

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

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 46 (1989)

Heft: 1

Artikel: Dipinti secenteschi in Valle Onsernone

Autor: Bianchi, Federica

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-168984>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 14.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Dipinti secenteschi in Valle Onsernone*

di FEDERICA BIANCHI

Nell'ambito di un'indagine più vasta svolta per l'OSMA riguardante l'inventario dei dipinti secenteschi presenti ancora oggi in Valle Onsernone, in questa sede ho ritenuto opportuno operare delle scelte che mi permettessero di mettere in rilievo le opere più significative e interessanti da un punto di vista storico-artistico, culturale e della committenza.

Non presenterò quindi un elenco sistematico dei quadri rinvenuti nelle Chiese e negli Oratori locali¹, ma mi soffermerò in modo dettagliato sulle vicende relative a due opere: la Pala della *Pietà* nell'Oratorio della Beata Vergine Immacolata a Mosogno-di-Sotto, e l'*Ultima Cena* nella Chiesa parrocchiale di San Remigio a Loco, legate entrambe all'emigrazione. È questo un fenomeno sul quale avrò modo di ritornare più volte, poiché spesso è la ragione che spiega la maggior parte delle presenze pittoriche in valle.

Avendo a che fare con un territorio e con un aspetto riguardante la mobilità della sua popolazione, è opportuno in primo luogo situarlo geograficamente tenendo conto delle sue specificità e soprattutto della sua posizione rispetto agli assi di comunicazione più importanti (Fig. 1). La valle si trova a Nord-Ovest di Locarno, fra la Valle Maggia (a Nord) e le Centovalli (a Sud). A Ovest confina con la Val Vigezzo. Nel XVII° secolo, la via di comunicazione che collegava l'Onsernone alle regioni limitrofe era costituita da un sentiero che da Intragna consentiva di accedere alla valle e di costeggiarne, per un tratto, il fiume.² L'Onsernone non era quindi una zona di passaggio e di scambio e l'accesso agli assi di transito più importanti era garantito a Ovest dalla Val Vigezzo e dalla Val d'Ossola che permettevano di raggiungere il Piemonte e di spostarsi a Nord delle Alpi – in Francia –, e a Est, passando da Locarno di dirigersi verso Sud – e quindi in Lombardia e in Piemonte – oppure arrivando a Bellinzona, di spostarsi verso il Gottardo.

La particolare posizione geografica, le risorse economiche esigue, la carenza di sbocchi commerciali e la dipendenza dall'amministrazione balivale centralizzata a Locarno³, dovevano ben presto costituire le premesse a un esodo regolare dalla valle dove infatti fin dal XV° secolo è docu-

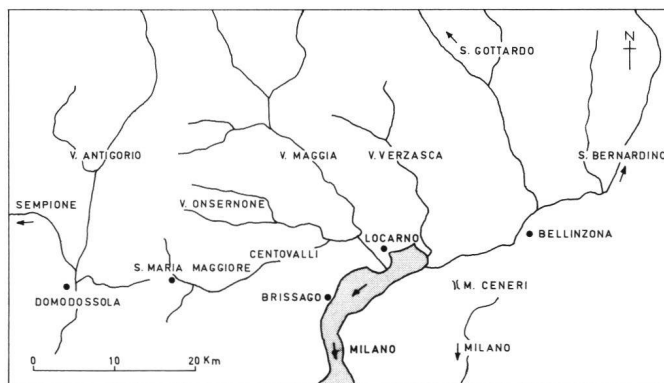


Fig.1 Carta geografica del Locarnese, Valle Onsernone e Val Vigezzo.

mentata un'emigrazione «stagionale» – legata alla lavorazione della paglia⁴ – che portava gli onsernesi soprattutto in Piemonte e in Lombardia. A partire dal XVII° secolo prende avvio – grazie probabilmente a una maggior alfabetizzazione promossa dalla Chiesa⁵ – un'emigrazione verso altre zone d'Europa, il Nord della Francia e le Fiandre dove gli abitanti della valle svolgevano prevalentemente attività commerciali.

La presenza di Onsernesi in queste regioni nord-europee, è attestata da fonti archivistiche e soprattutto – per quanto ci riguarda – da dipinti commissionati da emigranti ad artisti francesi e fiamminghi, da Ex-Voto recanti iscrizioni precise circa la provenienza, e infine da opere di levatura molto modesta dovute forse a maestranze locali, il cui interesse risiede nell'esser state eseguite a partire da modelli e stampe nordiche.⁶

Nel primo gruppo rientra senz'altro la grande pala posta sopra l'altar maggiore nell'Oratorio della Beata Vergine Immacolata a Mosogno-di-Sotto (Fig. 2), commissionata dai fratelli Ganzinotti – commercianti a Lille e promotori della costruzione dell'edificio sacro locale – al pittore Pierre Bergaigne di Arras (il dipinto, che misura 5×2,5 m, è firmato e datato in basso a sinistra e reca un'iscrizione relativa alla committenza: «Fratelli Guglielmo, Giacomo e Giuseppe Ganzinotti a Gloria del Signore e della Beata Vergine l'anno 1691»).⁷ L'opera è concepita illusionisticamente: l'immagine è appena stata scoperta da due angeli posti negli angoli superiori colti mentre rimuovono i lembi del drappo che la ricopriva. A sua volta, il quadro è ordinato in diverse parti

* In primo luogo desidero ringraziare Elfi Rüschi, Direttrice dell'OSMA a Locarno per avermi dato la possibilità di collaborare all'Inventario dei Monumenti del Canton Ticino, il Professor Mauro Natale dell'Università di Ginevra per la sua preziosa e generosa disponibilità e Pierangelo Donati Direttore dell'Ufficio cantonale dei Monumenti storici. Un ringraziamento va inoltre alla Signora Meroni Menza, restauratrice del dipinto di Loco, al Signor Renato Schira che mi ha facilitato la consultazione dell'Archivio parrocchiale Loco, al Signor Tarcisio Fontana di Mosogno e infine all'Ing. Alessandro Rima per il materiale messomi cortesemente a disposizione.



Fig. 2 Pala della Pietà, Pierre Bergaigne. Mosogno-di-Sotto, Oratorio della Beata Vergine Immacolata.



Fig. 3 La devozione di Sant'Antonio da Padova a Gesù Bambino, Bernardino Capitelletti, 1694.

messe in risalto da cornici e da motivi decorativi in «trompe-l'œil». Nei tratti generali, l'intera composizione richiama lo schema proprio alla pagina di frontespizio di testi devozionali con diversi piccoli scomparti lungo i lati e una parte centrale più importante (Fig. 3).⁸

Nella tela di Mosogno-di-Sotto, quest'ultima rappresenta la *Pietà*: il corpo di Cristo, appena staccato dalla Croce, è posato a terra, il busto è sorretto dalla Vergine a destra, e dalla parte opposta la Maddalena ne regge la mano indicandone la ferita. Le due donne sono le sole a levare uno sguardo doloroso verso l'alto dove a destra, dietro alcuni putti, appare un bagliore che illumina i personaggi in primo piano. Dietro, sono rappresentati il Battista e a sinistra nell'ombra una Pia donna di profilo. Nella parte inferiore, il soggetto è ripreso ma questa volta Cristo è supino e adagiato sul sudario fra due angeli che lo piangono. Attorno al riquadro centrale sono narrate le fasi conclusive della Passione (a partire dal *Cristo nel Giardino degli Ulivi* – in alto a sinistra – fino alla *Resurrezione* – nella lunetta).

Si osserva chiaramente una differenza di intenti fra le scene narrative – che contestualizzano il soggetto raffigurato nella parte centrale – e la *Pietà* appunto, ripresa nel registro inferiore e tema sul quale i devoti son chiamati a soffermarsi e a meditare. A questa constatazione corrisponde una

distinzione più profonda che determina la vera e propria dicotomia della pala, legata a scelte culturali diverse, provata dalla reinterpretazione di modelli fiamminghi nei riquadri laterali – l'esempio più chiaro è la *Crocefissione* – e di lontana ascendenza italiana, in particolare emiliana, nell'iconografia della parte centrale.

Ma è comunque certo che il Bergaigne, da un punto di vista stilistico si mostra debitore della cultura artistica francese, attingendo infatti dalle opere di Vouet⁹ (Fig. 4) e del più tardo Jouvenet¹⁰ (Fig. 6), a lui coevo: in particolare nelle forme dilatate che caratterizzano alcuni personaggi (si noti in particolare la Maddalena), nella loro disposizione nello spazio (la messa in scena) e nell'adozione di un «classicismo epurato» proprio di questi artisti francesi che hanno creato un loro linguaggio a partire da modelli iconografici italiani. Il Bergaigne invece, nel riproporre il repertorio sopra-citato, non ne dimostra un'assimilazione tale da consentirgli l'elaborazione di una pittura più personale e infatti il risultato al quale attende presenta scadimenti,



Fig. 4 Deposizione di Cristo, Simon Vouet. Bruxelles, Museo di Belle Arti.

specie nell'esecuzione a tratti un po' rigida nelle zone di passaggio luce-ombra.

La parte centrale del dipinto si stacca dal resto dell'immagine sia stilisticamente che iconograficamente e tale scelta trova una sua giustificazione se si tien conto del luogo di destinazione e quindi del ruolo svolto dai committenti.

È interessante notare come la *Pietà*, grazie all'iconografia adottata, riesca ad inserirsi nel contesto devozionale locale ricollegandosi idealmente alle rappresentazioni che decoravano i numerosi Sacri Monti sorti a partire dalla seconda metà del XVI° secolo e situati in prossimità dell'Onsernone (ricordiamo Varese, Orta, Varallo e in particolare la Madonna del Sasso sopra Locarno).



Fig. 5 Ultima Cena. Loco, Chiesa parrocchiale di San Remigio.

Il secondo dipinto del quale tratteremo in modo più diffuso, è l'*Ultima Cena* (Fig. 5) conservato nella Chiesa parrocchiale di Loco. L'opera, che misura $2,8 \times 2,2$ m, è attualmente in restauro e non reca né la firma, né la data di esecuzione. La storiografia ha spesso segnalato la presenza del quadro suggerendo a volte attribuzioni diverse, dalla cerchia degli Orelli fino – in tempi più recenti – a una paternità rubensiana, ma nel corso del nostro lavoro avremo modo di dimo-

strare la caducità di queste ipotesi.¹¹ In primo luogo, sulla scorta di osservazioni iconografiche, occorre inserire l'opera in ambito locale per poter trarre in seguito deduzioni relative alla committenza, all'ubicazione e in chiusura avanzare un'ipotesi circa l'attribuzione.

L'*Ultima Cena* è caratterizzata da una composizione su due registri. Quello inferiore rappresenta la Cena degli Apostoli riuniti attorno a Cristo, còlti in atteggiamenti ed

espressioni diverse. Al centro, dietro la mensa, il Redentore volge lo sguardo al cielo tenendo nella mano sinistra un'ostia che reca l'iscrizione sacra IHS, mentre con l'altra benedice. Il momento prescelto è solenne e da un punto di vista liturgico corrisponde alla preghiera eucaristica, pronunciata dall'officiante e ascoltata dagli astanti.¹² Sopra il capo di Cristo, contro un fondo di luce dorata, è rappresentata la colomba dello Spirito Santo. Più in alto, secondo un'iconografia inconsueta, le nuvole si squarciano lasciando apparire fra gli angeli la figura di Dio Padre con le braccia aperte, coronato da un'aureola triangolare. Nel dipinto sono evidenziati due aspetti: la cena degli Apostoli che è la rappresentazione terrena dell'Evento eucaristico – poiché mette in scena le reazioni e i sentimenti umani dei presenti – e il dato spirituale¹³, l'estasi di Cristo che si realizza nell'ambito di una concezione trinitaria.

Il ricorso a quest'iconografia insolita, è da ascrivere senz'altro sia a ragioni legate alla devozione locale – a Loco infatti si trovava fin dall'inizio del Seicento un Oratorio intitolato alla Santissima Trinità¹⁴ – che alla committenza. In proposito, gli archivi parrocchiali di San Remigio ci aiutano



Fig. 6 Cristo nel giardino degli ulivi, Jean Jouvenet. Orléans, Cattedrale.



Fig. 7 Ultima Cena, Pieter Paul Rubens. Milano, Brera.

a risolvere il problema: dal 1680 al 1683 i libri dei conti registrano le spese relative al dipinto – i pagamenti, le somme versate dai parrocchiani e le spese per la sua sistemazione in Chiesa.¹⁵

Il quadro è dunque stato commissionato alla fine degli anni settanta e si trova in situ a partire dal 1680. Queste vicende sono da inserire nel programma di ampliamento della Chiesa i cui lavori vengono intrapresi nel corso degli anni sessanta e prevedevano – stando alle fonti archivistiche – l'allungamento della navata, l'aggiunta di due cappelle laterali per parte e la creazione di un abside quadrata. La sede della Confraternita del Santissimo Sacramento era stata trasferita nell'ultima cappella sinistra a partire dal 1675.¹⁶

Il dipinto dell'*Ultima Cena* – quadro di una certa importanza nella Chiesa di San Remigio e come già detto legato alla tradizione devozionale locale – è stato subito collocato nella Cappella della Confraternita del Santissimo Sacramento¹⁷, fatto questo che conforta l'ipotesi di una committenza «mista» dovuta alla Parrocchia che ne registra i pagamenti e alla Confraternita cui rimane legata. All'altar maggiore si trovava invece una tavola raffigurante San Remigio – scomparsa – sostituita alla fine del XVII° secolo dal tabernacolo ligneo che si può vedere ancora oggi.¹⁸

L'ultimo problema da risolvere è quello relativo alla provenienza e all'attribuzione del dipinto. La tela di Loco, nella parte inferiore è vicina all'*Ultima Cena* di Rubens

(Fig. 7), a Brera dal 1813 ma in origine posta sopra l'altar maggiore del Santissimo Sacramento nella Chiesa di Saint Rombaud a Malines per la quale era stata eseguita nel 1632 circa.¹⁹ La «parentela» col quadro di Rubens, non si esaurisce in una mera ripresa compositiva, ma ci aiuta ad individuare i punti di contatto fra il dipinto onsernonese e la cultura artistica fiamminga.

Anche in questo caso l'artista reinterpreta modelli italiani – basta pensare ai putti di lontana derivazione correghesca e alla figura di Dio Padre di discendenza reniana – riuscendo però ad imprimere al dipinto, percorso da una consapevole esuberanza di segno e di forma, coerenza e unità stilistiche. Nella rappresentazione degli Apostoli, la cura e l'attenzione con le quali l'artista ha reso tipologie ed espressioni, conferma da un lato le sue capacità disegnative e dall'altro un'appartenenza culturale fiamminga rivolta a generici modelli vandyckiani (in particolare nella gestualità e nella resa delle mani).²⁰

Il modo di stendere il colore mediante un sottile strato di pittura capace di rendere i volumi e le forme con poca materia, riconduce a De Croyer, epigono di Rubens.²¹ Ma sebbene dotato, l'artista dell'*Ultima Cena* di Loco non può essere confuso col maestro fiammingo poiché a volte incappa in scadimenti che denunciano la ripresa da modelli: le pose bloccate di alcuni personaggi – l'apostolo inginocchiato in primo piano – e soprattutto l'uso a tratti poco accorto della luce che a volte altera le forme – il braccio destro di Dio Padre e il capo dell'apostolo col manto chiaro.

Queste considerazioni non ci permettono ancora di circoscrivere con maggiore precisione la personalità dell'artista in questione. Un dato importante è costituito dalla presenza di un'opera – la cui conoscenza mi è nota grazie al Dottor Paolo Venturoli della Soprintendenza di Torino – che si trova in Val Vigizzo, a Druogno nella Chiesa di San Silvestro²² (Fig. 8). Il dipinto rappresenta un *Miracolo di Sant'Antonio da Padova*, misura 2,3×2 m, è firmato e datato in basso a sinistra: «Godefridus Maes fecit Anversa 1685».

Dal confronto con la pala di Loco emergono affinità stilistiche che vanno oltre l'esuberanza propria del linguaggio artistico fiammingo. Osserviamo come, ad esempio, la luce illumina il capo del personaggio a destra: è un fascio luminoso i cui effetti son resi con mezzi pittorici vicini a quelli riscontrati nell'*Ultima Cena*. Sui capelli dei due personaggi – l'apostolo a sinistra nel quadro di Loco, e l'uomo avvolto nel drappo rosso a Druogno – la luminosità è data da pochi tratti bianchissimi su fondo grigio. La stesura del colore è realizzata con una tecnica affine a quella ravvisata nell'opera onsernonese. In entrambe i dipinti, le pieghe son rese seguendo due procedimenti che variano a seconda dell'intensità della luce: dove questa è più forte i contrasti appaiono nettamente dando luogo a forme più rigide – nel manto di Cristo e della donna a sinistra – viceversa i toni risultano smorzati in modo uniforme. Nel quadro di Maes le fisionomie son spesso caricate, riconducendo agli stessi modelli vandyckiani di cui s'è detto. Inoltre, la gestualità e l'espressività sono caratteri che emergono pure nel dipinto di Druogno. Da ultimo va rilevato come, anche in questo

caso, l'artista abbia fatto ricorso a modelli italiani (veneti nel primo paggio a destra, e romani nei personaggi sullo sfondo a sinistra) inserendoli in un contesto che stilisticamente non tradisce mai – come nell'*Ultima Cena* – l'appartenenza alla cultura artistica fiamminga.

A questo punto possiamo ipotizzare per la pala di Loco, l'intervento dello stesso Maes o di un artista a lui vicino, tanto più che i due quadri oltre ad avere una provenienza comune legata all'emigrazione²³, giungono entrambe – sebbene in circostanze diverse e purtroppo non del tutto



Fig. 8 Miracolo di Sant'Antonio da Padova, Godefridus Maes. Druogno, Chiesa parrocchiale di San Silvestro.

chiare – fra il 1680 e il 1685, in regioni geograficamente vicine.

In conclusione è opportuno rilevare l'eccezionalità di queste due presenze pittoriche in valle – a Mosogno-di-Sotto e a Loco – da un punto di vista stilistico e iconografico, e osservare che si tratta di episodi isolati dei quali non abbiamo trovato nessuna ripresa in altre opere devozionali della Valle Onsernone.

- ¹ La storiografia riguardante l'Onsernone è molto esigua e scarsissime sono le notizie relative a dipinti e monumenti. Citiamo le opere nelle quali è presentato un quadro generale ma approssimativo delle presenze artistiche in valle: SIRO BORRANI, *Il Ticino Sacro*, Lugano 1896. – GUGLIELMO BUETTI, *Note Storiche*, Locarno 1904–1906, 2 voll. vedi in particolare vol. 1, p. 335–362. – ANGELO NESSI, *La Valle Onsernone*, Locarno 1908. – GIORGIO SIMONA, *Note d'Arte Antica del Canton Ticino*, Locarno 1913, p. 212–218. – Segnaliamo inoltre la rivista locale «La Voce Onsernonese» pubblicata a partire dal 1972, nella quale si trovano notizie sparse circa i monumenti locali.
- ² GIUSEPPE GAMBONI, *Le Strade, la Strada mulattiera, collaudo della strada mulattiera d'Onsernone*, s.l., s.d.
- ³ *I Monumenti d'Arte e di Storia del Canton Ticino*, 1: Locarno e il suo circolo, di VIRGILIO GILARDONI, Basilea 1972, vedi in particolare l'Introduzione p. 3–17.
- ⁴ NATALE REGOLATTI, *Storia di Mosogno*, [Mosogno] 1926 (dattiloscritto) LINDORO REGOLATTI, *Il Comune di Onsernone*, Lugano 1934.
- ⁵ Lo studio riguardante l'espansione dell'alfabetizzazione nelle nostre regioni in relazione all'operato della Chiesa – specie a partire dal periodo borromaico – è l'oggetto di una ricerca di SANDRO BIANCONI, *Alfabetismo e scuola nei Baliaggi Svizzeri d'Italia*, in: Archivio Storico Ticinese, Bellinzona 1985 (estratto).
- ⁶ In questa sede ci limitiamo semplicemente a citare brevemente le opere più significative. Nella Chiesa parrocchiale di Loco, nelle campate della volta troviamo: un'«Adorazione dei Pastori» il cui modello risale a Poussin, e un'«Adorazione dei Magi» che riprende un prototipo rubensiano. Entrambe i dipinti – che non sono riproducibili a causa dello stato di conservazione precario – portano delle iscrizioni recanti la data (rispettivamente 1694 e 1681) e notizie circa la committenza, dovuta appunto a emigranti onsernonesi trasferiti nelle regioni nord-europee di cui s'è detto. Osservazioni analoghe riguardano un Ex-Voto proveniente da Cambrai (datato 1664) e un dipinto raffigurante una «Sacra Famiglia» desunta da un'incisione di Rubens. Queste informazioni saranno completate e trattate in modo più diffuso e documentato nel prossimo volume de *I Monumenti d'Arte e di Storia del Canton Ticino* riguardante, fra l'altro, l'Onsernone.
- ⁷ I sopralluoghi nell'Archivio parrocchiale di Mosogno, purtroppo non hanno dato alcun esito visto che la maggior parte della documentazione risalente al XVII° secolo è scomparsa. La pala è stata menzionata a più riprese in articoli apparsi su giornali locali e guide turistiche. Le poche notizie che riportiamo circa i committenti sono tratte dall'opera già citata di NATALE REGOLATTI (cit. no 4), p. 96 e non sono verificabili per le ragioni sopra-indicate. Nello stesso Oratorio di Mosogno-di-Sotto, segnaliamo la presenza di altri due quadri raffiguranti «Sant'Antonio da Padova» e «San Guglielmo d'Aquitania», GIORGIO SIMONA (cit. no 1), p. 215 che stilisticamente fanno pensare anch'essi a una provenienza fiamminga. Per quanto riguarda Pierre Bergaigne, le notizie sono molto esigue; rimandiamo a: ULRICH THIEME / FELIX BECKER, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, Leipzig 1909–1947, 36 voll., vedi: vol. 3, p. 390 ad vocem.
- ⁸ *The Illustrated Bartsch*, New York 1978, 141 voll., Vedi: vol. 45., tav. 22.
- ⁹ WILLIAM R. CRELLY, *The Painting of Simon Vouet*, New-Haven/London 1962. Per l'influsso della pittura italiana nell'opera di Vouet, rimandiamo allo studio di GEORGETTE DARGENT / JACQUES THULIERS, *Simon Vouet en Italie, essai de catalogue critique*, in: Saggi e Memorie di Storia dell'Arte 4, Venezia 1965, p. 28–166.
- ¹⁰ ANTOINE SCHNAPPER, *Les Jouvénets*, Paris 1974. La presenza e l'importanza della pittura italiana in Francia, è rilevata dall'autore nell'introduzione, p. 15: «... les années 1685–1715 sont une époque qu'on pourrait dire anarchique et qui a son intérêt en soi. Les successeurs de Lebrun sont des enfants perdus qu'embarrasse une liberté nouvelle. [...] les peintres disposaient autours de 1670 d'un certain nombre de modèles qui n'étaient pas contradictoires. L'Antique, Raphaël, Les Carraches, Poussin, Lebrun, autant d'exemples rassurants auprès de qui on apprenait à embellir la nature par les vertus d'un dessin épuré.»
- ¹¹ GIORGIO SIMONA (cit. no 1), p. 214: «In una cappella della chiesa vedesi una grande tela «Coena Domini», che porta la data 1680, buon lavoro che arieggia la maniera dei pittori Orelli di Locarno.» – Don AGOSTINO ROBERTINI, *Un Rubens a Loco?*, in: Argomenti, n. 10/1985, p. 7–11.
- ¹² F. CABROL / H. LECLERQ, *Dictionnaire d'archéologie et de liturgie chrétienne*, Paris 1924–1953, 15 Tomi, vedi in particolare: Tomo 5.1, p. 681–682.
- ¹³ Su questo dato iconografico vedi: LOUIS REAU, *Iconographie de l'Art Chrétien*, Paris 1957, 3 Tomi, vedi in particolare: Tomo 2.2, *Nouveau Testament*, p. 406–426.
- ¹⁴ Loco, Archivio Parrocchiale, Libro della Compagnia e dell'Oratorio della Santissima Trinità: «Libro della compagnia et oratorio della santissima Trinità del locho di onsernone, pieve de Locarno la qual compagnia s'è instituita l'anno 1588 adi 28 dicembre. L'oratorio della santissima trinità s'è cominciato edificar e murare adi 20 maggio 1591. La volta osia cupula del choro de detto oratorio s'è finita et coperta l'ano 1593. Il primo quadro s'è finito de murar fin al piano delle [...] adi [...] de maggio 1595. Le [...] si sono costrutte [...] adi 27 febrar 1596. Il primo quadro della volta [...] s'è coperto adi 3 di settembre 1605. Il restante della Chiesa s'è finito di coprire adi de Aprile 1612 adi 20 Maggio 1612 si gli è cominciato dir messa.»
- ¹⁵ Tutte le notizie che riportiamo sono tratte dai libri spese/ricavi gestiti dai canepari di San Remigio a Loco che annualmente erano tenuti a fornire un resoconto dettagliato dell'amministrazione dei beni ecclesiastici. Per quanto riguarda i pagamenti del quadro, dal resoconto datato 16 aprile 1684 (riferito dunque a spese e ricavi dell'anno precedente) rileviamo l'indicazione seguente: «– speso per li maestri per fatura del quadro 102 (lire terzole)» È molto probabile che ci si riferisca all'«Ultima Cena» visto che è l'unico quadro del quale si parla a più riprese – quando l'oggetto è specificato – e la somma indicata è l'unica spesa di una certa entità stanziata per la decorazione della Chiesa in quegli anni. L'unico inconveniente è l'uso del plurale «delli maestri» poiché se non è un errore commesso dal caneparo, il dipinto risulterebbe essere stato eseguito da un artista – coadiuvato da collaboratori – che ha lavorato o sul posto o in una località non lontana da Loco. In assenza di documentazione in grado di fornire chiarimenti, il problema riguardante le circostanze legate alla provenienza del dipinto rimane aperto, come d'altronde avremo modo di ribadire nella parte conclusiva del nostro articolo dove proponiamo un'attribuzione del quadro di Loco sulla scorta di altri elementi importanti. Per quanto riguarda le somme offerte dai devoti per il dipinto, abbiamo avuto modo di rilevarne una nel resoconto del 15 marzo 1682: «ricevuto da Pietro Luchino per un quadro delli dodici Apostoli 7 lire 10 soldi.» Indicazioni relative a somme versate da confratelli del SSmo Sacramento, non sono rintracciabili in quanto mancano i registri della Confraternita. Le notizie che si riferiscono alla sistemazione del quadro sono diverse. Resoconto del 31 marzo 1681: «dato a gian giacomo mela per tanti asi di nose di far li cornisi deli apostoli 6 lire terzole»; resoconto del 15 marzo 1682: «e più per incornigiare li quadri delli 12 Apostoli 30 lire terzole»; inoltre rileviamo altre indicazioni più generiche nel resoconto del 16 aprile 1684

- (riguardanti le spese di chiodi e di corda, verosimilmente per appendere il quadro).
- 16 Loco, Archivio Parrocchiale di San Remigio. Missiva inviata al Vescovo di Como, datata 17 novembre 1675: «Si trovano istituite nella Chiesa Parochiale d'Onsernone la Confraternita del SS.mo Sacramento, e del Rosario, e queste fondate in due Cappelle nella parte posteriore di detta Chiesa et essendosi questa reedificata e ridotta in forma più ampla et accresciute altre cappele che però li Confratelli SS.mi S.ti e Rosario ammirano(?). [...] supplicandola concedere facultà di puotere trasportare dette Compagnie nele cappele vicine all'altare maggiore come luogo più [...] concedendovi il contento della comunità.» Segue la concessione della licenza da parte dell'autorità ecclesiastica di Como.
- 17 Il dipinto è menzionato nella visita pastorale del Ciceri, del 1683 (fasc. 63, 1-3) dove figura nella Cappella del SSmo Sacramento.
- 18 La tavola con la raffigurazione del Santo patrono, è citata nella visita pastorale del Torriani, del 1669 (vedi: GIUSEPPE GALLIZIA, *Regesto delle visite pastorali nel Ticino del Vescovo G. A. Torriani e dell'arcivescovo Cardinale F. Visconti*, Lugano s.d., p. 40.) La documentazione relativa al tabernacolo si trova negli Archivi Parrocchiali di Loco e data 22 settembre 1697.
- 19 CARLO BERTELLI, *Brera*, Milano 1980, p. 61. Ci preme far rilevare che del dipinto di Rubens esiste un'incisione: *Rubens e l'incisione*, Catalogo dell'esposizione a cura di Didier Bodart, Roma, Farnesina, 8 febbraio-30 aprile 1977, vedi p. 25, fig. 20; per quanto riguarda la composizione, non si tratta di un'invenzione del fiammingo ma bensì di una reinterpretazione a partire da un modello italiano; in proposito rimandiamo a: MICHAEL JAFFE, *Rubens e l'Italia*, [Oxford 1977], Roma 1984, vedi in particolare: p. 57 e la fig. 146 che riproduce il dipinto del Cigoli, *Ultima Cena*, 1591, Empoli, Collegiata (opera distrutta) che presenta affinità compositive col dipinto di Rubens.
- 20 ERIK LARSEN, *L'opera completa di Van Dyck*, Milano 1985, 2 voll.
- 21 HANS Vlieghe, *Caspar De Crayer*, Bruxelles 1972, 2 voll.
- 22 Il dipinto è stato pubblicato da BEATRICE CANESTRO CHIOVENDA, *Un quadro del fiammingo Godefridus Maes (1649-1700) in Val Vigizzo*, in: *Oscellana*, n. 3/1981, p. 146-154. Per ulteriori notizie sull'artista si rimanda a: A. VON WURZBACH, *Niederländisches Künstler-Lexikon*, Wien/Leipzig 1910, 3 voll.; vedi: vol. 2, p. 88.
- 23 Per l'emigrazione onsernonese rimandiamo a LINDORO REGOLATTI (cit. no 4), 1934; per la Val Vigizzo citiamo lo studio di ANITA AZZARI, *L'emigrazione vigezzina*, Domodossola 1951.

PROVENIENZA DELLE FOTOGRAFIE

- Fig. 1 e 2: Archivio fotografico dell'Opera Svizzera dei Monumenti, Locarno.
 Fig. 3, 6, 8: Autore.
 Fig. 4: Da W.R. CRELLY, *The Paintings of Simon Vouet*, New Haven/London 1962, fig. 55.
 Fig. 5: Daniela Meroni, Campione d'Italia.
 Fig. 7: Da M. JAFFÉ, *Rubens e l'Italia*, Roma 1984, fig. 147.

RIASSUNTO

Nell'ambito di un'indagine più vasta - svolta per l'Opera Svizzera dei Monumenti (OSMA) - riguardante l'Inventario dei dipinti secenteschi nell'Onsernone, dopo alcuni ragguagli relativi alla posizione geografica e alla situazione storica della regione, presentiamo soltanto le tele suscettibili di particolare interesse da un punto di vista storico-artistico e della committenza, spesso legata all'emigrazione d'Oltralpe, nel caso specifico in Francia e nelle Fiandre.

Sulla base di considerazioni stilistiche e di documenti d'archivio, cerchiamo di puntualizzare le vicende legate alla committenza e soprattutto al modo in cui questa abbia condizionato l'iconografia dei dipinti - eseguiti da artisti francesi e fiamminghi - determinandone l'inserimento adeguato nel contesto culturale e religioso della valle.

ZUSAMMENFASSUNG

Im Rahmen einer breit angelegten Untersuchung im Auftrag der Schweizerischen Kunstdenkmälerinventarisierung (OSMA), die das Inventar der Gemälde des 17. Jahrhunderts im Onsernonetal betrifft, stellen wir, nach einigen Angaben zur Geographie und Geschichte dieser Region, jene Werke vor, die von besonderem kunstgeschichtlichem Interesse sind. Die Auftraggeber waren oft nach der Nordseite der Alpen ausgewandert, besonders nach Frankreich und Flandern. Auf Grund stilistischer Überlegungen und archivalischer Dokumente wird der Versuch unternommen, die Rolle der Auftraggeber zu definieren, vor allem bezüglich der Ikonographie dieser Bilder, die, obwohl sie von französischen und flämischen Künstlern gemalt worden sind, sich in den kulturellen und religiösen Rahmen des Tales einfügen lassen.