverna, grande stimatore del padre Grattarola.

- Undicesima cappella: ISTITUZIONE DELLA CONGREGAZIONE DEGLI OBLATI- spese della medesima.

- Dodicesima cappella: VISITA DI SAN CARLO ALLA SACRA SINDONE IN TORINO- Mercanti della Piazza del Duomo di Milano.

- Tredicesima cappella: TRASLAZIONE DI CORPI SANTI FATTA DA SAN CARLO- Mons. Alessandro Mazenta, Canonico della Metropolitana Milanese, unendovi anche le offerte della Regione III della Diocesi, di cui era Visitatore.

- Quattordicesima cappella: MORTE DI SAN CARLO- Mercanti Milanese d'oro e seta.

- Quindicesima cappella: più' grandiosa delle altre: CANONIZZAZIONE DI SAN CARLO- Fratelli Francesco e Giuliano Litta, dell'alta nobiltà milanese.

Al culmine era posta la chiesa, dove si decise di trasportare la "camera dei tre laghi" nella quale era nato San Carlo; questa si affacciava su un piazzale atto a ricevere i pellegrini e ornato da una fontana.

Una breve salita la collegava al Colosso, la gigantesca statua del Santo, circondata, da come si può vedere dalla celebre veduta del 1714, da altre cappelle, che però non vennero mai realizzate e le cui decorazioni avrebbero dovuto sviluppare alcuni momenti della *vita contemplativa* di San Carlo.

A tale riguardo il Ponzzone¹³ accenna ad un secondo progetto a complemento di tutto l'insieme del Sacro Monte, che prevedeva la realizzazione di queste cappelle minori. Le spese di tali opere sarebbero state sostenute da Carlo Emanuele Duca di Savoia, il quale era molto devoto al Santo aronese.

Se nel primo disegno la statua colossale, prevista in marmo, doveva essere posta in basso, all'ingresso del monte, quasi ad accogliere i pellegrini e a condurli nella loro ascesa purificatrice, nel progetto che subito si venne realizzando essa fu spostata in alto, al culmine del percorso, per essere, anche simbolicamente, il punto di arrivo del pellegrinaggio che veniva così scandito in diversi momenti.

Quindi la salita processionale alle cappelle, attraverso un percorso sinuoso, doveva essere un momento di puri-

¹³ Rubeus (Bartolomeo Rossi oblato, Rettore del Seminario di San Carlo), *De Origine et Progressu Congregationis Oblatorum*.

ficazione e portava alla chiesa; un'ulteriore salita lungo un piccolo colle disseminato di cappelle, questa volta intese come romitaggi nel verde, avrebbe condotto al Colosso, ora di rame dorato (per evidenziare ancor di più, anche in termini materici, la simbologia solare legata a questo Santo), sovrastante l'intero monte e benedicente.

Alla realizzazione del progetto, il Cardinale aveva sollecitato la collaborazione degli artisti lombardi dei quali era grande protettore con la sua munificenza di mecenate, nel suo spirito di umanista cristiano, che riproponeva in forme nuove il rinascimento cinquecentesco di principi e papi. Primo fra tutti fu Giovanni Battista Crespi, detto "il Cerano", che predispose il piano artistico del Sacro Monte e disegnò la statua del santo; poi Guglielmo Caccia da Montabone detto "Il Moncalvo", quotato affreschista, del quale si conservano, presso i Civici Musei di Milano, bozzetti per il San Carlo che reca in processione il Santo Chiodo, destinati ad una delle cappelle; il Morazzone, che aveva già lavorato principalmente nella Collegiata della Natività con i grandi quadri della navata di sinistra; gli statuari d'Enrico, grandi maestri influenzati dall'atmosfera culturale borromaica, la cui intensità è stata riproposta nella giusta prospettiva storica ed artistica da mostre recenti e dagli studi di Rosci e Testori.

Insieme al progetto artistico il Grattarola, e' da supporre, predispose anche un piano finanziario; infatti il Cardinale Arcivescovo, oltre all'accennato appello agli artisti, aveva chiamato a concorrere nella spesa Principi, Università, Enti e Corporazioni ed ognuno, di buon grado, aderì all'invito.

Sopraggiunsero però, dopo il primo ventennio del XVII secolo, i primi problemi, presagiti già dal Grattarola.

La guerra alla quale accennava il Grattarola era quella intrapresa contro la Spagna da Carlo Emanuele I Duca di Savoia.

Inoltre nel giro di pochi anni si verificarono anche altri eventi che interruppero per qualche tempo la crescita della fabbrica: la morte del Grattarola stesso e del Cerano; la peste¹⁴ e quindi la morte di Federico.

La fabbrica cambiò in quegli anni anche l'architetto direttore dei suoi lavori: infatti se il Ricchino si trattene sul monte per occuparsi della sistemazione del verde e delle acque fino al 1628, a partire dal 1633 la direzione dei lavori fu affidata al Crivelli, attivo in quegli anni per i Borromeo all'Isola Bella.

Così terminava la prima fase della realizzazione del Sacro Monte di Arona.

LE VICENDE EDILIZIE DEL SACRO MONTE DALLA MORTE DI PADRE GRATTAROLA AL SECOLO XIX

Del progetto originario, alla morte di Padre Grattarola (agosto 1615), era stata realizzata una parte cospicua. La chiesa maggiore era stata portata quasi al tetto, per le cappelle era stato predisposto in parte il materiale di costruzione, gettate le fondamenta, preparato il piano finanziario.

L'edificio di alcune cappelle doveva anzi essere a buon punto, come testimoniano le due dediche dei ban-

¹⁴ La peste a cui si fa riferimento è quella del 1630, cioè la terza, detta anche "del Manzoni".

chieri nel 1620, ed era già avvenuta la traslazione della “camera dei laghi” dalla Rocca al Sacro Monte, nell’attuale collocazione (la Chiesa Maggiore).

Il Cardinale Borromeo tentò immediatamente di sopperire alla grave perdita. Provvide agli affari ed agli interessi della fabbrica fondando il 1° giugno 1624 (Istrumento rogato da Antonio Cerutto) il Sacro Monte di San Carlo e dotandolo di tremila scudi, nonché di eventuali legati, oblazioni ed elemosine dei fedeli; nominò, quindi, una commissione di dodici ecclesiastici salvando i diritti dell’Arcipretura di Arona, formata dal Vicario Generale, dall’Arciprete della Metropolitana, dal Prefetto Generale delle Chiese, dal Visitatore di quella parte della Diocesi, da un Canonico di Sant’Ambrogio, da uno di San Nazzaro, dal Prefetto Generale degli Oblati, da un parroco di Milano, dall’Arciprete di Monza, dal Prevosto di Angera, dall’Arciprete di Arona e dal Prefetto del Sacro Monte.

Tuttavia il Comitato, a causa della eterogeneità dei suoi componenti, ben poco concluse; tanto è vero che il 13 novembre 1625, con Istrumento rogato Burri Cancelliere Arcivescovile, il Cardinale trasferì le incombenze ai Conservatori della Biblioteca Ambrosiana di Milano, i quali le detengono tuttora.

Il Collegio dei Conservatori della Biblioteca Ambrosiana nominò per il Sacro Monte tre fabbricieri laici e quattro ecclesiastici tra i quali l’Arciprete di Arona come capo ed il Rettore dell’annesso Seminario come prefetto (Istrumento del 12 marzo 1626).

Nel 1631 scompariva Federico Borromeo e, tre anni più tardi, Giovan Battista Crespi, progettista della statua di San Carlo. Di conseguenza i lavori procedettero molto

lentamente e nei decenni successivi subirono addirittura lunghe sospensioni.

Da uno scritto del 1642, attribuito all'arciprete Ponzone ¹⁵, si può analizzare la situazione delle opere a tale data:

- I cappella: è finito tutto l'edificio, sono finite tutte le statue, mancano solo le pitture.
- II cappella: è finito tutto l'edificio e sono iniziate alcune statue.
- III cappella: non è stata posta neanche la prima pietra.
- IV cappella: è stato realizzato metà edificio; sono presenti le pietre lavorate da mettere in opera.
- V cappella: è appena cominciata.
- VI cappella: sono appena cominciate le fondamenta.
- VII cappella: è a buon punto, vi sono presenti molte pietre lavorate.
- VIII cappella: è realizzata gran parte dell'edificio.
- IX cappella: è appena iniziata.
- X cappella: l'edificio è compiuto a metà e vi sono molte pietre in serizzo pronte da mettere in opera.
- XI cappella: è realizzata una piccola parte dell'edificio.
- XII cappella: l'edificio è terminato.

¹⁵ Dal volume di Peppino Tosi e Mario Bonazzi, *Storia di Arona*, lo scritto del 1642 risulta conservato presso l'Archivio Parrocchiale di Arona. Ve ne è uno simile, di cui si accennerà più avanti (vedi nota 24).

- XIII cappella: è appena iniziata.
- XIV cappella: sono iniziate le fondamenta.
- XV cappella: l'edificio è ultimato, mancano solo le statue.

Le cappelle dedicate alla *vita contemplativa* non erano ancora state cominciate; a proposito del Colosso, il Ponzzone riporta che “ *si trova nella chiesa del Sacro Monte in pezzi* ”; dietro all'altare maggiore della chiesa era stata trasferita una buona parte del materiale della Camera stessa nella quale nacque Carlo Borromeo. In essa ora si poteva celebrare la Messa “ *et è cinta intorno d'un vago e bello particolare ornato di pietre intagliate, con Angeli, festoni et pitture* ”.¹⁶

Identica è la descrizione del complesso edilizio fornita da un altro manoscritto dell'Archivio Parrocchiale di Arona, intitolato *Informatione dell'origine e progresso della fabbrica del Sacro Monte di San Carlo in Arona*¹⁷ e compilato nel 1646 con aggiornamenti più tardi.

Se nella prima fase costruttiva erano state le cappelle e la chiesa i maggiori centri di interesse, ora esse venivano trascurate a favore del Colosso, che meglio rappresentava il nuovo gusto per il barocco, cioè per lo scenografico e il grandioso.

Per parecchi anni comunque i lavori sul Monte rimasero avvolti in un inspiegabile torpore ad eccezione di qualche sparuta iniziativa che ben poco, per non dire nulla, contribuì alla ripresa dell'opera.

Il Perucchetti¹⁸ riferisce che, con decreto del 15 febbraio 1659, Alfonso Litta, Arcivescovo di Milano, auto-

¹⁶ Cfr. n.20

¹⁷ Archivio Parrocchiale di Arona, *Informatione dell'origine e del progresso della fabbrica del Sacro Monte di San Carlo in Arona*.

¹⁸ Perucchetti Paolo, *Arona- Cenni storici*, Arona, 1894.

rizzo' don Carlo Piazza Oblato della Congregazione d'Ambrogio e Carlo di San Sepolcro di Milano, a raccogliere offerte per la fabbrica delle cappelle.

Nel 1660 i Deputati del Sacro Monte lanciarono un nuovo appello nei Vicariati di Inverio, Lesa, Intra, Pallanza e Baveno allo scopo di raccogliere nuovi fondi; l'autorizzazione fu concessa dal Vescovo di Novara Giulio Maria Odescalchi. La colletta, per quanto lo permettevano le miserie dei tempi, diede frutti insperati; anche le Comunità della Val Vigizzo, infeudate ai Borromeo, furono invitate a concorrere nella raccolta delle oblazioni.

Il 11 ottobre 1689 l'Arciprete di Arona ricevette una circolare a stampa del Delegato Arcivescovile di Milano Oblato Giulio Manzone, con la quale lo si indicava a raccogliere elemosine fra il clero ed il popolo allo scopo di terminare la fabbrica del Sacro Monte sul quale in quell'anno, era caduto due volte un fulmine.

Nello stesso anno, in coincidenza con l'arrivo di padre Martinelli incaricato dall'Ambrosiana di sovrintendere all'attività della fabbrica, un concreto ed assai interessante sintomo di reviviscenza per una nuova sistemazione dell'intero complesso del Sacro Monte fu il contatto avvenuto tra il Conte Carlo Borromeo e Carlo Fontana, allievo del Bernini ed architetto delle fabbriche papali. Egli, su invito del Conte, accettò di dedicarsi subito allo studio per una definitiva sistemazione del Sacro Monte, comprendente al contempo un progetto per il piedistallo del Colosso, che ben si adattasse alle nuove tendenze artistiche (alla costruzione del piedistallo e delle strutture di supporto secondo il progetto del Fontana venne preposto poi l'architetto Filippo Cagnola).

Ricco dell'esperienza della scuola barocca romana, il Fontana cercò di riproporre anche qui le soluzioni prospettiche e compositive di quell'arte, modificando le parti già costruite per adattare alle ricerche architettoniche del suo tempo.

Ce lo dimostrano i numerosi disegni, schizzi, vedute e piante, rimasti all'archivio Borromeo che, anche se non tutti firmati, chiaramente gli sono ascrivibili.¹⁹

Il 28 maggio 1692, nella consueta sala del palazzo del conte Carlo Borromeo in Arona, furono convocati i Deputati del Sacro Monte; e quivi si deliberò di riprendere i lavori di costruzione del colosso e di rimandare a Milano le parti membrali della statua, eccetto le mani e la testa “ *per ridurli ivi a perfezione, essendosi rilevati alcuni difetti* ”.²⁰

Tre furono i punti su cui si basava il progetto del Fontana: l'ingresso, l'atrio e la scala della chiesa, il basamento della statua.

Per quanto riguardava l'ingresso era chiaro che, da allievo e collaboratore del Bernini per la sistemazione della piazza di San Pietro, egli cercasse di riproporre qui, pur in scala minore, gli stessi effetti architettonici. Cercò particolari effetti prospettici per i vari punti di avvicinamento alla statua, e le cappelle già costruite vennero pensate come quinte di questa ricerca scenografica in divenire.

Ce lo dimostra sia uno schizzo a penna della prima cappella, in cui questa veniva arricchita con due ali, in modo da mutare da elemento architettonico centrale a

¹⁹ Buratti Mazzotta A., *Immagini e presenze di San Carlo*, Catalogo della mostra a cura di A.B. Mazzotta, G. Oneto, A. Torelli, Arona, 1984.

²⁰ Vedi nota 25

quinta prospettica, sia i suoi studi per una nuova soluzione dell'ingresso al Sacro Monte.

Ben lontani dalla concezione artistica del Grattarola, si formarono dei cannocchiali prospettici sempre conclusi da fondali architettonici, che ben si collegavano con la cultura artistica di Roma di quel periodo.

Il Martinelli, dopo essersi assicurato che il colosso fosse stato portato a termine, avrebbe potuto certamente completare anche il Sacro Monte; ma i suoi superiori, considerando che le altre spese fatte avevano di gran lunga ridotte le possibilità' di sostenere un altro sforzo finanziario, nel 1694 lo richiamarono a Milano come Rettore del Seminario Maggiore.

Dovettero passare ben settanta anni dalla data della relazione del Ponzone (1642) prima di trovare nuove tracce sul proseguimento dei lavori.

Se, al momento dell'inaugurazione del Colosso (22 giugno 1698), alcune cappelle erano state appena iniziate, e altre, non completate, stavano andando in rovina, anche quelle finite cominciavano a necessitare di restauri. Occorrevano infatti ripari alla I e alla XV cappella, quest'ultima vicina al Seminario, che sarebbe poi stata demolita per un ampliamento di questo.

E alcune stime fatte il 23 settembre 1692 ed il 27 luglio 1693 lo testimoniavano anche per la II cappella; i lavori non vennero mai eseguiti: infatti il 29 settembre 1711 un'altra relazione descriveva questo edificio nello stesso stato di abbandono.²¹

Nel Settecento l'intero monte subì un forte grado di abbandono: dopo l'interesse per l'intero complesso e le cappelle nei primi del Seicento con il Grattarola e dopo il

²¹ Cagnola Filippo, cfr. appendice, doc. B

fervore per il Colosso a fine Seicento con il Fontana e il Cagnola. Il Settecento si presentò caratterizzato da assai sporadiche iniziative.

Nel 1714, quando ormai numerose opere erano già notevolmente danneggiate, fu bandito un concorso per la sistemazione definitiva del Sacro Monte.

Del bozzetto approvato in tale concorso, il Paracchini²² afferma che esso prevaleva sugli altri per l'armonia del blocco e per la ricchezza di dettagli, quantunque non fosse assente quella nota ampollosa propria dello stile di quell'epoca. Severo ed esente da minuziosità, comprendeva ben ventitré edicole.

Poiché il disegno primitivo risultava logoro e sciupato, dietro ordine dell'Arciprete Torelli, l'aronese Angelo Filippetti provvide nel 1892 a farne dell'originale una copia.

Dalla didascalia del disegno risulta la seguente descrizione degli edifici:

- una loggia aperta con la grotta del Conte Gilberto Borromeo
- un portale d'ingresso al Sacro Monte con l'insegna del Cardinale Federico Borromeo
- una grande piazza introducente al Sacro Monte
- l'arco trionfale con le insegne della nobiltà del Santo
- tutte le quindici cappelle terminate
- la grande Chiesa Maggiore
- il Colosso
- una grande piazza davanti alla Chiesa e al Colosso.

²² Paracchini Giacomo, *Arona e le sue opere d'arte*, Arona, Stabilimento Tipografico Alganon & C., 1913.

Tuttavia anche dopo l'approvazione del nuovo progetto, i lavori non proseguirono, soprattutto perché gli sforzi e i proventi confluirono nella costruzione dell'immensa statua, come testimonia Francesco Medoni all'inizio del XIX secolo, e perché nuove guerre si succedettero con un ritmo impressionante (va ricordato che sulla Rocca sussisteva un presidio militare).

Inoltre con il passaggio nel 1748 di Arona allo Stato piemontese, si perse anche il collegamento spirituale con Milano e quindi con la Chiesa ambrosiana.

Nel difficile periodo che seguì, e fino alla caduta di Napoleone, il monte non fu più meta di grandi pellegrinaggi, ma decadde, danneggiato anche dalle truppe degli eserciti di passaggio che, nel 1795, requisirono perfino gli argenti della chiesa.

E' proprio in questo periodo che si verificarono quelle trasformazioni che portarono il complesso del Sacro Monte alla situazione attuale.

In particolare nella prima metà del XIX secolo venne realizzato l'ampliamento del Seminario con conseguente demolizione della XV cappella. Questo intervento comportò anche l'eliminazione delle altre cappelle limitrofe al Seminario, al fine di poterne utilizzare i materiali da costruzione recuperati.

A metà Ottocento, su progetto dell'Ing. Merzogora, venne modificata ed ampliata la strada di accesso al colle di San Carlo, con demolizione della degradata cappella II e di ciò che era stato realizzato della IV e della V.

Un cenno particolare merita la cappella XI, detta "degli Oblati", la cui costruzione si protrasse fino all'inizio del XIX secolo.

Sempre in questo periodo si prestava massimo interesse alla Chiesa con la camera del Santo ed alla grande statua. La Chiesa doveva però versare in pessime condizioni, infatti, datati 1818, si trovano pagamenti per rimettere alle finestre i vetri, ai solai i legni mancanti e i coppi al tetto.

Anche il suo ingresso doveva essere pericolante, dato che effettuarono cospicue spese per riparare l'atrio (che non fu mai realizzato in modo definitivo) e la scala. Anche la statua di San Carlo nel corso dell'Ottocento subì diverse modifiche e riparazioni. Testimoniano il suo cattivo stato di conservazione i pagamenti eseguiti per i ferri del ponteggio nell'anno 1818 e per il cambiamento di alcune lastre di rame danneggiate.

Nel 1864 si decise di costruire una scala fissa (l'idea è da attribuirsi al Fontana) per la salita alla statua, garantendone così la percettibilità interna. Infatti prima di allora l'ascensione alla statua avveniva attraverso l'uso di scale esterne mobili, che venivano di volta in volta accostate e poi staccate.

Dalla fine dell'Ottocento fino alla prima metà del Novecento la situazione del Sacro Monte non mutò; aumentò solo il disinteresse e l'incuria.

Se qualcosa si doveva fare, la si faceva solo per la grande statua del Santo, perché meta di pellegrinaggi ed attrazione per i turisti.

Solo nel 1974-75, essendo molto danneggiata, furono presi dei provvedimenti per il suo restauro.

LA CHIESA DI SAN CARLO

Alla chiesa maggiore o di San Carlo, progettata dall'architetto Francesco Richini, sovrintendente alla rea-

lizzazione del Sacro Monte sino all'anno 1633, quando venne sostituito dal Crivelli, fu data priorità nell'esecuzione dei lavori, tanto che alla morte di padre Grattarola era stata portata quasi a compimento, mancando solo una copertura stabile e gli ornamenti.

La posa della prima pietra avvenne il 13 giugno del 1614 con a capo del cantiere l'architetto Fabio Mangone, non nuovo alle committenze dei Borromeo.

Poco dopo la posa della prima pietra, sorsero però i primi problemi, tanto è vero che dal 1616 il nome del Mangone non comparve più (forse per l'interruzione dei lavori), e a partire dal 1621 venne sostituito da quello di Francesco Maria Richini sotto la voce di *ingegnere collegiato*.

Il Richini poté sovrintendere solo i primissimi lavori, poiché, in seguito, a causa della peste e delle guerre, poco o nulla si fece; abbiamo testimonianze di sporadici interventi, quali quelli tra il 1633 ed il 1643 dello scalpellino Francesco Maria Longo, che scolpì le lesene, i capitelli e i pilastri in pietra di Angera per le cantorie; e di Antonio Caminada, che si preoccupò invece della nuova copertura dell'edificio. L'attività di quest'ultimo è attestata da una fattura per il pagamento di lavori alla chiesa, firmata G.A. Crivelli, conservata presso l'Archivio Borromeo dell'Isola Bella.²³

Solo nel 1725, anno in cui i lavori passarono sotto la direzione del Crivelli, si riprese a lavorare celermente; in quell'anno infatti, nel corso di una memorabile adunanza convocata il 24 febbraio, la Congregazione del Sacro Monte deliberò di portare a termine definitivamente l'edificio secondo il disegno primitivo e sotto la respon-

²³ Buratti Mazzotta A., *Immagini*, cit. p. 62.

sabilità del Crivelli; i lavori di completamento consistettero nella copertura a cupola in stile barocchetto e nei rivestimenti marmorei.

A ciò si provvede con un fondo di cassa di 72.000 lire milanesi, pagate in parte dal conte Taverna ed in parte con il contributo delle Confraternite e degli Enti aronesi.

Si ricorse anche ad un prestito dai Rev. Padri Oblati di lire 1.200, garantiti da un'ipoteca sui beni del monte, da restituirsi quando la Congregazione avesse ripreso i lavori per ultimare l'undicesima cappella.

Grande mecenate di quest'epoca fu il conte Carlo Borromeo, il quale diede denaro e marmi e quanto richiedeva la mole del tempio; provvide inoltre al mantenimento degli addetti ai lavori, stimolando altri a generosità con il proprio esempio.

Nel 1823 la chiesa presentava l'atrio ancora incompiuto; a dargli la sistemazione definitiva, quella attuale, provvide seconda la Buratti Mazzotta l'architetto Carlo Amati, del quale sarebbero così giustificabili oltre ai pagamenti anche alcuni schizzi per il basamento del Colosso, che ne recano la firma.

La pianta teresiana dell'anno 1723 conservata presso l'Archivio di Stato di Torino²⁴ corrisponde sostanzialmente alla struttura attuale dell'edificio, che presenta due scenografiche scalinate d'accesso, aggiunte però all'inizio dell'Ottocento dall'Amati, ed un edificio a pianta centrale, e non ovata o ellittica come era intenzione del Grattarola e nelle tipologie delle costruzioni del Richini, ad un'unica navata, secondo lo schema della chiesa ad auditorio del Seicento.

²⁴ Archivio di Stato di Torino, Catasto Teresiano, allegato A 214, foglio 4 e 7.

L'avvicinarsi di diversi artisti non giovò all'unità stilistica della chiesa; il Grattarola infatti parlava di tempio a forma ovata, mentre a vederla ora appare piuttosto un edificio a pianta centrale (molto diffusa in quegli anni in Lombardia) a cui si aggiunge un presbiterio. La fusione della pianta centrale con il presbiterio fa assumere alla chiesa un particolare andamento longitudinale.

Internamente l'edificio ha la forma di un quadrato sormontato da una volta a vela che poggia su quattro pilastri; il corpo centrale è sviluppato lungo ogni lato da quattro cappelle che accennano ad una croce greca.

Ciascuna di queste quattro cappelle è affiancata da altre due più piccole, che contengono i confessionali e che sono sormontate da serliane; la divisione tra cappelle maggiori e minori non è determinata da lesene ma da semicolonne, molto sporgenti, poggianti su grandi piedistalli e sormontate da timpani.

L'interno della chiesa è caratterizzato da un notevole gioco di chiaroscuri, di luci e di ombre, accentuato, oltre che dalle semicolonne, dalle cappelle e dal cornicione molto pronunciato che corre lungo le quattro pareti della chiesa, e anche dalla luce che entra unicamente dai larghi finestroni del tiburio.

Le caratteristiche originali della Chiesa sono state senza dubbio alterate dagli stucchi settecenteschi, utilizzati per ornare la volta, le cornici dei finestroni, e gli archi delle cappelle maggiori; e dal dipinto nel centro della volta, attribuito al Giussani, che rappresenta San Carlo che sale al cielo. Gli unici ornamenti attribuibili al Richini possono essere la cartella del timpano, utilizzata anche nelle cappelle, e le teste d'angelo situate nella parasta centrale delle tre che formano il pilastro a fasce in ognuno dei quattro angoli della Chiesa.

L'altare, barocco, è situato nella cappella centrale posta nella parete di fronte all'entrata principale: due colonne di marmo reggono una trabeazione sormontata da un timpano curvilineo su cui siedono due angeli, e la cornice che racchiude la pala, in cui è rappresentata l'effigie di San Carlo in atto di contemplazione, presenta un ornamento floreale.

Attraverso i due archi minori, ai lati della cappella dell'altare maggiore, due corridoi immettono nella cappella di San Carlo, in cui fu ricostruita la camera dove nacque il Santo. La cappella ha pianta rettangolare ed è costituita da un nucleo centrale costituito dalla "camera dei tre laghi" e da un corridoio che corre sui tre lati.

Nelle pareti interne del corridoio vi sono porte, vere e finte, sormontate da timpani curvilinei e sopra di esse piccole finestre quadrate, affrescate, con timpani curvilinei spezzati; il tutto è inquadrato da lesene corinzie che reggono un cornicione di stucco che crea un effetto pittoresco secondo il gusto manieristico.

Esternamente all'edificio si possono distinguere tre parti principali: quella inferiore caratterizzata da lesene tuscaniche che la dividono in scomparti, la parte intermedia formata dal tamburo, e, infine, la copertura, costituita da un tetto a falde piane, costruito probabilmente nella metà del 1700, e che sicuramente non era conforme al progetto originario del Richini; infatti nonostante i disegni relativi a questo progetto siano andati persi, è lecito pensare, soprattutto in analogia ad altre opere dell'architetto, che la copertura dovesse essere costituita da una cupola.

La facciata è ornata da quattro paraste di ordine tuscanico che poggiano su alti zoccoli e sorreggono un timpano triangolare; in essa le tre entrate, di cui la centrale è

sormontata da un arco a tutto tondo e le laterali da trabeazioni, delineano un'apertura a serliana.

Nell'insieme la facciata è molto lineare, priva di grandi contrasti causati da pronunciate sporgenze. La parte inferiore dell'edificio è circolare, mentre quella superiore è costituita da un tiburio a forma di parallelepipedo: l'insieme rispetta l'equilibrio armonico secondo i dettami del classicismo.

La decorazione è semplice; inferiormente, oltre alle lesene tuscaniche che fiancheggiano le finestre poste in alto sotto il cornicione, sono presenti profilature orizzontali che creano riquadrature. In alto le lesene di ordine ionico si susseguono ad intervalli più serrati; ogni lato del tiburio è dominato quasi completamente da un ampio finestrone ad arco ribassato, racchiuso da una semplice cornice. Sempre in esso, gli angoli smussati che poi divengono arrotondati ricordano quelli di alcune cappelle del Santuario di Varese che il Richini aveva senza dubbio presente al momento della creazione del progetto del Sacro Monte di Arona e dai quali prese senz'altro spunto.

La chiesa stessa, esternamente, anche per la mancanza di un campanile, ricorda molto una grande cappella, come se l'architetto avesse voluto concludere il percorso sacro con l'ennesima stazione.

IL COLOSSO DI SAN CARLO

Tutto il complesso del Sacro Monte, secondo il Grattarola, doveva sfociare nell'esaltazione della santità e della grandezza di San Carlo, con l'erezione di un colosso rappresentante l'effigie del Santo stesso, in atto di dare la benedizione al popolo che saliva al colle da quella parte del lago.

Sembra che anche quest'impresa avesse il movente dell'apparizione di un meraviglioso splendore visto scendere sul Monte tra le 4 e le 5 della notte precedente il 10 febbraio 1614. Testimoni di questa apparizione furono alcuni pescatori di Meina, che stavano sul lago intenti al loro mestiere. Giurarono di aver visto scendere dal cielo uno splendore di forma rotonda, simile ad una grande caldaia di fuoco, che calando poco a poco, si posò sulla cima del Monte. Si intese da quell'evento che fosse stato lo stesso San Carlo, attraverso la luce, ad indicare il luogo in cui sarebbe sorto il Colosso.

Fu deciso perciò di collocare la statua (prima pensata in marmo, poi in rame) sulla cima del monte, in modo che tutti quanti la potessero vedere, e di farla anche per questo dorare, intenzione che fu presto abbandonata per l'elevato costo che avrebbe comportato.

Di sicuro l'opera dell'antichità a cui si fece riferimento, secondo il gusto barocco, era il colosso di Rodi, che essendo oltretutto dedicato al sole ben si coniugava alla *mirabile luce* di Carlo *ardente, colonna accesa ad illustrar la gente*.

L'incarico della grandiosa opera fu affidata al celebre pittore Giovanni Crespi, detto il Cerano, già architetto della Fabbrica del Duomo di Milano. Quest'ultimo dovette prendere sinceramente a cuore l'opera se è vero che

ne fece moltissime rappresentazioni su tavola, di cui una in scala 1:1, che per le sue dimensioni era possibile srotolare e vedere solo nel grande salone della Biblioteca Ambrosiana di Milano. Nonostante questo né l'autore né Federico Borromeo riuscirono a vedere completata l'opera. Infatti anche la costruzione del Colosso non scampò alle numerose traversie che segnarono il procedere dei lavori del Sacro Monte. In particolare oltre alla morte del Cardinale e del Grattarola, alla peste e alla guerra contro la Spagna, altri episodi come il furto di alcune lastre di rame componenti il Colosso rallentarono i lavori.

L'opera fu ultimata sotto l'impulso del padre Giorgio Maria Martinelli: il disegno del Cerano fu ritoccato dallo scultore pavese Siro Zanella e dal cavalier Bernardo Falconi da Lugano; in tale occasione l'altezza fu alquanto aumentata.

I lavori durarono fino al 1697 grazie alle sovvenzioni di Federico Visconti, di Carlo Borromeo e di suo fratello Giberto, del Conte Popoli di Bologna, dei Conservatori della Biblioteca Ambrosiana di Milano e infine delle umili offerte dei fedeli. La statua fu finalmente inaugurata il 19 maggio 1698. Il conte Giovanni Borromeo depose nella prima pietra del piedistallo una medaglia d'oro con questi versi:

*Joannes, adolesce tui virtute parentis;
Alter virtutum mole colossus eris.*

Passarono ben centocinquant'anni prima che sul Monte di San Carlo si effettuassero nuovi lavori: nel 1842 fu rinnovata la verniciatura del colosso e nel 1883 la Biblioteca Ambrosiana, in previsione delle feste centenarie (1885), provvide alla realizzazione di una cancellata, di

una scala esterna a chiocciola e di una nuova verniciatura della statua.

L'episodio più clamoroso accaduto in epoca recente risale all'ultima guerra mondiale: nel 1945, una colonna tedesca in ritirata cannonò il colosso colpendolo ad un braccio; il frammento di rame che si staccò fu raccolto da una famiglia del luogo; si dice anche tuttora che tale frammento fosse foggiato tale quale il profilo del viso del Santo.

La statua è formata da lastre di rame realizzate a sbalzo unite successivamente fra di loro, oltre che da una struttura interna in muratura tramite un complesso sistema di tiranti e puntoni. E' possibile accedere dalla terrazza panoramica fino alla testa della statua attraverso l'opera in muratura mediante una poco raccomandabile scala a chiocciola, di cui oggi sono in corso i restauri.

E' forse qui che si chiude idealmente il percorso sacro: nel capo è infatti possibile stazionare ed ammirare dai fori praticati negli occhi e nelle cavità auricolari tutto il Sacro Monte ed ammirare in lontananza la Rocca di Arona da una parte e quella d'Angera dall'altra.

La statua del Santo è stata raffigurata nell'atto di benedire i fedeli, non in paramenti pontificali, ma secondo i principi di semplicità e di rigore cari alla figura di Carlo.

Particolari studi prospettici furono effettuati dall'architetto Carlo Fontana, oltre ai diversi schizzi per una più consona sistemazione del basamento del Colosso.

Quest'ultimo in particolare doveva essere in perfetto allineamento altimetrico con la Rocca, secondo una linea tangente al declivio. Nella situazione attuale il Colosso mantiene comunque la sua imponenza, frutto di una certa purezza della linea e del leggero movimento che la anima, anche se, estrapolato dal contesto che avrebbe do-

vuto accompagnarlo, appare un po' isolato e facile preda di visitatori domenicali.

IL SEMINARIO

Il cardinale Federico Borromeo, che si era preso tanto a cuore l'edificazione del Sacro Monte attraverso l'opera del Grattarola, volle che di fronte alla chiesa di San Carlo sorgesse anche un Seminario, affinché i Chierici fossero stimolati allo studio e alla pietà, e servissero al decoro e al culto religioso della stessa chiesa.

L'edificazione di un seminario rispondeva poi ai dettami del Concilio di Trento, di cui San Carlo era stato promotore.

La costruzione venne iniziata nel 1620 e fu portata interamente a termine nel 1643 a spese del Seminario Maggiore di Milano, che ne mantenne la direzione inviando un Vicedirettore (poi Rettore), i professori e il Direttore Spirituale.

Nel 1818, a seguito dello smembramento della Diocesi di Milano ed alla successiva incorporazione della Parrocchia di Arona nella Diocesi di Novara, l'Arcivescovo di Milano mise in vendita tutti i beni del Seminario Maggiore posti in Arona, Ghevio, Dagnente e Dormelletto.

Il 13 ottobre dello stesso anno, in una sala al pian terreno del Seminario di San Carlo, ebbe luogo l'asta per la vendita dei suddetti beni, che furono acquistati dal signor Bartolomeo Pertossi, un aronese che aveva fatto fortuna con i commerci.

Il Pertossi volle comunque che il Seminario da lui acquistato continuasse ad essere Convitto educativo, e lo donò per questo alla Diocesi di Novara con tutti i beni annessi.

In seguito con la grande diminuzione di vocazioni sacerdotali, il vasto edificio divenne un peso gravoso, soprattutto dopo che l'Arcivescovo Mons. Gilla Gremigni fece costruire un edificio simile alla periferia di Novara. Lo stabile fu quindi affidato ai padri Oblati di San Carlo e Sant'Ambrogio. Attualmente l'edificio, noto come Collegio De Filippi, è occupato dal Collegio omonimo e da un Istituto Tecnico.

In origine il Collegio comprendeva solo l'ala centrale, mentre quella rientrante destra fu costruita nella prima metà dell'Ottocento e quella sinistra negli anni trenta del nostro secolo. Durante i lavori di ampliamento venne demolita la XV cappella e i materiali vennero lì riutilizzati.

TRE CAPPELLE

Dal punto di vista costruttivo il motivo della cappella circolare e ovale appare abbastanza frequente, mentre risulta meno diffuso, ma comunque confermato, il modello esagonale e ottagonale, che si collega ai più noti schemi esecutivi applicati nei battisteri medioevali.

In qualche caso la schematizzazione del modello è stata integrata con apporti formali che, in chiave decisamente barocca, hanno elaborato la primitiva essenzialità di un certo edificio, creando un ampliamento complesso ed articolato.

I portici che coronano alcune cappelle a pianta centrale hanno intento prevalentemente decorativo, con qualche riflesso anche sul piano devozionale.

Scandiscono gli spazi circostanti, e generano un articolato itinerario, un percorso definito tra luce ed ombra, tra dentro e fuori.

Le microarchitetture pur senza perdere il loro rapporto con il complesso ambientale generale, diventano opere a sé, con una funzione evocativa ben precisa che può anche essere isolata dall'insieme. Naturalmente questa asserzione si è verificata in concreto a Belmonte, Crea, Varallo e Domodossola, dove alla sobria progettazione architettonica si aggiunse all'interno un elaborato corpus plastico-pittorico.

CAPPELLA I *Nascita del Santo*

Nel progetto generale, questa cappella avrebbe dovuto contenere la camera in cui nacque Carlo Borromeo; però questa fu poi trasferita nella chiesa del Sacro Monte. Essa costituisce il primo elemento architettonico ideato dal Richino per la fabbrica del Sacro Monte e risulta compiuta dal 1642.

Essa è posta sopra un declivio, dal quale si può ammirare tutto il lago Maggiore.

Doveva apparire ai visitatori subito dopo l'arco di ingresso, in una ben calcolata visione prospettica, sullo sfondo della quale si intravedeva il Santuario. Atteggiamento questo tipico della sensibilità barocca: anche il Bernasconi, infatti, al Sacro Monte di Varese aveva cercato di inserire gli edifici nell'ambiente circostante, ingrandoli e cercando di creare scenografie prospettiche in cui la natura non solo avrebbe fatto da sfondo, ma anche parte integrante della struttura architettonica.

L'edificio è a pianta ottagonale, sviluppato su due ordini scanditi da doppia cornice, con ingresso precedu-

to da un alto portico²⁵ con timpano sostenuto con capitello a ghirlanda; tra le due lesene si apre un arco a tutto sesto con doppia cornice.

Se vogliamo cercare una connessione con gli altri edifici sacri dei Sacri Monti circostanti, dobbiamo vedere i presupposti del portico non tanto nei santuari di Varallo ed Orta, quanto in quello di Varese. Infatti nei primi, le cappelle sono precedute per la maggior parte da veri e propri portici a più arcate, sostenuti da colonne; solo in quello di Varese, invece, troviamo, oltre al portico a colonne, il pronao alto con paraste, reggenti un arco centrale e due laterali, timpano e decorazioni, come si riscontra nella prima cappella di Arona.

La copertura è lignea, rivestita in coppi a otto falde, concluse in alto da un elegante lanternino percorso da otto semi-colonne, sormontate da rispettivi candelabri; la volta è a cupola; la muratura è mista in mattone e pietra, con rivestimento ad intonaco.

Internamente gli otto lati sono scanditi da otto rispettive colonne, situate ad ogni angolo; hanno capitello composito in pietra di Arona; non sono monolitiche ma a rocchi, e poggiano su uno zoccolo, anche questo in pietra, caratterizzato frontalmente dalla forma a coda di rondine.

Anche all'interno, come del resto esternamente, è presente un cornicione in pietra dal quale si innalza una cupola a spicchi con tre finestre alla base. Su ogni spicchio della cupola sono presenti due specchiature che, quasi sicuramente, erano destinate a contenere pitture riguardanti la nascita del Santo.

²⁵ Il far precedere l'edificio sacro da un portico era conforme alle direttive di San Carlo.

Dai documenti raccolti presso l'Archivio di Stato di Torino abbiamo notizia solo del restauro effettuato alla copertura della cupola e di un ripasso del manto del tettuccio del pronao.

CAPPELLA VIII
Archibugiata del rinnegato Farina- Rinunzia di San Carlo a titoli abbaziali ed a ricche entrate

Deve essere accertato se la cappella in questione sia la settima o l'ottava. Il dubbio è sorto consultando all'Archivio di Stato di Torino i documenti relativi ai recenti restauri. Si precisa che in tutti i testi consultati, riguardanti le vicende del Sacro Monte, e anteriori rispetto a quelli che verranno qui di seguito nominati, la cappella in questione è stata sempre considerata come l'ottava.

Invece nel documento da me catalogato come 21, a cui si rimanda per una lettura più approfondita del testo, si legge: “..Si trattava della VII Cappella, non dell’VIII come erroneamente indicato, rimasta incompiuta sul tracciato delle quindici previste nel progetto del Sacro Monte e per questo non compresa nella schedatura operata nel 1979 della Sovrintendenza per i Beni Ambientali ed Architettonici del Piemonte...”.

Nel documento 20 “.. Rifacimento della copertura della settima cappella...”; e ancora nel documento 19 “... Sacro Monte San Carlo, cappella VII...”.

Nella sezione Documenti Archivio Parrocchiale di Arona, non potendo risalire alla vera identità della cappella superstite, si riporteranno entrambe le testimonianze relative alle cappelle VII e VIII, e saranno considerate differenti, in quanto la progettazione del percorso ascensionale scandito dalle cappelle le prevedeva come tali.

Per quanto riguarda invece la sezione Documenti Archivio di Stato di Torino, le testimonianze riguardanti la VII o la VIII saranno considerate come equivalenti, perché anche se definite da dicitura differente, si riferiscono comunque alla stessa cappella: quella superstite.

Secondo il disegno originale, in questa cappella doveva essere rappresentata la rinuncia di San Carlo ai titoli abbaziali e alle ricche entrate.

La pianta, rispetto alle due altre cappelle, sebbene sia sempre ottagonale, è a croce greca; la particolarità però di questa pianta sta nel fatto che i quattro estremi sono collegati tra loro mediante dei raccordi concavi, anziché dai quattro classici spigoli determinati dall'incrocio dei lati. L'insieme è molto semplice ma armonioso.

Essendo priva di intonaco, mostra le pietre che la costituiscono e i colori tipici della pietra di Arona.

Contrariamente alle altre due cappelle, in essa manca il pronao; si accede infatti direttamente in essa da un imponente arco, in parte tamponato.

Internamente l'intonaco è visibile solo in pochissimi punti. La volta non esiste più, ed in seguito all'incendio del 1989, l'orditura e il manto di copertura sono stati rifatti completamente.

Sono presenti agli angoli quattro colonne in pietra di Arona, poggianti su zoccoli a loro volta costituiti da blocchi di pietra, che come nella Cappella I sono frontalmente a nido di rondine.

Tra i bracci della croce è presente una forte inflessione, elemento che richiama lo stile barocco.

Non essendo mai stata consacrata, è stata utilizzata in tempo di guerra come rifugio per i partigiani, in un secondo tempo come frantoio (di cui è ancora possibile ve-

derne a terra la macina) e infine come ripostiglio per la legna.

Dai documenti catalogati (a cui si rimanda per la lettura integrale) e come accennato già in precedenza, si sa che il 24 febbraio 1989 scoppiò un incendio, alimentato tra l'altro dal grosso quantitativo di legname lì custodito, le cui cause sono imprecisate; esso investì completamente la cappella, e soprattutto il tetto.

Gli interventi effettuati riguardarono il disfacimento delle parti residue di tetto danneggiate dall'incendio; il ripristino delle opere murarie consistenti nella ricostruzione dei pilastri in mattone (e qui si cercherà di mettere in evidenza gli errori commessi) e della muratura perimetrale di tamponamento a sostegno delle capriate; il rifacimento completo dell'orditura grossa e piccola come preesistente (ciò non è stato fatto); il manto di copertura costituito da coppi antichizzati, le cui parti sottostanti hanno funzione di canali e quelli soprastanti quale copertura (malgrado gli accorgimenti si denunciano infiltrazioni d'acqua); pulizia e ripristino della pavimentazione della cappella (non è stata assolutamente rifatta); fornitura e posa di portone (se così è definibile) a chiusura dell'unico accesso alla cappella.

Sull'esecuzione dei lavori, nel documento 20 si legge poi da parte della Regione Piemonte un certo dissenso sull'esecuzione dei lavori di restauro; infatti: "... considerato che l'intonaco posto nelle parti concave del sottotetto può destare perplessità, prima di pervenire ad una nuova e definitiva espressione di parere... si ritiene che la Soprintendenza... debba esprimersi in merito alla congruità delle opere realizzate con esplicito riferimento agli aspetti di tutela monumentale dell'edificio..". Ciò a cui si

riferisce la Regione Piemonte è probabilmente l'errata progettazione e messa in opera del manto di copertura, le cui travi sono state pensate troppo corte; questo ha comportato la messa in opera di colonnine di mattoni che alzassero ulteriormente il tetto e sopperissero alle ridotte dimensioni.

Anche esternamente sono visibili le conseguenze di quel forzato rialzo.

CAPPELLA XI

Cappella della Congregazione degli Oblati

In questa cappella doveva essere rappresentata la fondazione della Congregazione degli Oblati.

Fu iniziata nel secolo XVII e condotta a termine, come attesta il Resma (1823) con "bellissima struttura e decoro".

E' a pianta ottagonale, e ha la copertura in legno, rivestita in coppi. Dalla copertura si staglia un tamburo, anch'esso ottagonale, sulla cui guglia spicca un pennone in metallo recante una bandiera. Quest'ultimo riflette la luce come un faro, investendolo il sole per quasi tutta la giornata. La volta è a cupola.

La muratura è mista, in mattone e pietra, con rivestimento ad intonaco (che per altro continua a staccarsi dal supporto murario).

L'ingresso è preceduto da un elegante portico a timpano, sorretto da colonne con capitello composito; il portale è rettangolare ed è incorniciato in pietra e sormontato da un cartiglio in stucco di alta fattura.

La funzione di richiamo e di accoglienza del pronao della Cappella I non hanno qui ragione di esistere: il richiamo è costituito dal tamburo superiore, e

l'accoglienza è rappresentata dal tamburo inferiore, inteso nella sua globalità, pronao incluso, quindi. Il fatto stesso che siano state scelte delle semplici colonne ioniche, che trasmettono semplicità ed armonia, e la scelta di far poggiare il pronao a terra mediante un gradino, rendono l'edificio un tutt'uno. La funzionalità del pronao in questo caso non è quella di introdurre all'interno della cappella, ma quella di portare all'esterno, di comunicare al di fuori, rendendo maggiormente partecipe il pellegrino alla semplicità del mistero. Nella prima cappella era necessario entrare per coglierne l'armonia, e si veniva preparati fin dall'esterno; qui si coglie immediatamente il messaggio, senza la necessità di entrare.

Lo spazio interno è di singolare raffinatezza compositiva; i pavimenti sono in cotto; è visibile un altare centrale e un tempo erano ammirabili decorazioni pittoriche sulle pareti e sulla cupola.

Lo stato di conservazione interno è eccellente se confrontato con quello delle altre cappelle. Ciò che affascina sono la ricchezza dei particolari architettonici, il colore celeste dell'intonaco e la passeggiata interna, che ricopre le dimensioni del tamburo superiore che si appoggia all'interno su una serie di otto archi sorretti da altrettante colonne.

Il movimento dato dalle innumerevoli prospettive offerte dal colonnato e dagli archi, è accentuato dai vari contrasti cromatici del bianco di quest'ultimi, del rossastro dei capitelli, del grigio-rosso del colonnato, del celeste dell'intonaco.

Dell'altare di fronte all'entrata è rimasta solo la struttura in seguito ad un'irruzione ad opera di ignoti nell'ottobre 1983 i quali, forzata la porta arrecarono molteplici danni (DOC 17). Dell'altare infatti si può notare la

rottura di alcuni elementi in marmo facenti parte del basamento dell'altare stesso; della nicchia sopra di questo è stato tolto il grosso coperchio in legno, del quale si trova ancora traccia all'interno della cappella, ed è stato rubato il quadro-affresco lì contenutovi: al suo posto infatti risulta un muro di sassi e mattoni.

Per le celebrazioni in occasione del 400° anniversario della morte di San Carlo si è provveduto ad una risistemazione della cappella suddetta.

BIBLIOGRAFIA GENERALE

- P. GIUSSANO, *Vita di San Carlo Borromeo*, Brescia 1613.
- F. RIVOLA, *Vita di Federico Borromeo*, Milano 1656.
- I. REJNA, *Memorie intorno al Sagro Monte e Colosso di San Carlo sopra Arona*, Tipografia Rosario, Novara 1823.
- \$\$\$ GORLA, *Echi di San Carlo Borromeo*, 1868.
- PAOLO PERUCCHETTI, *Arona- Cenni storici*, 18\$\$, Arona 1894.
- C\$\$\$\$. PASETTI, GIANSEVERO UBERTI, *Cenni biografici del Venerando servo di Dio Marco Aurelio Grattarola*, Arti Grafiche Lecchesi Magni Peppei, Lecco 1911.
- GIACOMO PARACCHINI, *Arona e le sue opere d'arte*, Stabilimento Tipografico Alganon & C., Arona 1913.
- E. NOÈ, *Relazione tecnica sui giacimenti di pietra calcare di Arona*, pubbl. Cave Fratelli Fogliotti, \$\$\$ 1934.
- GIOVANNI TESTORI, *Il gran teatro montano*, Milano, Feltrinelli, 1965.
- SANTINO LANGÈ, *Sacri Monti piemontesi e lombardi*, Milano, Tamburini Editore, 1967.
- SILVANO COLOMBO, *Profilo dell'architettura religiosa del Seicento. Varese e il suo territorio*, Milano, Bramante Editrice, 1970.
- GALEAZZO ALESSI, *Libro dei misteri. Progetto di pianificazione urbanistica, architettonica e figurativa del Sacro Monte di Varallo in Valsesia*, anast. Arnaldo Forni Editore, Bologna 1974.
- PAOLO FARINA, *Un altissimo Monte a un Monte sopra. Il Sancarolone di Arona*, in «Psicon» n. 7, aprile-giugno 1976.
- AA.VV., *Arona Sacra: l'epoca dei Borromeo*, Lavrano Editore, Arona 1977.
- FEDERICO FONTANA, PAOLO SORRENTI, *Sacri Monti, note architettonico-urbanistiche*, Zanfa Editrice, Varallo Sesia 1980.
- AA.VV., *La città rituale. La città e lo stato di Milano nell'età dei Borromeo*, Franco Angeli Editore, Milano 1982.
- MARIO PAGLIANO, GIULIO QUIRICO, PEPPINO TOSI, *Il Sacro Monte di San Carlo*, Lavrano Editore, Arona 1983.
- MARIO BONAZZI, *Il Sacro Monte di San Carlo sopra Arona*, in «Verbanus» 5-1984.

- ADELE BURATTI MAZZOTTA, *Immagini e presenze di San Carlo*, catalogo della mostra a cura di A. Buratti Mazzotta, G. Oneto, A. Torelli, \$\$\$ Arona 1984.
- ALESSANDRO MANZONI, *I Promessi Sposi*, a c. di N. Sapegno e G. Viti, Le Monnier, Firenze 1984.
- GUIDO GENTILE, *Ideazione e realizzazione del S. Monte di Arona*, in «Da Carlo Borromeo a Carlo Bascapè», Atti della Giornata Culturale (Arona, 12 settembre 1984).
- ANGELO L. STOPPA, *Il Sacro Monte di Arona: tradizione e innovazione del fenomeno dei Sacri Monti*, in AA.VV., *Da Carlo Borromeo a Carlo Bascapè*, Associazione di Storia della Chiesa Novarese, Novara 1985.
- WALTER COMIZZOLI, *Colore e arredo urbano nel centro storico di Arona*, Comune di Arona, Arona 1986.
- ELEONORA BAIRATI, ANNA FINOCCHI, *Arte in Italia*, Loescher, Torino 1988, vol. II.
- LUIGI ZANZI, *Sacri Monti e dintorni. Studi sulla cultura religiosa ed artistica della Controriforma*, Jaca Book, Milano 1990.
- ADELE BURATTI MAZZOTTA, *L'apoteosi di Carlo Borromeo disegnata in due secoli di progetti per il S.Monte di Arona (1614-1828)*, in L. VACCARO, F. RICARDI, *Sacri Monti: devozione, arte e cultura della Controriforma*, Jaca Book, Milano 1992.
- AA.VV., *Per il completamento del Sacro Monte di San Carlo*, in «Zodiac» n. 9, marzo-agosto 1993.
- MASSIMO CENTINI, M. MONCASSOLI TIBONE, *Tra i prodigi dei Sacri Monti*, Regione Piemonte, Anisa Torino, Omega Edizioni.
- P. FORNAROLI, *Santuari e luoghi di pellegrinaggi d'Italia*.
- A.R. MOORE DEREK, *Carlo Borromeo, Milano e i Sacri Monti*, in «Zodiac», n.9, marzo-agosto 1993.
- BARTOLOMEO ROSSI (*Rubeus*, oblato, Rettore del Seminario di San Carlo), *De Origine et Progressu Congregationis Oblatorum*, \$\$\$\$, \$\$\$ 16\$\$
- PEPPINO TOSI, MARIO BONAZZI, *Storia di Arona*, Evoluzione, Milano 19\$\$
- AA.VV., *Recupero edilizio. Metodologie, tecniche prodotti*. A cura del Centro Studi "Oikos", Ente Fiere, SAIE, Bologna, 1982.
- M. DOCCI, D. MAESTRI, *Il rilevamento architettonico. Storia, metodi e disegno*, Laterza, Bari 1984.

- G. ROCCHI, *Istituzioni di restauro dei beni architettonici e ambientali*, Milano, Hoepli, 1984.
- Raccomandazioni Normal 20/85 e 1/88.
- Aa.Vv., *Tecniche della conservazione*, a cura di A. Bellini, Milano, Franco Angeli Editore, 1986.
- A. Bellini, Dal restauro alla conservazione, in *Tecniche per la conservazione*, a cura di A. Bellini, Milano, 1988.
- A. Bellini, “La cultura del restauro 1914-1963”, in *Il Politecnico di Milano nella storia italiana (1914-1963)*, Milano, 1989, pp.663-690.
- C. Feiffer, *Il progetto di conservazione*, Milano, Franco Angeli Editore, 1989.
- G. Carbonara, *Restauro dei monumenti guida agli elaborati grafici*, Napoli, Liguori Editore, 1990.
- Luigi Marino, *Il rilievo per il restauro*, Milano, Hoepli, 1990.
- O. Mazzei, *L'ideologia del restauro architettonico da Quatremere a Brandi*, Milano 1990.
- Christian Campanella, *Capitolato speciale di appalto per opere di conservazione e restauro*, Pirola Editore, ;Milano 1994.
- Gentucca Canella, Anna Foppiano, *Completamento del Sacro Monte di San Carlo in Arona*, tesi di laurea, a.a. 1991-92.
- Flavio Ferrario, *Il Colle di San Carlo in Arona: un giardino sperimentale nell'incompiuto Sacro Monte*, tesi di laurea, a.a. 1992-93.