

Edizioni Ticino Management

rivista bimestrale  
febbraio - marzo 2004  
estratto



arte  
storia

# *La chiesa di San Rocco a Lugano*



di Giorgio Mollisi\*  
foto: Palmieri-Mollisi

# La chiesa di San Rocco

Un incontro tra fede e arte nella città di Lugano



\*Storico dell'arte

La chiesa di San Rocco a Lugano, come tutte quelle dedicate al Santo di Montpellier, fu edificata in occasione di una pestilenza. Era l'anno 1528, e anche in Ticino, come nella vicina Lombardia, infuriava il morbo della peste, quando i Luganesi decisero di costruire sull'antica chiesina sorta nel 1349 e dedicata a San Biagio, una cappella dedicata a San Rocco.

Si voleva, così, onorare il voto fatto al Santo taumaturgo, protettore dal morbo della peste assieme a San Sebastiano, poiché aveva liberato dalla malattia la città di Lugano. La notizia si trova nei libri dello storico Luigi Brentani (L. Brentani, III, 1939, p. 161, e I, 1926, pp. 177-178), che riferisce come i lavori furono sospesi dopo un paio d'anni. Ripresi negli anni successivi, fu però grazie alla Confraternita di San Rocco, nata nel 1579, che nel 1580 iniziò la costruzione della chiesa vera e propria, che fu terminata nel 1591 (Brentani, III, 1939 pp. 164-165).

Il tempio, che aveva il relativo edificio annesso per accogliere i malati, fu consacrato nel 1602 dall'arcivescovo di Como Filippo Archinto, come recitava l'epigrafe scolpita in marmo nero entrando in chiesa a destra, vista da Giuseppe Pasqualigo, che la trascrive nella sua *Guida di Lugano e contorni* (G. Pasqualigo, 1855, p. 119).

L'altar maggiore della chiesa era, però, già stato consacrato nel 1591 dal vescovo Feliciano Ninguarda, come riferisce sempre il Pasqualigo sulla base di una iscrizione fatta a mano entrando a sinistra (G. Pasqualigo, 1855, pp. 119-120). I Luganesi, per ringraziare il Santo di averli liberati dalla peste, fecero, allora, a gara per abbellire con splendidi affreschi e stucchi la chiesa, che in seguito divenne il punto di riferimento della vita assistenziale cittadina con l'orfanotrofio annesso, gestito dalla Confraternita di San Rocco, che ancor oggi è proprietaria degli edifici.

Col passar del tempo e scongiurato il pericolo della peste, al culto di San Rocco si affiancò, verso la metà del 1600, anche quello della Madonna del Carmelo, che andò via via soppiantando quello del santo titolare, come era accaduto peraltro per

L'interno della chiesa di San Rocco, a una navata con presbiterio quadrangolare a cupola ottagonale e coro retrostante l'altare.

l'antico culto di San Biagio. Racconta, infatti, il Canonico Pietro Vegezzi che in occasione della nascita della Confraternita dei Carmelitani, avvenuta nel 1645, in grande processione fu portata dalla Cattedrale di San Lorenzo la statua della Madonna in San Rocco, dove fu collocata sull'altare nel presbiterio (Vegezzi, 1903, p. 5).

L'edificio, che è un vero gioiello d'arte, si apre sulla piazzetta San Rocco con, a sinistra, il vecchio palazzo Maghetti e, a destra, il palazzo Albertolli (oggi Banca Nazionale) costruito nel 1818 da Grato Albertolli - uno dei componenti dell'illustre famiglia di Bedano da cui uscì il noto artista Giocondo - sul sedime della proprietà del vecchio convento di San Francesco demolito nell'Ottocento. Ne dà notizia lo studioso luganese Mario Agliati nel suo libro dedicato alla città di Lugano, in cui consacra un ampio capitolo proprio alla chiesa di San Rocco (M. Agliati, 1983, p. 322).

Se la chiesa di San Rocco risale quindi alla fine del Cinquecento, non così è per il campanile, che fu terminato nel 1723 con una copertura a bulbo (L. Brentani, IV, 1941, pp. 60-62), e per la facciata, che fu rifatta nel 1910 dall'architetto Zanini, ornandola di stucchi neobarocchi composti da festoni, nicchie e timpani che sovrastano il portale di pietra di Saltrio, del 1732, sormontato da un ovale con l'effigie di San Rocco, opera del pittore luganese Giuseppe Antonio Torricelli. Lo riferisce Giuseppe Pasqualigo nella sua guida alla città di Lugano (G. Pasqualigo, 1855, p. 118), mentre la data A.D. MDCCCX la si vede ancor oggi nell'iscrizione sulla facciata verso il quartiere Maghetti.

Dall'altro lato, invece, seminasosta nel bugnato del muro, come riferisce Agliati (M. Agliati, 1983, p. 330), una piccola targa incisa in caratteri gotici dà testimonianza della primitiva chiesetta di San Biagio, voluta da Matteo di Arcisate. Recita infatti la targa che l'anno "+MCCCXLVIII-Frater Matheus de Arcisate fecit construi ecclesiam beati Blaxii q. est in burgo de Lugano p. remedio animae suae et uxoris suae".

L'interno della chiesa, che è a una sola navata, con una cappella sulla sinistra dedicata alla Natività di Gesù Cristo, e, sulla destra, una piccola nicchia corrispondente all'antica porta che dava su via Canova e contenente la statua lignea di San Rocco, presenta un presbiterio quadrangolare sormontato da cupola ottagonale a tamburo e



La cupola, con il possente impianto quadraturistico barocco, fatto di scorci prospettici, cornicioni ornati da mascheroni, festoni, vasi di fiori intercalati da medaglioni trattati con paesaggi, è opera di Marc'Antonio Pozzi di Valsolda del 1677.

La volta, divisa in tre centri focali, mostra, al centro l'Assunzione della Vergine, vicino all'arco di trionfo l'Apotheosi di San Rocco e, sopra l'entrata (fuori campo nella foto), la Gloria di S. Sebastiano (particolare nella pagina accanto), opere da assegnare al pittore luganese Lodovico David.

con una ampio coro retrostante l'altare in marmo rosso di Arzo della metà del Seicento.

### L'interno e la volta

Straordinariamente suggestivo l'apparato decorativo di tutto il complesso, che testimonia la fede religiosa dei Luganesi e la loro venerazione, via via nel tempo, verso alcuni santi come Biagio, Rocco e Sebastiano, per giungere fino ai santi carmelitani. Grandiosa e imponente la volta, per il possente impianto architettonico barocco, fatto di scorci prospettici, cornicioni ornati da mascheroni,

festoni, vasi di fiori intercalati da medaglioni trattati con paesaggi, degni della migliore tradizione quadraturistica veneta e lombarda della metà del Seicento. Squarci di cielo in cui svolazzano angeli festosi, che fanno capolino dalle balastrate dei ponti coronando apoteosi e glorie dei santi giocate con colori forti, quasi violenti. Aperta verso il cielo in tre punti e divisa in tre centri focali per mezzo di due ponti balaustrati, alla maniera, per esempio, di un Antonio Torri - il quadraturista della chiesa di San Giuseppe al castello a Venezia (1650) - la volta della chiesa lascia intravedere ai fedeli tre avveni-



menti distinti: l'*Apoteosi di San Rocco*, vicino all'arco di trionfo (sono visibili la piaga sulla gamba e il bastone del pellegrino in mano all'angelo, attributi caratteristici del santo); l'*Assunzione della Vergine*, al centro nello spazio più ampio; e la *Gloria di S. Sebastiano*, nel primo squarcio di cielo nei pressi dell'entrata (si vedono le ferite sul corpo del santo provocate dalle frecce, in mano all'angelo). Interessantissima l'iconografia dell'*Assunta* che mostra la Vergine su un grappolo di nubi con due angeli che le sostengono il piede. L'iconografia cosiddetta del "Santo piede", che ha radici orientali, come mi suggerisce il prof. Andrea Spiriti, che ringrazio per la consulenza iconografica generale, è rarissima nel Seicento, attinente all'idea del piede, simbolo della genialità, che viene ostentato in segno di purezza, in linea con quel progressivo diffondersi del culto immacolista in costante ascesa dalle prime concessioni di Sisto IV (1476) alle definizioni di Clemente XI (1708).

Il tema della castità della Vergine è peraltro ribadito da altri simboli, come il "santo lino" e la cintura, sostenuti dal putto posizionato sul lato destro della Madonna che viene elevata alla glorificazione celeste. In più, il piede che schiaccia il drago-diavolo è tipico della cultura figurativa tardoseicentesca, e si è diffuso in riferimento alla liberazione di Vienna dall'assedio turco nel 1683. Che si tratti poi della Madonna del Carmelo, la connotazione viene ribadita dalla presenza di altri putti che sorreggono lo scapolare.

Come si vede, al momento della decorazione della volta, cioè nel 1677, come mostrano alcuni pagamenti (L. Brentani, II, p. 114), è sparito il culto di San Biagio, che però viene ricordato in un affre-

sco sulla parete di sinistra del presbiterio, mentre vengono esaltati i due santi taumaturghi contro la peste Rocco e Sebastiano, e soprattutto viene esaltata la figura della Vergine del Carmelo, venerata, come dice il Vegezzi, a partire dalla Quaresima del 1644 (P. Vegezzi, 1903, p. 7). Se l'iconografia della volta è facilmente leggibile, al contrario si riscontrano numerose difficoltà sull'autore, o meglio sugli autori, dell'affresco che, come per gran parte delle altre opere presenti nell'edificio sacro, non ha ancora trovato uniformità di pareri tra gli storici dell'arte. Se, infatti, nel 1903 la volta era stata attribuita da Giuseppe Pasqualigo a Lodovico David, pittore nato a Lugano nel 1648 e morto a Roma nel 1720, in virtù di una certa scritta a mo' di "leggenda cadente sotto ad una finestra", che l'erudito luganese aveva individuato (G. Pasqualigo, 1855, pag. 120-121), dal 1938 la volta cambiò paternità, dopo che lo studioso ticinese Romano Amerio, priore della confraternita di San Rocco, reperì un documento in cui si accennava a un pagamento per lavori al pittore Marc'Antonio Pozzi di Puria Valsolda (*Giornale del Popolo* dell'8 aprile 1938). Il documento fu poi pubblicato da Luigi Brentani, unitamente ad altre notizie sulla chiesa desunte dai registri della Confraternita (L. Brentani, II, p. 114).

Che cosa aveva visto allora il Pasqualigo sulla finestra della chiesa, se il documento di Amerio dava la paternità dell'affresco a Marc'Antonio Pozzi, un pittore sconosciuto (non è da confondere con un altro Marco Antonio Pozzi di Puria, che lavora nel tempio di Riva San Vitale ed è di una generazione precedente, come riferisce Giuseppe Martinola nell'*Inventario d'arte del Mendrisiotto*, pp. 457-471) e che mai appare in altri lavori sia in Ticino e sia in Italia?

Marc'Antonio Pozzi, che nasce a Puria Valsolda il 27 novembre del 1632, come appare nei registri parrocchiali della chiesa di San Mamete (*Archivio parrocchiale di San Mamete, Liber in quo ex ordine describuntur nominum et cognominum eos qui baptizantur... MDCXXVI*) ed è figlio di quel pittore Carlo Pozzi di Puria, nato in Valsolda verso il 1616 e morto nel 1683 (*Archivio di Puria, libro parrocchiale per la cura di Puria et Dasio della Valsolda, reparto morti al n° 425*), che lavora peraltro ad un medaglione della volta della chiesa di Sant'An-



In alto, due particolari della decorazione della volta di San Rocco e, sopra, un particolare della decorazione della cappella di San Carlo nella Parrocchiale di Puria Valsolda, opera di Marc'Antonio Pozzi, molto simile a quella di Lugano.

tonio a Lugano, non è mai citato dalla letteratura, ma la sua mano è ben individuabile in alcuni affreschi nel comasco e nel milanese.

Prima di tutto nella chiesa parrocchiale di Santa Maria Assunta a Puria di Valsolda, suo paese natale, nella cappella dedicata a San Carlo Borromeo (la prima a sinistra). Anche se gli affreschi rappresentanti l'*Attentato a San Carlo*, sul lato sinistro

della cappella, e l'*Ommaggio della Valsolda a San Carlo*, sul lato destro, sono attribuiti dallo studioso luganese Romano Amerio a Pietro Pozzi che li esegue nel 1663, sulla base di non si sa quale documento (R. Amerio, 1970, p. 208), la pregevole quadratura e gli scorci prospettici ritengo siano di mano proprio del nostro Marc'Antonio Pozzi, perché del tutto simili a quelli della volta di San Rocco.

Gli stessi cornicioni, i drappi, i vasi di fiori, i mascheroni, le prospettive con edifici rinascimentali, trattati con colori cupi e forti. Da notare che sull'intradosso dell'arco di entrata della cappella della chiesa di Puria, le figurette e gli emblemi relativi ad alcune personificazioni sono della stessa mano dell'autore della quadratura, ovvero di Marc'Antonio, molto distanti e per intensità di colore e per tratti fisiognomici (decisamente grossolani), dalle figure dei due affreschi con gli episodi relativi a S. Carlo, di mano dell'altro Pozzi, cioè di Pietro.

Ma lo stesso modo di trattare cornicioni si trova non solo in Valsolda, ma anche in provincia di Milano, e più precisamente a Cesano Maderno, nel Palazzo Arese Borromeo, come mi suggerisce il prof. Spiriti, che ha pubblicato alcuni contributi sul palazzo (A. Spiriti, 1999, 2000). Ritroviamo qui il rigore architettonico, i festoni blu, le maschere: insomma tutto il repertorio del Pozzi. Le quadrature, autentiche protagoniste del ciclo, vennero realizzate sotto la direzione di Giovanni Ghisolfi, pittore milanese, attivo anche a Roma e Venezia, e probabilmente coordinate dalla famiglia Mariani, quadraturisti attivi a Saronno e a Milano. È assai probabile che, secondo l'uso del tempo, Pozzi sia stato cooptato nella grande impresa cesanese dai Mariani (famiglia dalle origini quasi certamente della Valsolda), e il ciclo realizzato in pochi anni, dal 1659 al 1674.

L'osservazione del ciclo di Puria ci porta, comunque, a considerare Marc'Antonio Pozzi un bravo quadraturista, ma uno scadente pittore di figura. Possibile autore della quadratura di San Rocco, ma non certamente esecutore delle figure della Madonna e dei Santi, che mostrano una mano decisamente diversa e più esperta nel trattare le figure. Chi è allora l'autore?

Aggiudicare dall'impianto degli affreschi, soprat-



tutto di quello centrale relativo all'*Assunta*, possiamo dire di essere di fronte ad un pittore molto erudito, a conoscenza della pittura bolognese, dal Correggio al Carracci, dal Reni (gli occhi della Madonna) al Cignani (gli angeli che sostengono il piede della Vergine), di quella lombarda dei modelli morazzoniani e delle invenzioni tipiche dei fratelli Recchi (gli angioletti che si sporgono dalle balconate), o di quella veneta della seconda metà del Seicento del dopo "tenebrosi". Un profilo d'artista che potrebbe benissimo coincidere con quello di Lodovico David, il pittore luganese, allievo del Cignani e attivo a Venezia, dove insegnò nudo all'accademia di San Trovaso, prima di trasferirsi definitivamente a Roma (J. Soldini, 1988, pp. 16-18), dal Pasqualigo individuato, come detto, sulla base della scritta "cadente sotto a una finestra".

Purtroppo non è più possibile fare dei paragoni tra l'affresco di San Rocco e quello della volta della cappella del collegio Clementino a Roma con l'*Assunzione della Madonna nella Gloria del Paradiso*, una delle opere più importanti del David, da lui eseguita nel 1694 e distrutta nel 1936, ma dal confronto fra alcune riproduzioni pubblicate emergono riferimenti interessanti con il nostro affresco soprattutto per la similitudine nella tipologia dei volti, soprattutto di quello di San Rocco



A sinistra, il particolare del volto della Vergine nella volta di San Rocco, molto vicina al particolare di testa d'angelo dell'affresco strappato, proveniente dalla volta della cappella del Collegio Clementino a Roma, opera di Lodovico David del 1694, conservata alla Pinacoteca Züst di Rancate.

che, come mi suggerisce Simona Capelli, una storica dell'arte che si è occupata di Lodovico David nella sua tesi di specializzazione all'Università Cattolica di Milano (che ringrazio), si ripetono in molti santi del Clementino. Non solo, ma dal confronto con il volto di una testa d'angelo derivante sempre dalla volta del Clementino e salvato dalla distruzione da parte dello studioso ticinese Ugo Donati, ora di proprietà della Pinacoteca Züst di Rancate, è possibile notare alcune affinità con il volto della Madonna della chiesa di San Rocco. Ella conferma è data persino dalla tecnica utilizzata dal pittore per tracciare le ombreggiature nei due volti, una tecnica "a puntini rossi" ricorrente nelle opere del David.

Pe queste ragioni ritengo si debba dare un nome definitivo al pittore "compagno" del Pozzi, come dice il Brentani, che eseguì l'opera di "pittura nella volta della chiesa e cornicione della medesima" per lire 1200 imperiali (L. Brentani, II, p. 114), vale a dire quel Lodovico David di Lugano, pittore



poco conosciuto nella sua patria.

### L'arco di trionfo

Subito sotto la volta, sull'arco di trionfo che immette nel presbiterio, si trova un grande affresco rappresentante il *Cristo nella gloria celeste*, tra la Vergine e San Giovanni Battista, contornato da angeli musicanti, pacificatori e guerrieri, e santi martiri. Sono riconoscibili, attraverso i loro attributi, tra il gruppo delle Sante a sinistra, Sant'Agata, con i seni tagliati sul piatto, Santa Lucia, con gli occhi nella mano sinistra, mentre nella destra porta la palma del martirio, e Sant'Elena con la croce sulle spalle e la corona sul capo. Dietro Sant'Agata, Santa Caterina da Siena, la santa domenicana con il giglio in mano. Sopra le Sante, da destra, S. Pietro, con le chiavi, S. Andrea, con la croce,





Nella pagina accanto, l'arco di trionfo che immette nel presbiterio con cupola ottagonata. È rappresentato il *Cristo nella gloria celeste*, tra la Madonna, alla sua sinistra, e San Giovanni, alla sua destra, e i santi martiri, opera di Giovan Battista Discepoli, detto lo Zoppo da Lugano. Nei particolari, a partire dalla pagina accanto: nel primo, Agata (i seni tagliati), Caterina (il giglio), Lucia (gli occhi), Elena (croce); nel secondo, Pietro, (le chiavi), Andrea (la croce), Giovanni evangelista (il calice e il serpente), Isaia (la sega), Daniele (la veste bianca), Geremia (il libro).

Nel terzo, il Cristo con gli angeli; nel quarto, Giovanni Battista; nel quinto, Bartolomeo (la pelle), Paolo (la spada); nel sesto, Nicola da Tolentino (il giglio), Domenico (la croce), Francesco (le stigmate), Lorenzo (la graticola), Stefano (i sassi), Gregorio (il vescovo in preghiera), Antonio abate (la barba bianca).

San Giovanni evangelista con il calice e il serpente, i tre profeti Isaia, con la sega, e Daniele, in veste bianca, e Geremia, con il libro. Sopra di loro, gli angeli con gli emblemi del martirio di Cristo con i chiodi, la tunica e i dadi, la croce, con la corona di spine e le lance, che fanno da pendant agli angeli della parte opposta con gli altri emblemi (la scala, la colonna, la tenaglia e il martello), posti accanto alla figura di San Giovanni Battista (con il manto rosso e la tunica marrone).

Dall'altro lato, in basso da sinistra, sono riconoscibili: San Nicola da Tolentino (con il giglio), San Domenico (con la croce), San Francesco (con le stigmate), San Lorenzo (con la graticola), Santo Stefano (con il sasso sul capo e sulla spalla), San Gregorio (il vescovo in preghiera), e Sant'Antonio abate (con la barba bianca). Nella parte superiore, da destra S. Bartolomeo (con la propria pelle in mano a causa del martirio subito mediante scuoiamento), e San Paolo (con la spada e il libro). A prima vista appare evidente la differenza di mano fra questo affresco e quello barocco della volta, per l'impostazione neomanieristica delle figure legate ancora agli schemi ceraneschi della Milano borromaica e per continui riferimenti ai modi di Aurelio Luini di Carlo Francesco Nuvolone. L'ope-

ra va quindi posizionata temporalmente nella prima metà del Seicento.

Poiché le fonti e la letteratura storico artistica tacciono circa l'autore dell'affresco, potrebbe essere opportuno fare alcune osservazioni.

Intanto sarà interessante mettere in relazione i volti delle sante martiri della parte sinistra dell'arcone, con quelli delle figure femminili degli affreschi presenti nella cappella della Natività di Cristo (soprattutto in quello del *Riposo durante la Fuga in Egitto*). Gli stessi profili, lo stesso modo di costruzione dei nasi e degli occhi molto ravvicinati, gli stessi modi di trattare il drappeggio con pieghe strette e molto chiaroscurate. Anche i volti barbuti dei santi (soprattutto di quello del profeta Isaia) hanno la stessa costruzione di quelli della Cappella della Natività (si veda il San Giuseppe del *Riposo in Egitto*). Per queste ragioni riterrei l'autore dell'arcone lo stesso degli affreschi della Cappella della Natività che la letteratura indica in Giovan Battista Discepoli, detto lo Zoppo da Lugano (Castagnola circa 1590-1654), a partire da Giuseppe Pasqualigo (G. Pasqualigo, 1855, p. 121-122) e dal canonico Pietro Vegezzi (P. Vegezzi, 1903, p. 5), e fino ai recenti contributi di Marina Moncalero nel volume *Pittura a Como e nel Canton Ticino* (M. Moncalero, p. 313), e di Francesco Frangi, nel cata-



logo della mostra sul pittore ticinese nel 2001 (F. Frangi, 2001, p. 25-32). Non solo, ma una volta accettato il Discepoli come l'autore della Cappella della Natività, riterrei il pittore di Castagnola autore anche di tutto il ciclo con le storie di San Rocco che corrono sulle pareti della navata, per una serie di ragioni che cercherò di spiegare qui di seguito.

## Le storie di San Rocco

La figura di San Rocco è documentata con ben 10 affreschi, muniti di didascalia coeva, che cronologicamente presentano episodi della vita del santo ritratti con gusto familiare e molto popolare, a partire dalla parete di sinistra presso l'altar maggiore. Nel primo affresco è raccontata, con dovizia di particolari e in modo molto realistico, la sua nascita, avvenuta, come recita la didascalia: "nel 1295 in Montpellier in Franza di stirpe regale con una + (croce) sanguinosa nel petto". Si vede un andirivieni frenetico di donne, intente ad accudire il bimbo appena nato (stigmatizzato di una croce sul petto che si porterà per tutta la vita). Chi scalda l'acqua, chi porta la culla, chi stende le lenzuola e chi tiene a bada i bimbi nella casa, mentre la mamma del santo viene amorosamente servita da una popolana.

Nel secondo scomparto, tagliato dalla costruzione del pulpito in legno, si vede San Rocco uscire da un sontuoso palazzo di famiglia (era



Nelle pareti della navata sono raccontate le Storie di San Rocco, che hanno inizio sulla parete di sinistra, accanto all'arcone del presbiterio, con la *Nascita di San Rocco* (nella pagina accanto, in alto). Le storie, didascaliche e di gusto molto familiare e popolare, sono ancora di stampo neomanieristico, di derivazione morazzoniana e procaccinesca. A sinistra, l'episodio dell'*Elemosina di San Rocco* e, a destra, un particolare con il *Santo mentre guarisce gli animali*. Molti particolari delle Storie, soprattutto i volti barbuti degli uomini o i visi delle donne, si ripetono negli affreschi della cappella della *Natività* e sull'Arco di trionfo, come ad esempio il volto del vecchio dell'*Elemosina* (particolare sopra), che si ritrova nel San Giuseppe della Cappella o nel profeta Isaia dell'Arco di trionfo. L'opera va quindi attribuita a Giovan Battista Discepoli.

figlio del governatore della città di Montpellier che lo lasciò orfano da bambino) e donare ai poveri tutti i suoi beni lasciando, come dice la discalia, purtroppo monca, i suoi possedimenti allo zio: “renuntia li suoi stati al zio e il ... dispensa ai poveri”, per poi partire, pellegrino, alla volta di Roma. Arrivato “St Rocco in Acquapendente con il segno della santa croce libera un ospedale di appestati”. È l'argomento del terzo scomparto che vede il santo taumaturgo, arrivato nella cittadina laziale, dedicarsi alla cura degli appestati e, entrato nel locale ospedale, dopo aver fatto il segno della croce agli ammalati, compiere il miracolo della loro guarigione. Una scena desolante di uomini, donne e bambini, ritratti nelle pose più disparate, quasi

manieristiche, improntate alla lezione morazzoniana e procaccinesca. Interessante, infatti, il gioco di gambe e braccia dei personaggi concepiti per linee parallele, che fanno tornare alla mente molte opere del Morazzone, a cominciare dalla *Fucina di Vulcano*, del Museo del Castello Sforzesco, all'*Adorazione dei Magi*, della collegiata di Arona, o al *Martirio dei Santi Nazaro e Celso*, di Giulio Cesare Procaccini, in Santa Maria dei miracoli presso San Celso a Milano.

San Rocco prosegue, come racconta la tradizione, per Roma, dopo aver guarito ammalati in altre città italiane, e “Rocho liberato ch'ebbe la città di Cesena dela pestilentia va a Roma et segna il cardinale Britanico ala quale guariva... fronte rimane la croce”. Purtroppo, l'affresco è mutilato dalla presenza della cantoria dell'organo della fine del Seicento (L. Brentani, II, pp. 115-116), così come sono spariti almeno altri





Sopra, *San Rocco in carcere*, affresco diviso in due parti, con l'episodio della Cattura e della visita dell'angelo. L'affresco è di un realismo tipicamente lombardo, con l'insistenza di alcuni particolari come il libro e la bisaccia aperta, il topolino, gli scorpioni o il tozzo di pane tagliato con un coltello. Nella pagina accanto, *la morte di San Rocco*, riconosciuto dallo zio (il personaggio col cappello a punta), che lo fa seppellire con tutti gli onori, come si vede nell'angolo a sinistra. In primo piano, in abiti seicenteschi, è invece ritratto uno dei due committenti dei lavori, mentre il secondo si trova nell'affresco successivo, con il Miracolo compiuto dal Santo che nel 1415, durante il concilio di Costanza, liberò la città dalla peste su intercessione nientemeno che del Papa.

due scomparti di cui rimangono lacerti di didascalie, ma si riesce a vedere ancora il cardinal "Britanico" che, benedetto da San Rocco, riceve sulla fronte la croce che lo proteggerà dalla

peste. Non è più visibile l'affresco dove "S.to Rocho in Roma libera molti della peste et doppo da sua santita ha il perdono de suoi peccati et se ne va a Piasenza et peregrinando per la Romagna libera quelli luoghi dalla peste". E nemmeno il successivo affresco, che presumibilmente raccontava l'episodio in cui il Santo, colpito lui stesso dalla peste quando era a Piacenza per portare aiuto ai suoi abitanti, si rifugiò in una capanna, fuori dalla città, dove veniva aiutato da un cane che gli portava del pane e gli leccava le ferite. Lo si intuisce dalla presenza di un lacerto della figura di un cane che si avvicina al santo, di cui si vedono solo i piedi e una gamba su cui si aprirà la piaga, segno distintivo della sua iconografia, e da una parte di didascalia che racconta come "San Rocho in Piasenza piglia la peste il qual ritiratosi in una selva sotto a una capanna Iddio gli fa nascere una fonte et da uno cane portargli il pane qual robba giu dalla tavola del suo patrono".

Molto suggestivo il riquadro successivo, dove il racconto, fattosi leggenda, mostra San Rocco,



guarito lui stesso miracolosamente, in una splendida scena pastorale, mentre libera dalla peste persino gli animali. “Liberato che ebbe S. Rocho li infermi dell’hospitale et quelli della città di Piasenza ritorna alla sua cabanna dov’è aspettato da tutte le bestie inferme della selva e con il segno della croce le libera”. Da Piacenza, San Rocco ritorna in patria a Montpellier, dove infuria una sanguinosa guerra e, confuso per una spia, viene imprigionato proprio da suo zio che non lo riconosce. La scena dell’affresco, diviso in due parti, mostra a destra il Santo arrestato dai soldati e, a sinistra, visitato dall’angelo in prigione. “S. Rocho si parte di Piasenza

per andare alla patria sua et arivato in Franza per esser tutta in arme fu dal proprio zio in fallo fatto incarcerare nella quale stette cinque anni et è visitato dell’angelo”. La scena è di un realismo tipicamente lombardo, con la presenza di numerosi particolari come il libro e la bisaccia aperta, il topolino, gli scorpioni o il tozzo di pane tagliato con un coltello in precario equilibrio su uno sgabello. Ma, continua il racconto nell’affresco dopo la finestra, San Rocco sopporta pazientemente la sua prigionia, fino alla morte avvenuta nel 1327. “S.to Rocho more in prigione nel 1327 al qual gli fu trovato una + sopra il petto scritta come di sopra si vede. Riconosciuto dal proprio zio lo fa onoratamente seppellire”. In carcere, San Rocco morente, circondato da fedeli e curiosi, tra cui suo zio, il personaggio riccamente vestito e con il cappello a punta, come si vede nell’affresco, viene assistito da un sacerdote e da un personaggio che gli scopre il petto per mostrarne la croce,

figure che ricordano ancora gli schemi michelangioleschi del *Giudizio universale* nella Cappella sistina o quelli nella *Conversione di Saulo* nella Cappella paolina. In alto a sinistra, in una piccola scena, la sepoltura del Santo portato in corteo con la presenza addirittura del vescovo, una volta riconosciuto grazie alla croce sul petto. Da notare, in primo piano, una figura in preghiera vestita con abiti seicenteschi. Si tratta sicuramente del patrizio luganese committente dei lavori insieme all’altro personaggio, sempre vestito della medesima foggia, che si trova nel riquadro successivo. Ancora leggibile la lava-



Sopra, la cappella della *Natività di Gesù* (1622), con *Dio Padre* nel voltino (particolare sotto) e alcuni episodi della vita di Gesù, decorata con stucchi del primo Seicento e con affreschi attribuiti a Giovan Battista Discepoli.

gnetta, che San Rocco indica con la mano, in cui si vedono le parole scritte dall'angelo che testimoniano le sue proprietà taumaturgiche: "Li pestati dimandino aiuto a S. Rocco che otterranno la sanita da Dio". Ed infatti, l'ultimo affresco testimonia proprio il miracolo del Santo che nel 1415, durante il concilio di Costanza, liberò la città dalla peste su intercessione nientemeno che del Papa, che portò uno stendardo con l'immagine di S. Rocco in processione con il clero e i notabili della città.

“L'anno 1415 facendosi il concilio in Costantia et essen-

dogli crudelissima peste sua santità fece fare una figura di S. Rocho et con devotione la portorno in processione ricomandando a S. Rocho su quella città premamente liberata”.



Come si vede dal ciclo, il pittore ha ritratto alcuni momenti salienti della vita del Santo, avendo particolare cura di esaltare i suoi poteri taumaturgici esclusivamente come mediatore della volontà e dell'intervento divino. Questo in linea con i dettami borromaici della prima metà del Seicento, voluti dal Cardinal Federico e ben interpretati, a Milano, dai pittori della cerchia di Cerano e Moraz-

A fianco, il *Riposo durante la fuga in Egitto* e, sotto, la *Strage degli innocenti*, affreschi della Cappella della Natività, di Giovan Battista Discepoli. Nel primo affresco

si vedono gli angeli cogliere i datteri dalle palme e lanciargli al Bambino, mentre la Madonna attinge acqua alla fonte e San Giuseppe assicura l'asino a una pianta. Il secondo affresco è caratterizzato da un vorticoso movimento di braccia dei carnefici, la cui efferatezza è sottolineata anche dall'uso di una cromia più marcata. Sullo sfondo, il re Erode, quasi sconsolato, sembra non capacitarsi della sua impotenza di fronte al mancato ritrovamento del figlio di Dio.



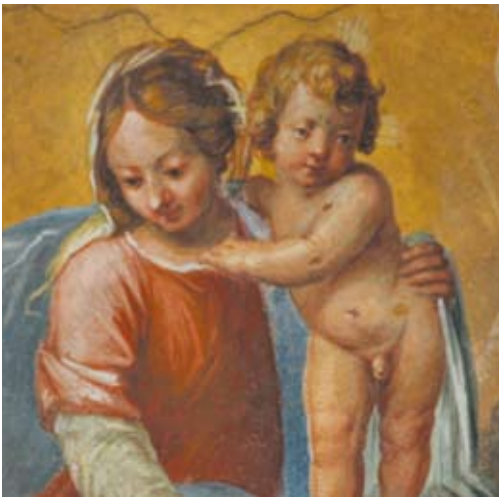
zone. Si tratta di un primo indicatore sulla datazione dell'opera, che va quindi ricondotta ai primi decenni del Seicento, in contrasto con la letteratura ufficiale che assegna gli affreschi alla seconda metà del Seicento come riferiscono, ad esempio, il Pasqualigo che li assegna ai Casella (G. Pasqualigo, 1855, p. 120), Bernard Anderes, che li data al terzo quarto del Seicento (B. Anderes, 1998, p. 265) e Federica Bianchi, nel libro sulla *Pittura a Como e nel Canton Ticino*, che li assegna a Giovan Battista Pozzo (F. Bianchi, 1994, p. 62). Gli stessi schemi compositivi, fortemente legati ai pittori tardomanieristici e dei primi anni del Seicento, in particolare al Cerano e ai Procaccini, o addirittura a quelli anteriori, come il Tibaldi (l'angelo del riquadro relativo alla Prigionia di San Rocco), o Daniele da Volterra, confermano questa tesi. Se poi si confrontano alcuni dettagli o particolari costruttivi dei volti dei personaggi, dai profili femminili alle barbe dei vecchi e alle facce dei bimbi tonde e paffute, con quelle pre-



senti negli affreschi della cappella della *Natività del Signore* e con quelli dell'arco di trionfo, allora riterrei di attribuire l'intero ciclo delle storie di San Rocco al pittore Giovan Battista Discepoli, detto lo Zoppo da Lugano. Per la verità qualcuno aveva pensato al Discepoli come autore di questo ciclo. Lo aveva fatto Ugo Donati, ritornando, come dice Agliati, sulla sua decisione (M. Agliati, 1983, p. 332), e l'aveva



A fianco, la pala d'altare della Cappella, con l'Adorazione dei pastori, da assegnare al pittore Giacomo Casella (intorno al 1640). Il volto della Vergine è molto simile a quello della Madonna della Parrocchiale di Castagnola (a sinistra), opera dei fratelli Casella. Sullo sfondo della tela è visibile il profilo del Monte San Salvatore e del lago di Lugano (particolare sotto), presente in altre tele di Giacomo Casella. A destra, il presbiterio, con l'Altar Maggiore e la statua della Madonna del Carmelo.



fatto di recente, in occasione dei restauri, la giornalista Elena Robert in un articolo di cronaca apparso sul Corriere del Ticino del 19 dicembre 2002, senza però dimostrarne la ragione.

Basterà allora mettere a confronto, per esempio, l'angelo del riquadro della *Prigionia di San Rocco*, con quello del pennacchio esterno a sinistra della cappella della *Natività* e notare la somiglianza dei volti, dei capelli, delle pieghe dei panneggi e addirittura dei colori; o il putto della *Strage degli innocenti* nella cappella (quello

sulla destra) con il putto del riquadro dell'*Elemosina* (in braccio alla donna di sinistra); o il volto di San Giuseppe nel *Riposo in Egitto* nella cappella, con quello che tiene in mano la borsa piena di moneta nell'episodio dell'*Elemosina*; o ancora il volto dell'angelo dell'*Annunciazione* della cappella con quello della donna che porta l'acqua calda nell'episodio della *Nascita di San Rocco*. Se si confrontano, inoltre, alcuni volti femminili con quelli presenti sull'arco di trionfo, allora l'identità della mano appare ancora più





evidente. In modo particolare basterà mettere a confronto le due donne della *Nascita di San Rocco* (quella che porta l'acqua calda e quella con in braccio il bambino) con le sante Lucia ed Elena dell'arcone, per constatarne la somiglianza. Oltre all'identità dei colori usati, soprattutto gli ocra, i verdi smeraldini e i marroni, comuni a tutti e tre i cicli e resi nelle *Storie* più marcati, probabilmente a causa dei restauri ottocenteschi.

### La cappella della Natività di Cristo

Sulla parete nord della navata si trova la cappella della *Natività di Cristo*, fatta costruire, come dicono le fonti, nel 1622 da Pietro Antonio

Pocobelli (G. Pasqualigo, 1855, p. 121), un gioiellino di stucchi e pitture magistralmente integrate fra di loro secondo uno schema classico in voga per le cappelle di inizio Seicento. Sormontata all'esterno da un medaglione in stucco con l'effigie di San Rocco, opera del pittore Giuseppe Antonio Torricelli (L. Brentani, IV, p. 64), la cappella mostra nei due pennacchi esterni l'*Angelo annunciante*, a sinistra, e la *Madonna annunciata*, a destra. All'interno, entro un altare in stucco che termina con un timpano spezzato sormontato da due angeli e sopra il quale è posto l'affresco dell'*Annunciazione*, si trova la pala d'altare con l'*Adorzione dei pastori*, circondata da una serie di affreschi, racchiusi da cornici in stucco secondo lo schema dei

“quadri riportati”, che culminano nel voltino con la figura di *Dio Padre* circondato da putti. Sono raccontati alcuni episodi salienti della vita di Gesù con, sulla sinistra in alto, la *Circoncisione*, con donne e bambini che assistono con grande naturalezza alla cerimonia. Sotto, il *Riposo durante la fuga in Egitto*, una scenetta di tipo familiare, con gli angeli che colgono i datteri dalle palme e li lanciano al Bambino, mentre la Madonna attinge acqua alla fonte e San Giuseppe assicura l'asino a una pianta. Dall'altro lato, in alto, l'*Adorazione dei Magi*, di impostazione ancora tardocinquecentesca e, sotto, la *Strage degli innocenti*, caratterizzata da un vorticoso movimento di



Nel presbiterio, a cupola ottagonata decorata con affreschi e stucchi, i fratelli Andrea e Giacomo Casella affrescano nel 1662, rispettivamente il *Martirio di San Biagio* (a fianco) e il *Martirio di San Sebastiano*. Nel primo, si vede il vescovo straziato dai suoi carnefici con dei pettini di ferro usati per cardare la lana, in un turbinio cor-tonesco molto scenografico. Sulla sinistra, il bimbo guarito da una lisca conficcata in gola.

braccia dei carnefici, la cui efferatezza è sottolineata anche dall'uso di una cromia più marcata. Sullo sfondo, il re Erode, quasi sconsolato, sembra non capacitarsi della sua impotenza di fronte al ritrovamento mancato del figlio di Dio.

Nell'intradosso dell'arco una serie di figurette, rappresentanti Sibille e Santi, molto curate

nel dettaglio, tradiscono la derivazione dalle opere dei Fiammenghini. Il ciclo di affreschi, già assegnato, come detto, dal Pasqualigo al pittore di Castagnola Giovan Battista Discepoli, è stato confermato dalla critica recente, che ha proposto la sua datazione agli anni immediatamente successivi al 1622 (F. Frangi, 2001, p. 30) e



quindi fra i primi lavori ad affresco del pittore di Castagnola. Nulla si sa degli stucchi, di derivazione procaccinesca di inizio Seicento, che incorniciano gli affreschi e la pala d'altare con l'*Adorazione dei pastori*. La scena della pala d'altare, che è tutta giocata in "esterna", con un paesaggio alpino sullo sfondo dai toni plumbei, sottolinea l'intima relazione fra la Madonna e il Bambino, fatta di sguardi amorosi e di cure materne (molto interessante l'iconografia con la Madonna intenta a srotolare la fascia per il bimbo). Di stampo morazzoniano l'immagine in primo piano del pastore tutto assorto nell'adorazione del Bambino, mentre sulla destra una donna sembra non interessarsi della scena, intenta com'è a rivolgere il suo sguardo fuori dal quadro verso lo spettatore. Chi sia il pittore dell'*Adorazione dei pastori* non è dato sapere

Sopra, *Elia rapito in cielo su un carro di fuoco*, affresco della cupola del coro, attribuito a Carlo Scotti di Laino, allievo di Carlo Innocenzo Carloni.

con precisione, anche se il Canonico Pietro Vegezzi dice essere "stimata opera del Casella" (P. Vegezzi, 1903, p. 5), non suffragato però da alcuna documentazione archivistica. Anche se su questa attribuzione non si esprime la critica contemporanea, bisogna però dire che qualche relazione con l'opera dei fratelli Andrea e Giacomo Casella di Carona (il primo nato nel 1619 e il secondo nel 1620), deve pur essere sottolineata. Intanto, se si paragonano i putti dell'*Adorazione* con quelli della tela della chiesa di San Carlo a Torino, *L'apparizione della Sacra Sindone*



Il coro di San Rocco è un inno all'ordine carmelitano con il ciclo di affreschi ispirati al culto della Madonna del Carmelo, circondato da raffinati stucchi di Muzio Camuzzi del 1759 e splendidi trompe-l'oeil. Sopra, la tela con *Elia che fa cadere la pioggia*, tra finte finestre.

Sotto, *l'Incontro tra Rebecca e Eliezer* e, alla pagina accanto, *l'Incontro della Regina di Saba con Salomone*, e *l'Offerta di Abigail a Davide*, affreschi delle lunette che presentano le eroine bibliche antipatrici della figura della Madonna.

Gli affreschi devono essere assegnati a un allievo di Carlo Innocenzo Carloni, con un probabile intervento dello stesso maestro.

*ne a S. Carlo Borromeo*, opera attribuita ad Andrea e Giacomo (del 1655 circa), pubblicata nel libro delle guide *"Artisti dei laghi. Itinerari europei"*, sui Casella di Carona (F. Bianchi, E. Agustoni, 2002, pp. 262-265), non si potrà fare a meno di notare la perfetta somiglianza fra i due putti biondi. Lo stesso modo di trattare i capelli, le stesse guance e lo stesso naso appuntito. Un'ulteriore conferma ci viene anche dal confronto fra la Vergine della nostra tela con quella affrescata nella cappella del Rosario della chiesa parrocchiale di San Giorgio a Castagnola con *L'apparizione della Vergine col Bambino a*





*S. Domenico*, opera attribuita ad Andrea Casella (F. Bianchi, E. Agustoni, 2002, pp. 268-269). Si possono notare, nel volto della vergine, lo stesso ovale, con gli occhi dalle palpebre un po' rignonfie, la stessa scriminatura dei capelli, coperti dal velo dello stesso color oro, e la medesima costruzione di parte del manto laddove il bordo bianco circonda il collo. Ma la particolarità più curiosa della nostra tela sta nello sfondo, con quei due pastori al risveglio sul ciglio di un dirupo davanti a una montagna lambita dalle acque

di un lago, che altro non sono che il Monte San Salvatore e il lago di Lugano. Lo stesso paesaggio che si ritrova in un quadro attribuito da Federica Bianchi a Giacomo Casella, quel *Martirio di San Sebastiano*, conservato presso il Museo del Monte San Salvatore presso Carona (F. Bianchi, E. Agustoni, 2002, p.p. 278-279).

Naturalmente, la tela della cappella di San Rocco non ha ancora quell'impronta decisamente barocca che caratterizzerà l'opera dei due fratelli Casella, anche se già di ispirazione roma-



Sopra, l'angelo presente nell'affresco della cupola del presbiterio della chiesa di Sant'Eu-  
 sebio a Castel San Pietro (1759), di Carlo Inno-  
 cenzo Carloni, che viene ripetuto nel volto  
 della *Regina di Saba* del coro di San Rocco.

na, ma la riterrei collocabile di sicuro negli anni  
 giovanili, soprattutto di Giacomo, che potrebbe  
 averla eseguita attorno agli anni '40 del Seicen-  
 to.

## Il presbiterio

I due pittori di Carona sono invece sicuramente  
 gli autori dei due affreschi delle pareti del pre-  
 sbiterio cui si accede passando sotto l'arcone  
 finemente decorato da stucchi dorati. Ai due  
 pilastri dell'arcone, due splendide tele di fine  
 Settecento, inizio Ottocento, sono poste entro  
 finte nicchie decorate con architetture illusioni-  
 stiche. Sono, a sinistra, *Santa Teresa d'Avila*,  
 con la colomba dello Spirito Santo all'orecchio,  
 ispiratrice della regola riformatrice dell'ordine  
 carmelitano, e a destra *Santa Maria Maddalena  
 de' Pazzi*, due sante carmelitane poste nella chie-  
 sa a testimonianza del nuovo culto introdotto,  
 come detto, dopo il 1645. Quest'ultima santa,  
 una domenicana fiorentina di metà Cinquecen-  
 to, di solito rappresentata in ginocchio davanti  
 alla Vergine che le offre il velo bianco in segno  
 di purezza, è qui dipinta però con il crocifisso, il  
 teschio e la frusta, attributi riferibili, per la veri-  
 tà, più all'altra Maria Maddalena, la penitente  
 che lavò i piedi a Cristo con l'olio profumato.

Dall'arcone si entra, quindi, nel presbiterio,  
 dove un altare in marmo di Arzo della prima  
 metà del Seicento custodisce la statua della Ver-  
 gine, posta proprio sotto la cupola ottagonale  
 decorata con affreschi e con stucchi di Muzio  
 Camuzzi di Montagnola e con finte finestre.  
 Alle pareti del presbiterio si vedono i due affre-  
 schi dei fratelli Andrea e Giacomo Casella del  
 1662 (L. Brentani, II, p. 111). A sinistra, il *Mar-  
 tirio di San Biagio*, attribuito ad Andrea (F.  
 Bianchi, E. Agustoni, 2002, pp. 276-277),  
 mostra il santo vescovo mentre, denudato delle  
 sue vesti, viene straziato dai suoi carnefici con  
 dei pettini di ferro usati per cardare la lana (da  
 qui la sua protezione verso i cardatori di lana).  
 Sulla sinistra, il bimbo guarito da una lisca con-  
 ficcatasi in gola (da qui la protezione del Santo  
 dalle malattie della gola), mentre in alto gli  
 angeli portano la corona e la palma, emblemi  
 del martirio, in un turbinio cortonesco molto  
 scenografico, caratteristico dell'opera del pittore  
 caronese.

A destra, il *Martirio di San Sebastiano*, con il  
 santo colpito dalle frecce, meno denso di pathos  
 e più didascalico del precedente, e attribuito a Gia-  
 como.

Sopra, entro stucchi dorati, due scene legate  
 alla figura di Cristo eucaristico come "fonte di vita"  
 con, da sinistra, *Agar e Ismaele*, con gli evange-  
 listi *Matteo* (con l'angelo) e, ormai poco leggi-  
 bile, *Luca* (con il toro).

Dall'altra parte, sempre entro stucchi dorati,  
 la scena di *Giacobbe e Rachele*, sormontata  
 dagli altri due evangelisti *Giovanni* (con l'aqui-  
 la) e *Marco* (con il leone).

## Il coro

Dietro il presbiterio, il coro, costruito nel Sette-  
 cento, è un gioiellino di architettura e di decora-  
 zione con una copertura a cupola impreziosita  
 con raffinatissimi stucchi di Muzio Camuzzi di  
 Montagnola (G. Pasqualigo, 1855, pp. 118-  
 123), di chiaro stile barocchetto lombardo, ben  
 integrato con motivi rocaillè nordalpino (E.  
 Agustoni, I. Proserpi, 1995, pp. 275-276), e  
 affreschi e trompe-l'oeil che ben si integrano con  
 l'arredo ligneo dell'ambiente. La scelta decorati-  
 va del coro, a suo tempo, non deve essere stata

però condivisa da tutti i Luganesi se, come narrano le cronache, gli stucchi del Camuzzi e dei compagni Antonio Daverio e Carlo Giuseppe, nel marzo del 1759, furono “guastati e rotti... da un poco timorato di Dio”, che non d'accordo sulla presenza preponderante degli stucchi sulle pitture ad affresco, con uno scarabocchio a carbone scrisse sulla volta “Pittura, pittura, pittura” e sulle pareti un messaggio assai minaccioso, che diceva: “Se tu farai io desferò”. Inutile vandalismo, perché gli stucchi furono prontamente rifatti dagli stessi stuccatori (L. Brentani, IV, 1939, p. 66 e pp. 89-90). Il coro è, comunque, un inno all'ordine carmelitano con il ciclo di affreschi ispirati al culto della Madonna del Camelo. A cominciare dal grande affresco della cupola rappresentante *Elia rapito in cielo su un carro di fuoco* (libro dei Re, 2,1-18), tra lo stupore degli astanti e del suo fido allievo Eliseo (il vecchio con la mano alzata). Come mai venga rappresentato Elia sulla parte più importante del coro di San Rocco è dato dal fatto che il profeta Elia è considerato dai Carmelitani il loro lontano precursore, la figura carismatica che ha ispirato, con la sua vita eremitica sul monte Carmelo, le regole del loro Ordine. Colui che, tra l'altro, ha ottenuto da Dio, attraverso la preghiera, la pioggia della misericordia. E a questo concetto va riferito lo specifico episodio raccontato nella tela posta nella parete di sinistra del coro con appunto *Elia che fa cadere la pioggia sul monte Carmelo*, per la lunga siccità nella terra d'Israele, un episodio che vuol prefigurare la figura profetica di Maria, fonte di ogni grazia e pioggia di santità. Non per niente a questa tela fa da pendant, nella parete destra del coro, la tela con l'episodio della *Madonna che dà lo scapolare al beato Simone Stock*, rappresentante quindi l'atto di fondazione dell'Ordine carmelitano.

Ma ritorniamo agli affreschi che continuano nelle lunette, tra finte aperture contenute in delicatissimi stucchi, sulla parete di sinistra, con l'episodio di *Rebecca che offre da bere a Eliezer*, il fido servo di Abramo inviato dal patriarca in Mesopotamia per cercar moglie al proprio figlio Isacco (Genesi 24, 15-28); con l'*Incontro della regina di Saba con Salomone*, arrivata a Gerusalemme per offrire doni al sapiente re (I libro dei



Sopra, la donna presente nella tela di Carlo Innocenzo Carloni, *Il Battesimo di Sant'Eusebio*, nell'omonima chiesa, che viene ripetuta nella donna con la brocca dell'affresco con *Eliezer e Rebecca* del coro di San Rocco.

Re,10), nella parete centrale, sopra la nicchia contenente il crocifisso; e l'*Offerta di Abigail a Davide*, la saggia che offre doni a Davide per riparare alla stoltezza del marito (I Samuele 25,18-35), nella lunetta della parete di destra. Come si vede, il programma iconografico degli affreschi è molto particolare, frutto sicuramente di una mente colta e ben documentata, che ha voluto rappresentare alcune eroine bibliche anticipatrici della figura della Madonna mettendo in relazione le tre donne protagoniste nell'Antico Testamento (Rebecca, la Regina di Saba e Abigail, con la Vergine del Carmelo, principale tramite fra l'uomo e Dio). Altrettanto interessante e colta è la mano del pittore che ha eseguito gli affreschi, di sapore mitteleuropeo per quei colori rosati, tipici della pittura rococò della seconda metà del Settecento. E se naturalmente viene subito alla mente quel Carlo Innocenzo Carloni, nato a Scaria in Valle d'Intelvi nel 1686/87 e attivo in Germania, Austria e Moravia, al servizio delle corti nordiche e principale rappresentante di questo tipo di pittura tra Lario e Ceresio (S. Coppa, 1997, pp. 33-49), più volte citato come probabile autore del ciclo, ma smentito da Barigozzi Brinigaras nel 1967 (p. 89), e poi riproposto da Anderes (B. Anderes, 1998, p. 264), l'impresa di attribuzione si fa ardua nel ricercarne l'autore fra i molti allievi

e seguaci del celebre pittore vallintese. Se è quindi difficile dare un nome preciso all'autore degli affreschi, non è difficile, però, distinguere nel ciclo almeno due mani: una relativa all'affresco centrale con *Elia*, e l'altra relativa agli affreschi delle lunette. Tra i tanti storici dell'arte che si sono occupati dell'affresco di *Elia* e che hanno fatto nomi diversi dal Carloni, bisogna citare Ivano Proserpi ed Edoardo Agustoni, che vedono un probabile intervento del pittore Giovan Battista Bagutti di Rovio in relazione ad alcune affinità presenti nei suoi lavori ad affresco nella chiesa di San Giovanni a Mendrisio (E. Agustoni-I. Proserpi, 1994 pp. 75-76 e pp. 94-97), mentre più recentemente il prof. Mariusz Karpowicz, noto studioso polacco dell'arte lombarda, ha dato la paternità dell'affresco della volta a un autorevole allievo di Carlo Innocenzo, quel Carlo Scotti di Laino, attivo in zona e nell'alto Lario di Como, oltre che in Russia (M. Karpowicz, 2002, pp. 46-52). Nulla si sa quindi dell'autore delle lunette che, in attesa di possibili documenti archivistici, riterrei di assegnare alla bottega del Carloni (forse con qualche intervento del maestro, soprattutto nel tratto disegnativo); opere di buona mano, soprattutto per la preziosità dei particolari (il cagnolino e il paggetto nella *Regina di Saba*) e per la raffinatezza della pennellata, anche se un po' discontinua, di gusto tiepolesco. Non solo, ma alcune composizioni sembrano riprendere molto fedelmente gli schemi del maestro di Scaria, come ad esempio l'*Incontro della regina di Saba con Salomone*, simile per impostazione compositiva e disposizione delle figure all'*Incoronazione di spine* nella basilica di S. Fedele a Como, dove il volto della regina di Saba sembra lo stesso cartone del paggetto che tiene per mano il cagnolino, nella tela di Como, ripetuto nel volto dell'angelo nell'affresco con *Angeli in adorazione*, nella chiesa di Sant'Eusebio a Castel San Pietro. Per non parlare di alcune palesi ripetizioni di figure da lavori del Carloni, come i volti di Abigail e della serva alle sue spalle con la gabbia dei colombi, che compaiono più volte in opere come, ad esempio, l'*Incoronazione della Vergine con Santi*, nella chiesa di San Pietro a Tremezzo, o in *San Carlo che distribuisce la comunione agli appestati*, nella chiesa dell'Orfanotrofio di Vienna. O la

ripresa, nella donna che ha in mano l'anfora nell'*Incontro tra Rebecca e Eliezer*, della donna che fa da quinta sull'angolo destro della tela *Il Battesimo di Sant'Eusebio* nell'omonima chiesa di Castel San Pietro. Episodi, questi, che dimostrano come il pittore del coro di San Rocco non solo fosse a conoscenza delle opere del Carloni, ma dovesse addirittura poter accedere a disegni o bozzetti del maestro vallintese. La tela con *Elia che fa cadere la pioggia* (I libro dei Re, 18,41-44) potrebbe, forse, essere assegnata a Giuseppe Antonio Torricelli di Lugano per la caratteristica fisiognomica del volto del profeta, dalla barba fluente, e per il paesaggio essenziale e dai toni cupi. Potrebbe essere, quindi, riferita a questa tela la nota del Brentani, che cita il Torricelli come autore di un quadro nel coro nel 1735 (Brentani, IV, p. 64). La tela è inserita in una parete particolarmente suggestiva, con due splendide finte finestre che lasciano intravedere sullo sfondo delle finte architetture di mano molto esperta.

Decisamente di epoca precedente, invece, la tela con l'*Assunta*, un tempo pala dell'altar maggiore e sostituita con la statua della *Madonna del Carmelo*, oggi posizionata sul retro dell'altare, di mano procaccinesca, come indicato da Federica Bianchi nel libro sulla *Pittura a Como e nel Canton Ticino*, che la ritiene opera di un seguace di Camillo Procaccini (F. Bianchi, 1994, p. 60). Anche se nettamente diversa, per ragioni cronologiche, rispetto all'intero ciclo settecentesco, la tela ha trovato una giusta collocazione nel contesto mariano del coro che porta a compimento il discorso iconografico iniziato ai primi del seicento nella navata e nella cappella della Natività, magistralmente rese in tutta la loro bellezza dal recente restauro. Un giusto tributo a un edificio sacro che è stato (ed è tuttora) testimone e protagonista della fede, della vita e della religiosità dei Luganesi.



# Bibliografia

- G. Pasqualigo, *Guida di Lugano e contorni*. Manuale ad uso del forastiere, Lugano, 1855;
- P. Vegezzi, *La chiesa e la confraternita di San Rocco in Lugano*, Lugano 1903;
- L. Brentani, *Miscellanea storica ticinese*. Notizie d'arte, di coltura, di religione, di politica e di curiosità, I, 1926;
- L. Brentani, *Antichi maestri d'arte e di scuola delle terre ticinesi*. Notizie e documenti, II, III, IV, Como 1938-39-40;
- A. Barigozzi Brini, K. Garas, Carlo Innocenzo Carloni, Milano 1967;
- R. Amerio, *Introduzione alla Valsolda*. Da Alberto Vignati ad Antonio Fogazzaro, Lugano 1970;
- G. Martinola, *Inventario delle cose d'arte e di antichità del distretto di Mendrisio*, Lugano 1975;
- M. Agliati, *Lugano del buon tempo*, Bellinzona 1983;
- J. Soldini, *David Lodovico Antonio*, in *La Pinacoteca Züst*, Bellinzona 1988;
- M. Gregori (a cura di), *Pittura a Como e nel Canton Ticino dal Mille al Settecento*, Milano 1994;
- E. Agustoni, I. Proserpi, *Giovanni Battista Bagutti (1742-1823)*, catalogo esposizione Pinacoteca Züst Rancate, Locarno 1994;
- E. Agustoni, I. Proserpi, "Decorazioni a stucco del Settecento nel Luganese e nel Mendrisiotto", in *Arte+Architettura in Svizzera*, Società di Storia dell'Arte in Svizzera, Berna, anno 46, n° 3, 1995, pp. 270-285, in B. part. pp. 275/6;
- S. Coppa, Carlo Innocenzo Carloni "pittore di figure della città di Como". Note a Margine di un nuovo documento e qualche osservazione sulla sua attività tra il Lario e il Ceresio, in Carlo Innocenzo Carloni, a cura di S. Coppa, P. O. Krückmann, D. Pescarmona, catalogo della mostra, Ginevra-Milano, 1997;
- C. Anderes, *Guida d'arte della Svizzera Italiana*, edizione aggiornata, Taverne 1998;
- A. Spiriti, *I committenti: da Bartolomeo III Arese a Renato III Borromeo Arese; La grande decorazione: iconografia e gusto e Testimonianze nelle arti figurative* in Il palazzo Arese Borromeo di Cesano Maderno, Milano 1999, pp. 17-42, 43-188, 287-298;
- A. Spiriti, *Palazzo Arese Borromeo a Cesano Maderno*, Milano 2000;
- F. Frangi-A. Bernardini (a cura di), *Giovan Battista Discepoli detto lo Zoppo da Lugano*. Un protagonista della pittura barocca in Lombardia, catalogo della mostra, Ginevra-Milano 2001;
- F. Bianchi, E. Agustoni, *I Casella di Carona*, Guida Artisti dei laghi. Itinerari europei n°6, Lugano 2002;
- M. Karpowicz, Carlo Scotti in *San Rocco a Lugano*, in *Arte e storia* n°13, novembre 2002.

©Tutti i diritti riservati.

**arte & storia**

Editrice Ticino Management

Centro Galleria 2 - CH 6928 Manno, Lugano

tel. 091-6108800 - fax 091-6108820

e-mail: timana@tinet.ch

In copertina, la facciata della chiesa di San Rocco a Lugano.



*Questa guida è stata pubblicata con il contributo della  
Banca dello Stato del Cantone Ticino*