

La devozione alla Vergine Immacolata nell'arte ticinese: spunti per un percorso

Paola Viotto

Storica dell'arte (Varese)

Il dogma dell'Immacolata Concezione venne proclamato da Pio IX l'8 dicembre 1854, ma la devozione alla Vergine Immacolata era già assai viva nei secoli precedenti. Soprattutto nel Seicento e nel Settecento, sull'onda della grande fioritura di pietà mariana dell'epoca post-tridentina, e con il sostegno di ordini come i Francescani e i Gesuiti, le chiese e le cappelle a lei intitolate si erano moltiplicate in tutti i paesi cattolici. Anche nell'area ticinese è facile notare la presenza di questa espansione, a cui si possono ricondurre, ad esempio, le cappelle di Valdorta presso Verdabbio (1696), di Gaggio presso Bioggio (1709), di Lurengo presso Quinto (intorno al 1730) o la parrocchiale di Besazio, eretta a partire dal 1777. Spesso accadeva che nel momento della ricostruzione di una chiesa preesistente secondo le indicazioni conciliari si associasse alla dedicazione originale proprio quella all'Immacolata, evidentemente avvertita come più moderna e più vicina allo spirito dei tempi. Così ad Origlio una cappella quattrocentesca dedicata a San Giorgio, dopo essere stata ampliata tra il 1608 e il 1640, divenne parrocchiale con la doppia intitolazione al Santo guerriero e a Maria Immacolata. Più radicalmente a Tezzeghino, minuscolo villaggio a nord di Lottigna, in occasione della ristrutturazione barocca della cappella locale, l'antico titolo di San Michele venne completamente sostituito dalla nuova dedicazione mariana in occasione della ristrutturazione barocca¹.

Ancor più numerosi furono gli altari dell'Immacolata eretti all'interno di edifici già esistenti per ospitarvi effigi, sia scolpite sia dipinte, che talora sostituirono precedenti immagini di Santi o addirittura soppiantarono più antiche devozioni maria-

¹ Cfr. L. MAZZETTI, *Itinerari mariani nel Ticino*, Lugano 1987; B. ANDERES, *Guida d'arte della Svizzera Italiana*, Lugano 1998. Anche nel caso di Bioggio, costruita intorno al 1709, non si può escludere che l'edificio settecentesco sia la ristrutturazione di una cappella preesistente già dedicata a Maria.

ne. Ciò avvenne soprattutto nelle chiese francescane: ci sono infatti cappelle dell'Immacolata nella chiesa di Santa Maria delle Grazie a Bellinzona, in quella dei Santi Rocco e Sebastiano a Locarno, un tempo appartenente ad un convento cappuccino, e nel complesso del santuario della madonna del Sasso a Orselina, fondato dal francescano Bartolomeo d'Ivrea. Esse contengono immagini di notevole valore artistico: a Locarno una statua del 1727 di bottega milanese, a Bellinzona una pala seicentesca, attribuita al milanese Carlo Francesco Nuvolone.

Questa straordinaria diffusione di edifici e di immagini è paragonabile solo a quella che nei medesimi anni si riscontra per la Madonna del Rosario o per la Madonna Addolorata². È un dato che colpisce ancora di più se si pensa che queste devozioni avevano un carattere più popolare e immediato, legato a gesti concreti come la recita del Rosario, oppure a riti dal forte impatto emotivo, come le processioni della Settimana Santa. L'Immacolata invece aveva una carattere più spiccatamente dottrinale, tanto che la diffusione del suo culto, e di conseguenza quello delle sue immagini, si accompagnò sin dalle origini ad accese dispute teologiche che ne condizionarono fortemente l'iconografia.

1. Le più antiche rappresentazioni dell'Immacolata

La necessità di tradurre visivamente la dottrina secondo cui la Vergine Maria era stata concepita senza peccato originale sorse alla fine del Quattrocento, dopo che il papa francescano Sisto IV aveva autorizzato nel 1477 la celebrazione della festa, approvandone l'Ufficio composto da Leonardo Nogarolo e concedendo una speciale indulgenza a chi avesse partecipato alla liturgia. La decisione sembrava mettere termine a secoli di discussioni, ma ciò nonostante la tesi immacolista, sostenuta dai Francescani, continuò a essere messa in dubbio da alcuni teologi, in particolare dai Domenicani. Elaborare delle immagini dell'Immacolata divenne ben presto uno strumento per diffonderne il culto tra i fedeli e sostenerne la legittimità nei confronti degli increduli, secondo una modalità assai diffusa alla fine del Medioevo. Per i Francescani questo faceva parte di una articolata strategia, che comprendeva

² *Mater dolorosa. Sculture e rilievi in Ticino dal XIV al XVIII secolo*. Catalogo della mostra a cura di A. Gilardi e A. Crivelli, Mendrisio 1998. Una interessante contaminazione tra il tipo dell'Addolorata e quello dell'Immacolata si può vedere nella scultura lignea della chiesa del Sacro Monte Addolorato di Brissago, in cui la figura della Vergine, con gli occhi volti al cielo, poggia su un basamento di nuvole.

anche la costruzione di cappelle dedicate alla Concezione all'interno delle loro chiese o l'erezione di confraternite destinate a promuoverne la devozione.

Se costruire una cappella era relativamente facile, individuare una iconografia adeguata per i dipinti o le statue che avrebbero dovuto ornarla presentava tanto ai committenti quanto agli artisti difficoltà non indifferenti. Infatti non si trattava di illustrare un testo narrativo, come nel caso della Vergine Annunciata o dell'Assunta, anche se alcuni trovarono nei Vangeli Apocrifi episodi dell'infanzia di Maria, come l'incontro di Anna e Gioacchino alla porta d'oro, che potevano sia pure con qualche forzatura essere ricondotti alla tematica immacolista. Nemmeno si trattava di riprodurre un prototipo antico e venerato, come accadeva per la Madonna della cintura, o di riproporre immagini miracolose come la Madonna di Loreto, oppure – per stare nell'ambito locale – la Madonna di Re. Occorreva invece rendere chiaro e comprensibile un concetto di per sé arduo rispettando fedelmente l'ortodossia e nello stesso tempo dar vita ad un'immagine efficace, cioè facile da ricordare e tale da suscitare nell'osservatore quei sentimenti di partecipazione e di commozione che i teologi indicavano come caratteristica irrinunciabile di ogni arte sacra. La tormentata vicenda della *Vergine delle Rocce* di Leonardo, di cui esistono due versioni, oggi rispettivamente a Parigi e a Londra, dà una misura eloquente della complessità dell'impresa. La pala era stata commissionata dalla confraternita della Concezione in San Francesco Grande a Milano, ma l'interpretazione che Leonardo diede del tema era così innovativa da contribuire alle incomprensioni tra artista e committenti. Per la verità la composizione leonardesca fu subito celebre, ma soltanto grazie alla sua perfezione formale, mentre la sua profondità dogmatica venne del tutto trascurata anche dai numerosi artisti lombardi che la imitarono nelle loro opere.

Maggior fortuna ebbero invece quelle rappresentazioni dell'Immacolata che si basavano sulla rielaborazione e l'adattamento di tipi iconografici già esistenti, che potevano essere facilmente riconoscibili dal più vasto pubblico dei fedeli. Allo stesso tempo, in un momento in cui la controversia era ancora molto vivace, questa soluzione comunicava l'idea che la dottrina immacolista non costituisse una novità rivoluzionaria ma si collocasse piuttosto nel solco ampio e sicuro della tradizione secolare della chiesa. I modelli molto amati della Madonna dell'Umiltà, seduta a terra invece che sul più consueto trono, e della Madonna della Misericordia, che accoglie e protegge sotto il manto il popolo cristiano, furono la base di partenza per alcune delle prime rappresentazioni esplicite dell'Immacolata. Anche l'Assunzione e l'Incoronazione di Maria, due scene in cui la Madonna compare senza il Bambino in braccio, in un contesto che ne esalta la virtù, furono spesso usate come falsariga da artisti alla ricerca di soluzioni nuove.

Questi spunti visivi furono integrati da richiami testuali tratti dal Cantico dei Cantici e dall'Apocalisse, gli stessi di cui si erano serviti i teologi per elaborare le loro tesi. Passi del Cantico come «hortus conclusus» (4,12), «fons hortorum, puteus aquarum viventium» (4,15) e soprattutto «sicut lilyum inter spinas» (2,2), erano espressioni facilmente traducibili in termini pittorici famigliari ai fedeli, perché già utilizzati dagli artisti gotici. Le stesse espressioni risuonavano inoltre nelle litanie mariane, nei libri d'ore e nelle antifone: «Sicut lilyum» era anche l'*incipit* dell'Ufficio del Nogarolo e di quello di Bernardino de' Busti, ad uso particolare dei Francescani. Dall'Apocalisse si ricavò l'immagine altrettanto pregnante della «mulier amicta sole» (Ap 12) con la luna sotto i piedi e una corona di dodici stelle, già ampiamente presente nelle rappresentazioni dell'Assunta e della Madonna dell'Umiltà.

In alcuni casi l'aderenza al testo venne spinta fino al punto da inserire la parola entro l'immagine, utilizzando cartigli o tabelle che riportavano passi non facilmente traducibili in figure. Si tratta di versetti della scrittura, come «tota pulchra es amica mea, et macula non est in te» (Ct 4,7) ma anche di formulazioni più propriamente dottrinali come la scritta «ut in mente Dei ab initio concepta fui ita et facta sum» che si legge nella *Madonna* di Carlo Crivelli eseguita nel 1492 per la chiesa di San Francesco a Perugia. Nella maggior parte dei casi questo accostamento tra parola e immagine ha forti legami con i libri miniati o con i più moderni e popolari libri silografici. È un fenomeno che si riscontra frequentemente in opere nate entro ambienti colti, in specie monastici, ma che all'opposto si ritrova anche nella produzione di carattere devozionale, spesso collegata alla pratica di recitare preghiere davanti a specifiche immagini per lucrare indulgenze.

Un caso di questo genere è la *Madonna della Misericordia* affrescata verso il 1483 da un pittore lombardo nella Badia di Ganna, situata lungo un percorso montano che conduce da Varese verso Ponte Tresa³ (cfr. fig. 1). In basso, in mezzo alla folla di fedeli inginocchiati, un grande cartiglio ricorda che Papa Sisto IV ha concesso un'indulgenza a coloro che reciteranno una preghiera da lui composta in onore della Vergine Immacolata. Questa orazione, che inizia con «Ave sanctissima Maria», è oggi ritenuta apocrifa, ma ebbe una grande fortuna nel Rinascimento, e appare con qualche variante in numerosi quadri. A Ganna il richiamo all'Immacolata è rafforzato dalla figura del Padre Eterno dipinta sulla volta sopra l'immagine principale, che regge una tabella con i due versetti «tota pulchra» e «sicut lilyum». Altre scritte sui filatteri retti dagli angeli contengono richiami ad

³ A. DALLAJ, *Orazione e pittura tra «propaganda» e devozione al tempo di Sisto IV: il caso della Madonna della Misericordia di Ganna*, in *Revue Mabillon* 8 (1997) 237-262.

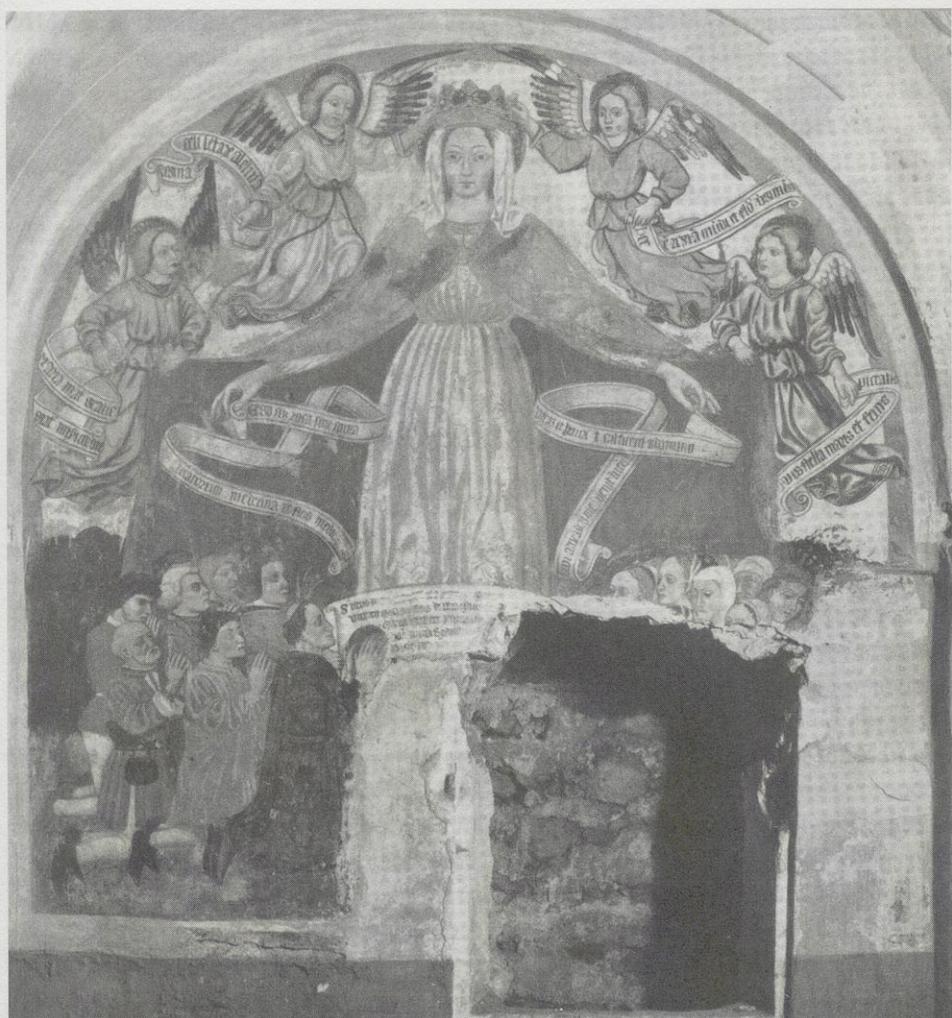


Fig. 1

alcune antifone ben note come «Regina coeli» e alle litanie, sottolineando in particolare il ruolo di Maria «mater gratiae» e «mater misericordiae». Quest'ultimo aspetto, già implicito nella tipologia stessa della Madonna della Misericordia, è ulteriormente rafforzato dai cartigli che la figura della Vergine reca in mano, nei quali, parlando in prima persona, ella si presenta esplicitamente come «peccatorum medicina».

2. Le Immacolate barocche

Questo ben calcolato intreccio di motivi teologici, devozionali e liturgici, di innovazione e di tradizione, è tipico della fase di formazione dell'iconografia dell'Immacolata. Nel corso del Seicento, esauritesi le dispute teologiche più accese, si esaurì anche la necessità di difendere esplicitamente attraverso le immagini la verità della dottrina, ormai pacificamente accettata. Infatti l'8 dicembre 1661 una bolla di Alessandro VII solennizzava il culto dell'Immacolata mentre nel 1708 Clemente XI ne stabiliva la festa comandata per tutta la cristianità. Per le nuove rappresentazioni dell'Immacolata vennero quindi individuate alcune tipologie «moderne», che rispondessero ai dettami del Concilio di Trento sulle immagini sacre in materia di decoro, di verosimiglianza e di naturalezza, oltre che di aderenza alla scrittura, abbandonando definitivamente iconografie medioevali come quella della Madonna della Misericordia. Mentre i riferimenti alla «tota pulchra» delle Litanie divennero via via meno numerosi, grande fortuna ebbero i filoni già visti della Immacolata-Assunta e della Donna dell'Apocalisse. Ad essi si aggiunse quello della Immacolata vista come nuova Eva, basandosi sul passo della Genesi (3,15), in cui si parla della inimicizia tra il serpente e la donna che gli schiaccerà il capo, da sempre interpretata come prefigurazione di Maria. Era una sottolineatura che ben si accordava con la sensibilità seicentesca, in quanto presentava Maria come protettrice del popolo cristiano non soltanto dal peccato, ma da tutti i pericoli che lo insidiavano, elemento del resto presente anche nella devozione del Rosario dopo la battaglia di Lepanto.

Il serpente, talvolta sotto forma di drago, può comparire semplicemente sotto i piedi della Vergine, associandosi a qualche attributo iconografico ormai consolidato, come le stelle o la falce di luna: è il caso ad esempio del rilievo sulla copertina di un messale mariano conservato nella chiesa di Bioggio. In pittura questa tipologia si accompagna ad un cambiamento del colori dell'abito della Vergine, poiché al tradizionale rosso, simbolo della porpora e del sangue, si sostituisce il bianco, simbolo della purezza, con un'innovazione che parte dall'area iberica, dove l'iconogra-

fia della Purissima si diffuse in modo straordinario anche grazie al sostegno degli Asburgo. Il bianco della veste e il blu del mantello, quest'ultimo presente fin dalle più antiche rappresentazioni della Vergine per evocare il cielo, diventarono così i colori dell'Immacolata e si ritroveranno fino alle rappresentazioni moderne della Madonna di Lourdes.

Una preoccupazione teologica, quella di non rappresentare la Vergine da sola, ma associata al Figlio, onde evitare devozioni mariane che sviassero il fedele dalla centralità di Cristo, fece nascere all'interno di questo tipo un secondo filone, in cui la Madonna schiaccia la testa del serpente insieme con il Bambino. Questa tipologia era già presente, con grande originalità figurativa e allo stesso tempo con assoluta fedeltà teologica nella *Madonna dei Palafrenieri* dipinta da Caravaggio intorno al 1605. Lo stesso motivo fu ripreso in un gran numero di pale d'altare e di statue a carattere devozionale, in cui lo scrupolo teologico cedeva il passo a una rappresentazione più teatrale e più immediatamente fruibile. Un compendio di tutti i motivi citati, reinterpretati in una chiave stilistica squisitamente settecentesca, si trova nella pala affrescata da Bartolomeo Rusca a Gaggio di Bioggio, opera non a caso di un artista che fu attivo anche per la corte spagnola (cfr. fig. 2). In un tripudio di colori chiari e di forme sinuose ed aggraziate, la Vergine, vestita di bianco e avvolta in un mantello blu incede sulle nuvole mentre due angioletti reggono sopra il suo capo la corona di dodici stelle. Il suo piede sinistro poggia sulla falce di luna, quello destro sul drago. Per mano conduce il Bambino che alza il piede per colpire il maligno brandendo nella mano libera una piccola croce.

Quest'ultimo dettaglio rimanda ad un'ulteriore variante, di derivazione ancora una volta francescana, quella in cui è il Bambino stesso che, sorretto dalla madre, trafigge il drago. È un'iconografia che associa al tema dell'Immacolata quello di Cristo vincitore del male e che ebbe una grande diffusione nell'area alpina. La si riscontra in una bella pala che il Legnanino eseguì ad olio per l'altare della Madonna nella chiesa abbaziale di San Gallo nel 1691 e che ebbe grande successo, perché venne replicata in seguito per una cappella dell'Immacolata a Como e per il Collegio degli Oblati a Rho. La Madonna, con il capo coronato di dodici stelle, alza gli occhi al cielo con un moto tipico della gestualità barocca, mentre un piccolo Gesù aggraziato e riccioluto colpisce il drago con la croce trasformata in lancia⁴ (cfr. fig. 3).

⁴ M. GREGORI, *Pittura a Como e nel Canton Ticino dal Mille al Settecento*, Milano 1994, mostra un'ulteriore variante, con il piccolo Gesù, che reca in mano sia la croce sia una freccia per colpire il drago, in una tela eseguita per Santa Cecilia di Como da Filippo Abbiati, noto per gli affreschi mariani in Santa Maria dei Miracoli di Morbio Inferiore (1680). Nello stesso santuario si trova anche una pala dell'*Immacolata* del ticinese Francesco Torriani (1647).



Fig. 2



Fig. 3

La fortuna di questa tipologia non fece venir meno la consuetudine di rappresentare l'Immacolata da sola: un esempio è la notevole tela della prima metà del Seicento attualmente nella cappella meridionale della parrocchiale di Riva San Vitale. Vi si ritrovano i consueti elementi delle nuvole, degli angeli, della luna e delle stelle, come pure il motivo dello sguardo rivolto al cielo. Questo gesto, che ricorda che Maria non è l'oggetto di un culto fine a se stesso, ma colei che mostra ai fedeli la via della salvezza invitandoli ad alzare lo sguardo verso Dio, è tipica delle iconografie barocche in cui la figura della Vergine non è accompagnata da quella di Cristo, come l'Assunta e appunto l'Immacolata. Questo schema semplice ed efficace verrà replicato per tutto il secolo successivo, come ben dimostrano le molte versioni dell'Immacolata dipinte nel Settecento dal varesino Pietro Antonio Magatti, pittore attivo anche nel Canton Ticino.

La figura dell'Immacolata poteva anche essere inserita nel contesto più ampio di pale d'altare che ripropongono in termini moderni la tipologia canonica della Vergine con Santi, nelle varianti della sacra conversazione o dell'apparizione. Nel quadro di Giovanni Battista Bagutti sull'altar maggiore della parrocchiale di Besazio, Maria, vestita di bianco e di blu, appare tra le nubi a quattro santi, tra cui Filippo Neri e Francesco Saverio. La presenza di un gran libro aperto messo in evidenza in primo piano è ancora un'eco, alla data estremamente avanzata del 1777, delle dispute sulla dottrina immacolista e sul suo radicamento nella Scrittura.

3. L'Ottocento e il Novecento

La fortuna della devozione all'Immacolata continuò nell'Ottocento, come ben dimostra la cappella di Scona, nei Grigioni, dove una cappella a lei dedicata venne eretta dopo l'alluvione del 1834 addossata ad un edificio precedente. Ma fu la proclamazione del dogma a dare ulteriore impulso al culto. Già nel 1860 venne edificata la chiesa di Mascengo in Leventina, e più o meno nella stessa data veniva iniziata a Lugano la chiesa di via Peri, sul luogo dove anticamente sorgeva il monastero medievale delle Umiliate di Santa Caterina. L'edificio, progettato da Antonio Francesco Aglio, si rifà ai modi della tarda architettura neoclassica, ma conserva testimonianze artistiche più antiche. Un quadro situato a sinistra del presbiterio, apparentemente degli inizi del Settecento, ripropone il consueto tipo dell'Immacolata tra nuvole e angeli, ma presenta il motivo dello sguardo rivolto verso il basso, ad abbracciare i fedeli. La stessa caratteristica presenta la statua collocata sull'altare che, nonostante le ridipinture e la corona di dodici stelle realizza-

ta con la luce elettrica, mostra una fattura sapiente e raffinata che permette di datarla al XVIII secolo. Vi si ritrovano i motivi del drago e della falce di luna, mentre le braccia sono conserte sul petto nello stesso gesto di umiltà e di accettazione tipiche dell'Annunciata. Nonostante il drago calpestato, questa Vergine non ha nulla di trionfalistico e il suo atteggiamento materno è probabilmente alla base di una devozione che dura ininterrotta fino ad oggi (cfr. fig. 4).

Le apparizioni di Lourdes contribuirono allo sviluppo di una nuova iconografia, che riprendeva dall'antico alcuni elementi come i colori bianco e blu dell'abito o la corona di stelle, integrandoli con i resoconti di Bernadette. Esse furono anche alla base di una fioritura di nuove cappelle che continuò per tutto il Novecento: si possono ricordare tra le altre quelle di Loco (1881), Cusnigo (1907), Camignolo (1916), Vogorno (1926), Capolago (1936), Monti Motti presso Gordola (1958) e poi Chiasso, Niva, Someo... Contemporaneamente si diffondeva una tipologia del tutto nuova e destinata ad avere grande fortuna, quella della grotta di Lourdes, intesa a riprodurre il luogo delle apparizioni. Ne furono costruite a decine, spesso in materiali moderni e poveri, come il cemento per la costruzione e il gesso per le statue, riprodotte in serie. Si tratta tuttavia di manufatti che entrano a pieno titolo nella storia della devozione e non in quella dell'arte.

Di tutt'altro genere è il tentativo di creare un'opera d'arte contemporanea dedicata all'Immacolata realizzato nel 1993 con l'installazione di Reto Rigassi nella cappella di Valdorta nei Grigioni. Due specchi con i colori che la tradizione medievale assegnava alla Madonna, rosso nella navata e blu nel coro, rifrangono i raggi solari sulla pala d'altare. Nel giorno dell'Immacolata i due fasci luminosi si sovrappongono per alcuni istanti, dando vita ad un raggio bianco che illumina il volto di Maria.



Fig. 4