

Zeitschrift: Unsere Kunstdenkmäler : Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte = Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse = I nostri monumenti storici : bollettino per i membri della Società di Storia dell'Arte in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 30 (1979)

Heft: 3

Artikel: Isidoro Bianchi e il santuario della Madonna dei Ghirli a campione

Autor: Rossi, Manuela

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-393343>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 30.03.2025

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

ISIDORO BIANCHI E IL SANTUARIO DELLA MADONNA DEI GHIRLI A CAMPIONE

a cura di Manuela Rossi

NOTE BIOGRAFICHE

Nel complesso la biografia di Isidoro Bianchi può dirsi lontana dall'essere chiaramente delineata. Ciò è imputabile non solo alla mancanza di uno studio esauriente sul nostro pittore, ma anche all'effettiva difficoltà di ricupero di documenti significativi. Questa lacuna obbliga lo studioso a prendere coscienza della relativa fragilità dei suoi apporti. Il suo contributo privo di riferimenti esaustivi non va oltre la semplice pretesa dell'ipotesi. La biografia del Bianchi nella sua frammentarietà permette perlomeno di individuare le date estreme del pittore campioneso (1581-1662)¹ completate da alcuni fatti avvenuti negli anni della sua maturità. Non esistono fonti documentate che attestano e precisano l'importante attività degli anni giovanili. Possiamo supporre che, seguendo l'esempio di vari artisti, abbia compiuto alcuni viaggi non limitati all'area lombarda; spostamenti che probabilmente hanno costituito delle vere pause di tirocinio e apprendimento dell'arte. Fra le notizie sparse riguardanti gli anni della sua maturità vale la pena soffermarsi su alcune date essenziali: fra il 1617-1620 Isidoro Bianchi è occupato alle «soffitte della Galleria Grande del Palazzo di S. A. in Torino»². In seguito compie dei viaggi a Milano e nel 1623 è impegnato a Como negli affreschi di S. Fedele. Attivo nel Castello di Rivoli, nel 1631 riceve la carica di pittore ordinario dei Duchi di Savoia; tre anni dopo è nominato «cavaliere dell'ordine dei Santi Maurizio e Lazzaro», carica allora molto onorifica e ambita. Dopo il 1640 la sua attività sembra meno frequente nel Piemonte e più intensa in Lombardia.

CENNI STORICI

L'esistenza del nostro pittore si delinea dunque lungo un arco di tempo a cavallo fra i secoli XVI e XVII; si inserisce in un contesto storico, caratterizzato dal fervore post-conciliare, con il quale è indispensabile un confronto. Per l'ambito lombardo (e di riflesso quello ticinese) non possiamo astrarci dal considerare le due grandi personalità di Carlo e Federico Borromeo, sotto la cui guida le varie manifestazioni artistiche subiscono un notevole incremento. Entrambi giocano un ruolo predominante non solo fra la popolazione lombarda, ma in tutte le attività artistiche e in particolare nella pittura. L'età di Carlo Borromeo, proprio nella sua ricerca affannosa di un linguaggio codificato perfettamente coerente alle esigenze cattoliche, non si presenta con una precisa fisionomia. Come ha sottolineato Mina Gregori «non è stato realizzato prima della morte di San Carlo un coerente e circostanziato programma per esprimere nella pittura le idee propugnate dalla Controriforma. I tempi non erano ancora maturi nell'aspetto dottri-



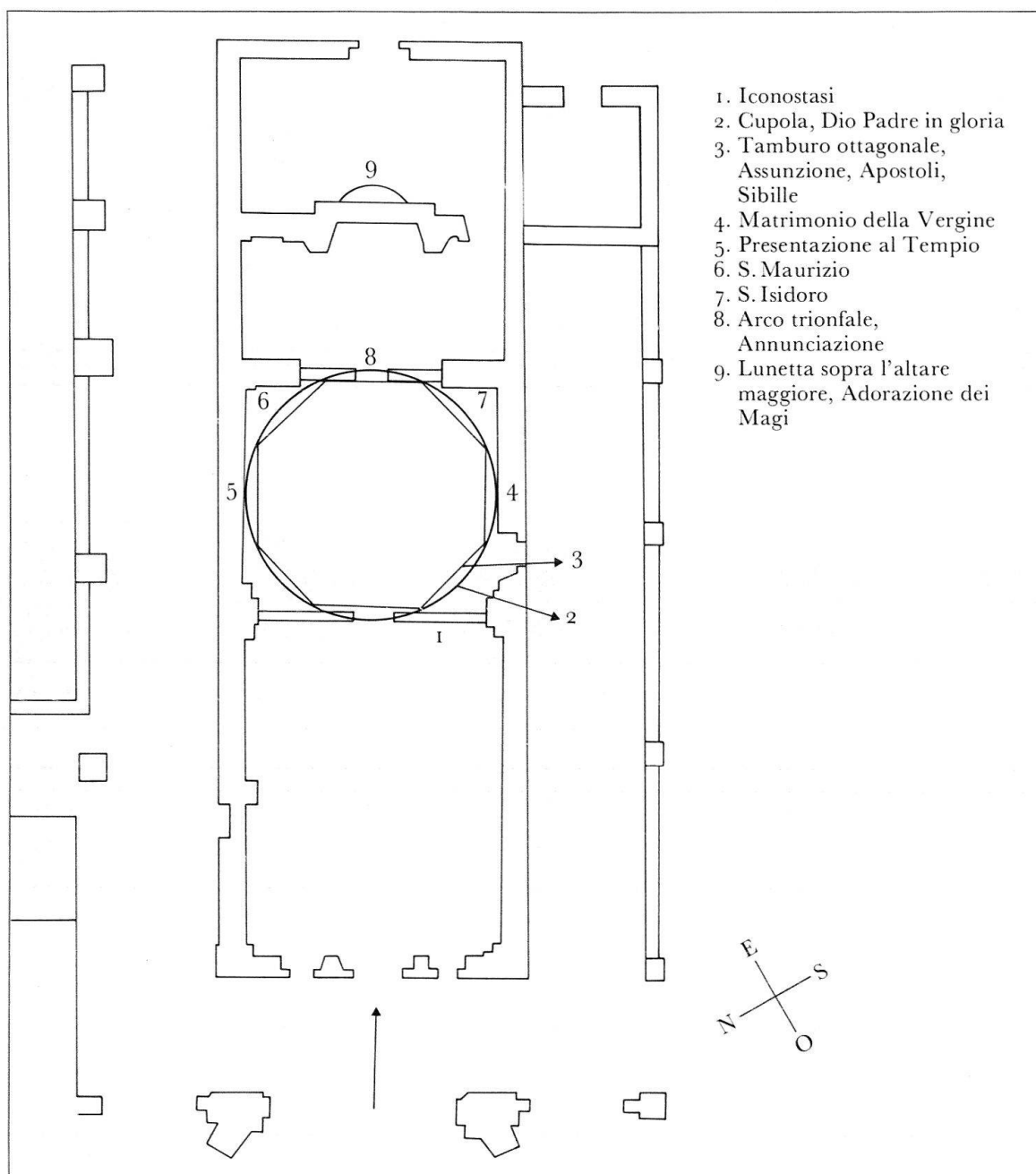
Fig. 1. Campione, Santuario Madonna dei Ghirli, interno

nale e nelle sue possibilità di applicazione figurativa»³. Per identificare un preciso panorama culturale bisogna attendere l'ultimo ventennio del XVI secolo. Sulla base degli ideali borromeiani e di un certo numero di teorizzazioni pittoriche quali gli scritti di Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, di Lomazzo, *Idea del tempio della pittura* e dello stesso Federico Borromeo⁴, si tenderà ad adeguare qualsiasi espressione artistica ai fini dell'operazione cristiana. La pittura viene ad assumere un nuovo significato: rappresenta un veicolo di comunicazione indispensabile ai fedeli. Grazie alla presenza a Milano di Federico Borromeo, nell'arte lombarda prevarrà questo aspetto per tutta la prima metà del 1600: significativi sono il ciclo di pitture ordinato in occasione della santificazione di Carlo Borromeo (1610) e le opere dei Sacri Monti di Varese⁵.

L'attività svolta nel nord Italia da Isidoro Bianchi si inserisce in questa situazione storica e valga a titolo di esempio il lavoro eseguito quale affrescatore di una delle quattordici cappelle che conducono al Santuario di Varese⁶. Emerge allora la particolare importanza del suo linguaggio in rapporto al periodo artistico considerato.

LA CHIESA

Nella tradizione artistica, *Campione*⁷ occupa un posto non irrilevante: la località è infatti il luogo d'origine di numerosi artisti fra i cosiddetti «maestri comacini» che dimostrarono la loro genialità creando opere notevoli in tutta Europa. A Campione si trova il *Santuario della Beata Vergine Annunciata*, detto dei «Ghirli» che risale nella sua forma at-



- 1. Iconostasi
- 2. Cupola, Dio Padre in gloria
- 3. Tamburo ottagonale, Assunzione, Apostoli, Sibille
- 4. Matrimonio della Vergine
- 5. Presentazione al Tempio
- 6. S. Maurizio
- 7. S. Isidoro
- 8. Arco trionfale, Annunciazione
- 9. Lunetta sopra l'altare maggiore, Adorazione dei Magi

Fig. 2. Campione, Santuario Madonna dei Ghirli, pianta

tuale alla prima metà del 1700⁸, le cui decorazioni sono opera di maestri affermati dell'area lombarda. L'interesse maggiore di quest'ultime è costituito dai due cicli di pitture a fresco che occupano rispettivamente la controfacciata e le pareti dell'aula pubblica, e il santuario vero e proprio la cui decorazione spetta appunto al nostro Bianchi e alla sua bottega (fig. 1 e 2). Il contratto con il quale gli affreschi vennero commissionati al nostro artista è sconosciuto. Tale mancanza preclude un discorso chiaro e certo sulla cronologia della loro esecuzione; viene unicamente indicato l'anno 1634 come termine «post quem», perchè allora si terminò di edificare il tiburio, fatto che consentì l'inizio della decorazione interna del Santuario⁹.

In questo scritto si tratterà di dimostrare: *le affinità tra il nostro pittore e Morazzone*, non solo quali rieccheggiamenti di moduli stilistici, ma anche compositivi, inoltre come per determinate soluzioni iconografiche Isidoro Bianchi risusciti la tradizione anteriore al Concilio di Trento, non ristretta all'ambito lombardo. Il confronto con un altro ciclo mariano affrescato a Comano¹⁰ dal pittore campionesese ci permetterà di osservare come egli lavorasse su un repertorio di schemi iconografici e compositivi di cui si serviva in modo ripetitivo nella sua attività in diverse chiese.

Nell'esame degli affreschi di Campione non si può prescindere dal considerare l'opera pittorica del Morazzone. Così nella raffigurazione dell'*Annunciazione* (fig. 3) situata sull'arco trionfale, lo spazio celeste in cui si svolge la scena è invaso improvvisamente da



Fig. 3. Isidoro Bianchi, Annunciazione, Campione, Santuario Madonna dei Ghirli

una luce folgorante e da un corteo angelico che richiama molto da vicino le tele di identico soggetto del Morazzone nella Collegiata di Arona (in particolare si osservi la coppia di angeli che si affaccia in alto, indicando con il braccio la Madonna) e a Cremona nella Chiesa delle Ancelle della Carità dove la posizione assai contorta dell'angelo a braccia aperte è analoga nei due casi¹¹. Fra i personaggi principali l'angelo mostra nelle tre chiese un'analogia resa del viso: una linea di profilo (non immemore di reminiscenze leonardesche) addolcita dai riccioli che egualmente tirati sulla fronte sottolineano il carattere improvviso dell'apparizione¹². La formulazione del contenuto si risolve in un evento che mostra una certa dinamicità, sottolineata dall'angelo e dal corteo

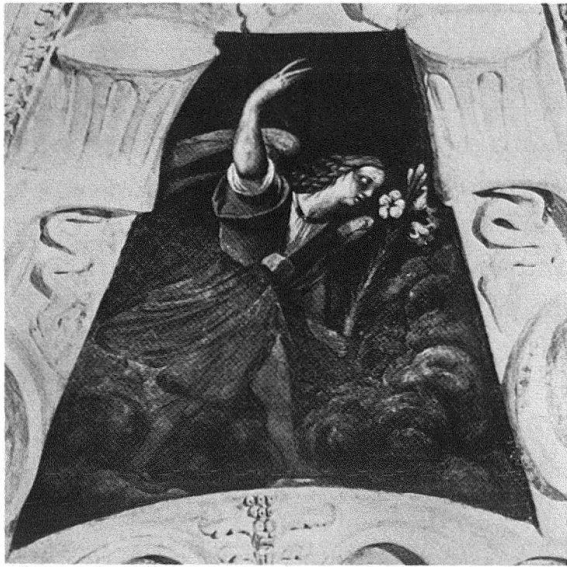


Fig. 4. Isidoro Bianchi, Angelo annunciante. Comano, S. Maria della Purificazione



Fig. 5. Isidoro Bianchi, Madonna annunciata. Comano, S. Maria della Purificazione

accompagnatore, che si neutralizza allorchè lo sguardo raggiunge l'angolo destro. Seguendo la linea dell'arcata scorgiamo infatti la Vergine che nella sua pacata e tranquilla attitudine richiama anch'essa la tela del Morazzone a Cremona. Pur essendo divisa in due riquadri l'*Annunciazione* nella Chiesa di Comano (fig. 4 e 5) presenta forti assomiglianze con l'affresco di Campione. Le similitudini non si limitano alle attitudini nelle quali sono colti i due protagonisti, ma concernono aspetti più specifici: il dettaglio del manto svolazzante che attornia l'angelo, propone, nei due esempi, le stesse pieghe¹³.

L'*Adorazione dei Magi* è raffigurata a Campione nella lunetta dell'abside sopra l'altare maggiore (fig. 6): un'architettura dipinta priva di qualsiasi dettaglio decorativo, composta di una colonna a sinistra e un'ampia arcata centrale, valorizza la figura della Vergine modellata davanti al cielo luminoso. Il personaggio femminile potrebbe in parte ricordare la *Madonna dal collo lungo* del Parmigianino (si osservi il particolare della mano). Ma l'ermeticità e l'astrattezza della figura del parmense sono sostituite nel nostro affresco da quella familiarità che permette il felice accordo sotteso tra la Madre di Dio e gli astanti invasi tutti da un intenso fervore religioso. L'opera è caratterizzata da una compattezza dispositiva sottolineata, oltre che dall'arcata centrale, dalle precise ed equilibrate zone di colore. La figura della Vergine ha la funzione non solo di equilibrare il dinamismo dei due gruppi che l'attorniano; essa suddivide e contemporaneamente catalizza gli elementi cromatici all'interno del riquadro. D'altra parte la dinamicità dei personaggi tende a scomporre la disposizione: essi moltiplicano i giochi di luce che trovano il loro culmine nell'effetto dei grigi serici che ammantano i due re inginocchiati. Si tratta di un affresco che, per il paesaggio che si discopre al di là dell'arcata, può ricordare l'*Adorazione dei Magi* di Bernardino Luini nel Santuario di Saronno.

Un discorso più particolareggiato merita l'analisi dei rapporti con il Morazzone: infatti sono portata a concludere che si è forse abusato nell'attribuire a quest'ultimo il dipinto perduto dal quale è tratta l'incisione (fig. 7) dell'inizio del 1800, riportata dalla



Fig. 6. Isidoro Bianchi, Adorazione dei Magi. Campione, Madonna dei Ghirli



Fig. 7. Isidoro Bianchi, Adorazione dei Magi, incisione

Gregori nel suo catalogo¹⁴. Penso che l'opera incisa sia dovuta a un copista del nostro pittore e non del Morazzone: infatti se confrontiamo le fig. 6 e 7 non solo dobbiamo usare il termine «analogia», ma possiamo parlare di «identità». La riprova della paternità riferita al Bianchi è data dalla presenza a Comano di un' *Adorazione dei Magi* che risolve la problematica iconografica e formale allo stesso modo (fig. 8). Inoltre constatiamo che tutte le Adorazioni del Morazzone si scostano sensibilmente dallo schema dell'incisione¹⁵. In esse si esclude la centralità della figura della Vergine; le varianti fra le diverse versioni si addensano soprattutto nella maestria di situare diversamente i personaggi attorno alla Madonna, la quale, sempre, occupa una posizione laterale. La disposizione orizzontale dei protagonisti caratteristica del nostro affresco, è inoltre contraddetta dal gruppo piramidale della Vergine, dei Magi, e dei due paggi, presente nella pala morazzoniana in Sant'Antonio Abate.

Se per l'*Adorazione dei Magi* abbiamo accennato ad un possibile rimando al Luini, per lo *Sposalizio della Vergine* (fig. 9) e soprattutto la *Presentazione di Gesù al Tempio* (fig. 14) il richiamo a tale artista è marcato. Nel primo dei due grandi affreschi Isidoro Bianchi abbina due episodi di vita mariana, lo Sposalizio e la Visitazione; un'opera dunque che presenta una originale risoluzione iconografica. L'evento del Matrimonio rileva alcune corrispondenze con l'opera di medesimo soggetto del Luini nella chiesa di S. Maria dei Miracoli a Saronno. Il nostro pittore riprende l'accentuato registro orizzontale dei personaggi, per il quale è da aggiungere la probabile mediazione dello *Sposalizio della Vergine* di Gaudenzio Ferrari nel Duomo di Como; inoltre mantiene la netta distinzione fra il gruppo dei pretendenti sconfitti da un lato, e gli spettatori femminili dall'altro (significativa è la corrispondenza fra le due figure di S. Giuseppe). Uno schema compositivo alquanto simile a quelli privilegiati da Morazzone nella chiesa di Arona¹⁶, e soprattutto nella versione tardiva della Collegiata di S. Maria Assunta a Gallarate (fig. 10) sulla quale è utile soffermarsi. Non prendendo in considerazione il secondo piano, gli elementi comuni sono ancora una volta sconcertanti. Notiamo le due figure di S. Giuseppe dove il lieve porgersi in avanti risottolinea la connessione con situazioni gaudenziane; oppure il personaggio della Vergine che porge il braccio nella stessa attitudine; il dettaglio stesso delle mani e soprattutto le due figure del pretendente nel suo feroce gesto e Sant'Anna che osserva nella sua solenne gravità. Non solo la scena principale presenta una stessa disposizione, ma le similitudini si colgono anche a livello della scrittura. Osserviamo nei due affreschi il discendente di Davide (fig. 10 e 11): l'attitudine è analoga (si noti la mano sollevata furiosamente) e, fatto più interessante i due pittori si soffer-



Fig. 8. Isidoro Bianchi, Adorazione dei Magi. Como, S. Maria della Purificazione

Fig. 11. Isidoro Bianchi, Matrimonio della Vergine, part. Campione, Madonna dei Ghirli



Fig. 9. Isidoro Bianchi, Matrimonio della Vergine. Campione, Madonna dei Ghirli



Fig. 10. Morazzone, Matrimonio della Vergine. Gallarate, S. Maria Assunta

mano ad analizzare con la stessa cura e attenzione i giochi di luce sul dorso della figura.

Questo stretto rapporto di somiglianza si ripresenta per la figura di Sant'Anna: sia a Gallarate che a Campione la eccessiva e quasi sproporzionata ricchezza del panno che l'avvolge mostra come elementi stilistici gaudenziani siano stati elaborati e spinti agli

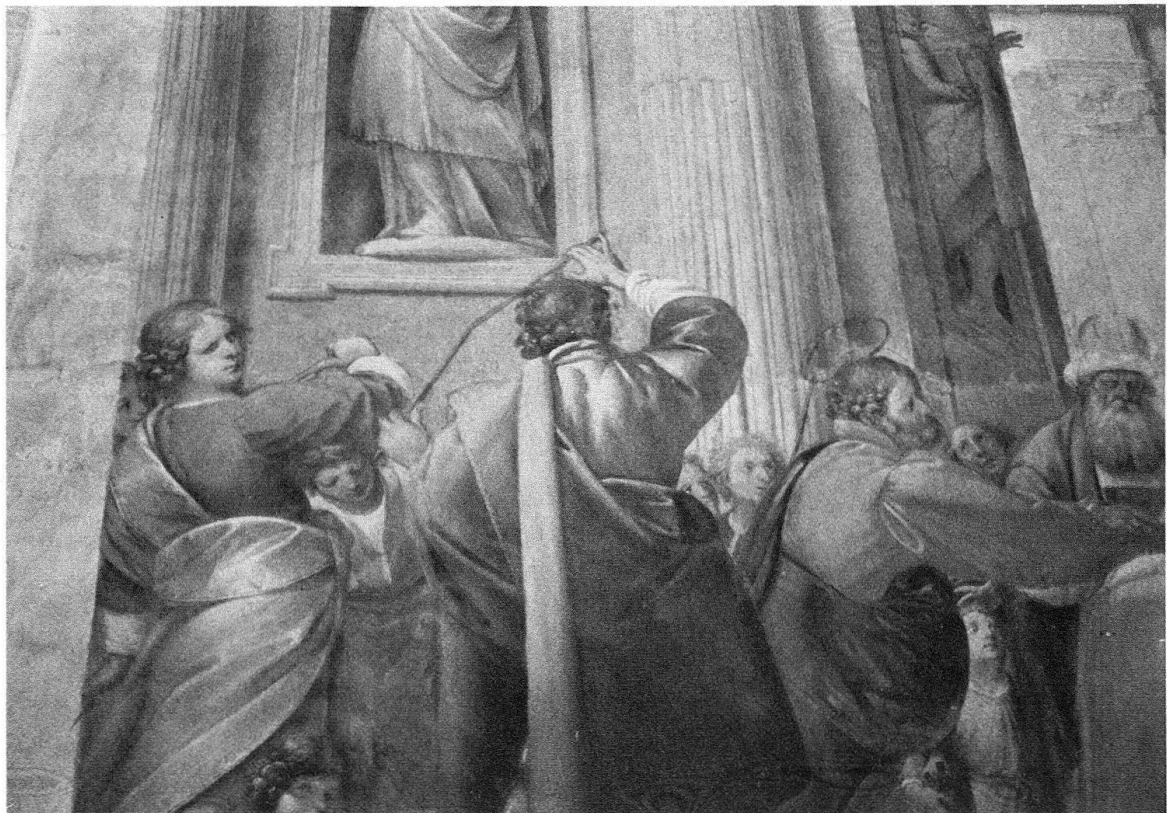




Fig. 12. Isidoro Bianchi, Visitazione. Comano, S. Maria della Purificazione



Fig. 13. Isidoro Bianchi, Matrimonio della Vergine. Comano, S. Maria della Purificazione

estremi¹⁷. Nei due riquadri non solo l'abito mostra lo stesso cangiantismo, ma anche le simili «deformazioni» di stampo manieristico che valgono a caratterizzare l'arte del Morazzone e del Bianchi. Nella chiesa di Comano la *Visitazione* (fig. 12) e lo *Sposalizio della Vergine* (fig. 13) occupano due distinti riquadri: malgrado ciò le due opere risultano ideate dal nostro pittore. Il primo episodio richiamo lo stesso soggetto dipinto a Campione, dove il caratteristico gesto di Zaccaria ci ricorda un disegno attribuito al Fiammenghino (Biblioteca Ambrosiana di Milano). In entrambi i casi il precedente più probabile è da ricercare nella figura di S. Giuseppe nell'*Adorazione dei Pastori* di Gaudenzio Ferrari, nella chiesa di San Cristoforo a Vercelli. Rispetto a Campione, nella chiesa di Comano, lo *Sposalizio della Vergine* occupa uno spazio assai più modesto. Ciò ha indotto il Bianchi a ridurre il numero dei partecipanti alla scena, ai tre protagonisti, Sant'Anna e alcuni astanti, tutti stilisticamente avvicinati alla redazione campionesa. L'episodio si svolge in questo caso all'interno di un'architettura: le tre arcate ricordano (spogliata dell'effetto prospettico obliquo) lo *Sposalizio della Vergine* di Morazzone nella Cappella del Rosario in San Vittore a Varese¹⁸. Assume particolare importanza il fatto che l'affresco sia piuttosto connesso all'opera morazzoniana in San Vittore che non a quella più tardiva ad Arona (ripresa a sua volta a Campione). La considerazione avvalorata l'ipotesi secondo la quale la decorazione del coro di Comano sarebbe stata effettuata anteriormente a quella del Santuario di Campione.

Anche per la *Presentazione al Tempio* (fig. 14) è necessaria un'ulteriore connessione con le decorazioni pittoriche del Santuario di Saronno. Il debito del nostro pittore verso la tradizione è in questo caso assai evidente: tutto l'affresco del Bianchi può essere rintracciato nella *Presentazione al Tempio* del Luini nella chiesa citata (fig. 15). Il campionesa non solo abbina gli stessi episodi (Presentazione di Gesù al Tempio e Fuga in



Fig. 14. Isidoro Bianchi, Presentazione al Tempio. Campione, Madonna dei Ghirli



Fig. 15. Bernardino Luini, Presentazione al Tempio. Saronno, Santuario

Egitto), ma ripropone un'analogia scenografia architettonica e paesaggistica. Infatti, l'ideazione della struttura architettonica che sovrasta la scena in primo piano (anche nel caso dello *Sposalizio della Vergine*) deriva dall'affresco di Saronno, rinnovato però



Fig. 16. Raffaello, La scuola d'Atene, Città del Vaticano, Stanza della Segnatura



sulla base del capolavoro raffaellesco *La scuola d'Atene* (fig. 16). Il modello luinesco è complicato dall'aggiunta di due ampie volte di nicchie con statue incorporate e due medaglioni sui pennacchi¹⁹. D'altra parte dobbiamo sottolineare la presenza di alcuni elementi discordanti: nei nostri affreschi la scala in primo piano, la linea d'orizzonte relativamente alta, la scelta dell'asse prospettico in diagonale, sono fattori che rompono l'equilibrio e la proporzionalità peculiari dell'affresco di Raffaello. Il tono grigiastro della scalinata trova la sua continuità nella vasta architettura dominante conferendo all'affresco un lieve effetto illusionistico.

Questo aspetto allarga e soprattutto eleva lo spazio architettonico, il quale sembra essere la concretizzazione dello slancio e fervore che caratterizzano lo sguardo, rivolto verso la meta divina, di Simeone. Nell'opera raffaellesca il movimento di ogni figura è ben individuato, ogni forma è nettamente modellata. A Campione, al contrario, le figure gremiscono lo spazio, la luce non filtra tra i personaggi. La luminosità è ottenuta grazie agli eleganti accostamenti di tonalità diverse e attraverso la maestria nel trattare panni sempre più voluminosi i cui giochi di luce intensificano l'effetto cromatico. Anche il paesaggio nel quale sono immersi i protagonisti della *Fuga in Egitto* (fig. 17) riconduce all'esperienza luinesca (fig. 18)²⁰: esso è contraddistinto da una chiesa e una palma mentre l'albero del riquadro di Saronno è stato trasformato dal Bianchi in un ammasso montagnoso. Dobbiamo aggiungere che soprattutto nel *Matrimonio della Vergine* il paesaggio che si apre oltre l'ultima arcata è di stampo veronesiano. Il vivace episodio della Visitazione si pone davanti ad un insieme architettonico che ricorda da vicino la scenografia paesaggistica della *Cena in casa di Levi*.

Abbiamo accennato che anche il nostro pittore abbina due eventi di vita mariana. Nella *Fuga in Egitto* l'angelo nella veste svolazzante sembra indicare a Campione e a

◁ Fig. 17.
Isidoro Bianchi, Fuga in
Egitto, Part., Campione,
Madonna dei Ghirli



Fig. 18. Bernardino
Luini, Fuga in Egitto,
Part., Saronno, Santuario

Saronno la celerità della fuga. Nella *Presentazione al Tempio* le figure allineate su di un piano, rinnovando l'intento schematico del Matrimonio della Vergine, trovano in Bernardino Luini il referente più probabile. Occorre però precisare che rispetto a Saronno siamo di fronte a una rarefazione del primo piano, dovuta al punto di vista leggermente rialzato. Questa prerogativa del «sotto in sù» addensa i personaggi così da formare una mobile barriera cromatica (si noti l'abito svolazzante del personaggio femminile che tiene fra le mani l'offerta di due tortorelle). La presenza del cagnolino e dei due paggi sulla scalinata facilita il percorso del nostro occhio che, seguendo la direzione indicata dal braccio dell'infante, raggiunge le tre figure principali. È probabile che Bianchi fosse a conoscenza dell'opera di uguale soggetto di Orazio Samacchini a Bologna in San Giacomo Maggiore²¹. Molti tratti sono affini ai due pittori; la ricerca è volta in entrambi i casi a creare nelle loro opere un'atmosfera abitabile, uno spazio tangibile che metta in relazione i personaggi e il loro «cosmos». Anche per l'*Assunzione* (fig. 19) la scelta iconografica operata a Campione non rimane isolata nel percorso dell'artista in quanto precise analogie si possono cogliere con l'affresco rappresentante l'apoteosi della Madonna nella chiesa di Comano (fig. 20). Il riquadro campionesse rientra però in una figurazione più ampia: essa comprende i due affreschi che l'attorniano (i due gruppi degli Apostoli) e quello che la domina, la *Gloria di Dio Padre tra gli angeli musicanti* (fig. 21). Quest'ultima è l'opera che più di tutte mostra l'esuberanza stilistica del Bianchi. La scelta operata dall'artista si pone quale ulteriore testimonianza della fortuna che durante tutto il '600 assume la linea decorativa inaugurata dal Correggio²². Il precedente figurativo più probabile è da ricercarsi nella *Gloria* di Gaudenzio Ferrari sulla cupola di Saronno (fig. 22). Concorde al modello, il nostro pittore dispone le figure delle Sibille sul tamburo della chiesa, e la Madonna rappresenta in entrambi i casi l'elemento intermedia-



Fig. 19. Isidoro Bianchi, Assunzione, Campione, Madonna dei Ghirli



Fig. 20. Isidoro Bianchi, Assunzione, Comano, S. Maria della Purificazione

rio tra il tamburo e la cupola. La preferenza per la raffigurazione delle Profetesse piuttosto che di altri episodi mariani, potrebbe essere giustificata dalla volontà di riprendere a Campione la disposizione gaudenziana di Saronno²³.

La cupola del santuario dei Ghirli presenta inoltre molteplici affinità con un disegno di medesimo soggetto attribuito al Fiammenghino (Londra, Victoria and Albert Museum); più precise corrispondenze sono da avvertire allorquando consideriamo la realizzazione a fresco di tale evento attuata dallo stesso Fiammenghino a Gravedona nella chiesa dei SS. Gusmeo e Matteo²⁴. A Campione e a Gravedona l'ampio affresco è caratterizzato dallo stesso dinamismo compositivo e da una simile ricerca di cromatismo raffinato. Soprattutto le corrispondenze sono da avvertire nel trattamento delle figure angeliche (si noti l'angelo suonatore d'arpa) che si rifanno entrambi all'affresco di Morazzone nella sagrestia della Cattedrale di Como. È nota la collaborazione tra il Morazzone e la cerchia dei Fiammenghini. È certo che una stretta intesa culturale si stabilì non solo fra questi due artisti ma anche con il nostro Isidoro Bianchi. L'analisi delle relazioni con il Morazzone dimostra che le analogie fra i due artisti concernono molti aspetti delle loro pitture. Dal punto di vista espressivo entrambi conservano tracce di manierismo, mentre formalmente si rifanno ai maestri del Rinascimento.

La verifica degli stretti rapporti che dovettero intercorrere fra i due artisti è suffragata dall'erronea attribuzione, di una pala (*Adorazione dei Magi*) eseguita dal Bianchi, al Morazzone. Questa confusione non è frutto dell'incompetenza; sottolinea piuttosto



Fig. 21. Isidoro Bianchi, Gloria di Dio Padre, Campione, Madonna dei Ghirli

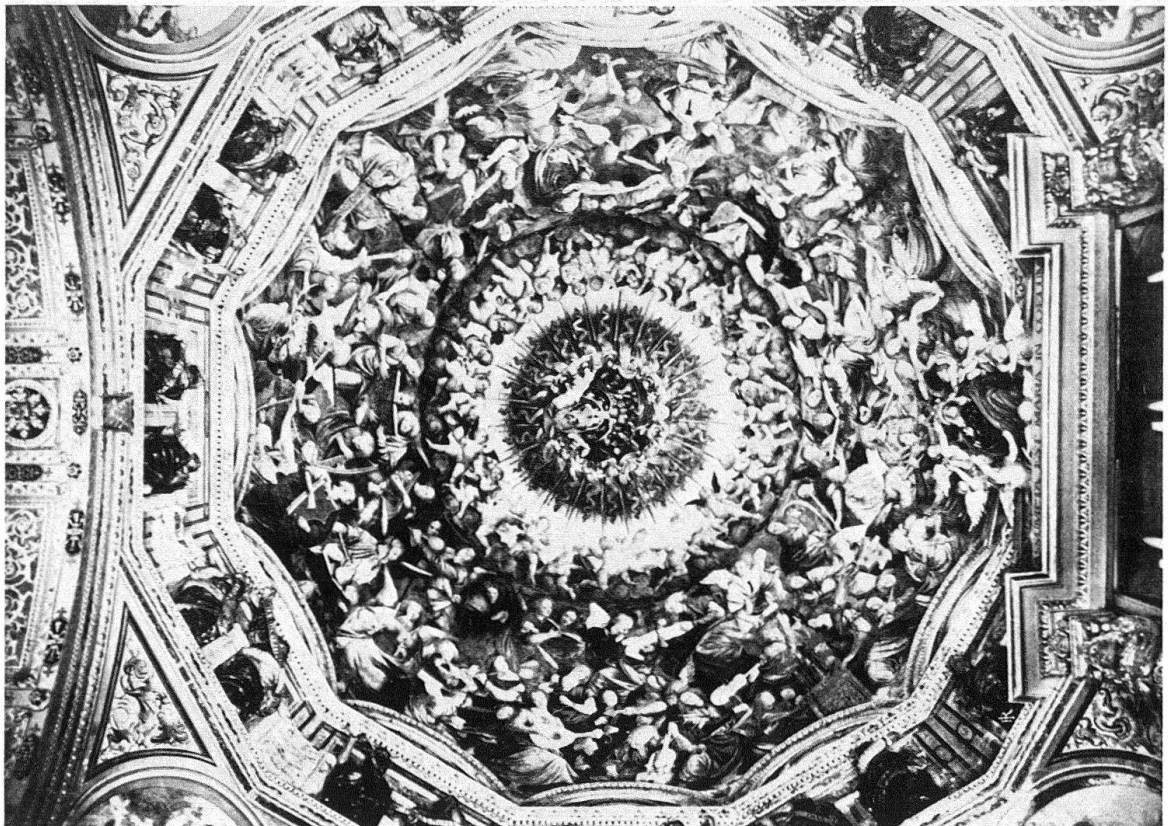


Fig. 22. Gaudenzio Ferrari, Gloria di Dio Padre, Saronno Santuario

la difficoltà di stabilire le precise competenze e il livello di collaborazione tra i due pittori, a causa dell'aspetto a volte eclettico, dell'arte di Isidoro Bianchi. Abbiamo osservato che l'attività pittorica del nostro artista è contraddistinta da un sensibile ritorno di identici moduli stilistici e iconografici; queste equivalenze nel suo linguaggio consentono di avvicinare la sua personalità a quella del pittore «di mestiere».

L'originalità della sua opera va paradossalmente riscontrata nell'ulteriore possibilità di stabilire una sintesi tra le varie tendenze che precedono la Controriforma e i decenni successivi. La tanto puntuale imitazione delle opere di Bernardino Luini, Raffaello o Gaudenzio Ferrari, ci spinge a pensare a un'arte in cui le problematiche di fondo sono attenuate, in quanto ci si avvale di un codice sicuro.

L'opera del Bianchi non può certo essere paragonata a quella di artisti autorevoli che il Rinascimento e il Barocco hanno offerto. D'altra parte si è potuto osservare come anche all'interno di una produzione pittorica minore, appaiano caratteri ed aspetti non privi di interesse: l'estrema somiglianza dei due cicli di Campione e Comano ne è una dimostrazione significativa. L'opera pittorica dell'artista campioneso sembra privilegiare l'aspetto decorativo rispetto a una funzione strettamente «didattica» propria dell'arte lombarda del tempo. Siamo di fronte a un'arte che difficilmente può essere contrassegnata da un sigillo netto e preciso; ci limiteremo allora a definirla come «tardo manierismo», o «stile transitorio», o «primo barocco».

Note

¹ Si veda la voce Isidoro Bianchi curata da R. BOSSAGLIA in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, 1968. Per ulteriori notizie rinviamo alla guida esistente sul nostro Santuario, SILVANO COLOMBO, *Il Santuario dei Ghirli in Campione d'Italia*, Locarno, 1971, pp. 53-54; e all'articolo di A. ROBERTINI, «La famiglia di Isidoro Bianchi pittore di Campione», in *Giornale del Popolo*, Lugano, 3 marzo 1971.

² L'itinerario del Bianchi scaturisce da una serie di notizie reperibili nelle schede VESME, *L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, Torino, 1958, p. 133.

³ MINA GREGORI, *Il 600 lombardo*, Milano, 1973, pp. 17-46.

⁴ Si vedano, CANNON-BROOKES, *Lombard painting 1595-1630*, Birmingham, 1974; e l'articolo di S. COPPA, «Federico Borromeo teorico d'arte», in *Arte Lombarda*, 1970, primo semestre, pp. 65-70. In generale, sulla trattatistica d'arte si veda l'articolo di R. W. LEE, «Ut pictura poesis. The humanistic theory of painting», in *Art Bulletin*, XXII (1940), n. 4, pp. 197-269.

⁵ Ricordiamo a questo proposito l'articolo di R. WITTKOWER, «Montagnes Sacrées», in *L'Oeil*, 1959, n. 59.

⁶ Si tratta dell'undicesima cappella, dedicata alla «Gloriosa resurrezione di Cristo». È riferito che Bianchi, morto il Morazzone, avendo questi lasciato alcune opere incompiute, fu chiamato a completarle.

⁷ È forse utile ricordare la particolare situazione storica di Campione. La piccola località forma un'«isola» all'interno del territorio ticinese: repubblica ecclesiastica fino al 1797, nel 1798 diventa il centro dei cisalpini e i patrioti che attaccarono Lugano. È nel marzo 1848 che il villaggio domanda, inutilmente, la riunione al Ticino. La regione mantiene comunque sempre una situazione privilegiata rispetto alla Svizzera.

⁸ Si veda, S. COLOMBO, *op. cit.*

⁹ La loro paternità fu attribuita a Isidoro Bianchi da Don G. Andrea Gambarana il quale, visitando Campione nel 1727 lasciò una precisa descrizione del Santuario. Vedi S. COLOMBO, *op. cit.* Si pensa che il Bianchi, nominato Cavaliere dell'ordine dei Santi Maurizio e Lazzaro (v. SCHEDE VESME, *op. cit.*) nel 1634, abbia messo a disposizione della chiesa dei denari. S. COLOMBO, *op. cit.*, indica allora che le due immagini di San Isidoro e di San Maurizio sono da considerare due «firme del nostro pittore».

¹⁰ Si tratta della decorazione della volta e del coro, nella Chiesa di Santa Maria della Purificazione. La datazione del ciclo mariano oscilla tra il 1630-40, mentre gli stucchi sono di mano di GIOVAN ANTONIO MARCHI (rimandiamo, per ulteriori notizie, alla guida, *Santa Maria della Purificazione a Comano*, Lugano, 1964). — I sette affreschi del nostro artista raffigurano da sinistra a destra: *L'Arcangelo Gabriele dell'Annunciazione*, la *Visitazione*, *l'Adorazione dei Pastori*, al centro *l'Assunzione di Maria*, seguono poi, *l'Adorazione dei Magi*, lo *Sposalizio della Vergine* e *Maria dell'Annunciazione*, riquadro che viene a situarsi frontalmente rispetto a quello dell'Angelo Annunciante. Al centro del coro vi sono «*Dio Padre*» e alcuni angeli che circondano lo stucco dello *Spirito Santo*. Si

veda l'articolo, Don A. ROBERTINI, «Isidoro da Campione pittore a Comano», in *Giornale del Popolo*, Lugano, 17 luglio, 1963. Altre opere del Bianchi in Ticino sono segnalate a Morbio, Arogno, Caneggio, Monte. Utili a questo proposito i testi di A. ROBERTINI, S. TOPPI, G. P. PEDRAZZI, *Venticinque comuni ticinesi* Lugano, 1974; e G. MARTINOLA, *Inventario d'arte del Mendrisiotto*, ed. dello Stato, 1975.

Recentemente sono state attribuite al Bianchi alcune opere a Cureglia; si veda l'articolo di Don ROBERTINI, «Un sapiente secentesco», in *Giornale del Popolo*, Lugano, 14 nov., 1978.

¹¹ Per ogni riferimento a Morazzone, rinviamo a M. GREGORI, *Il Morazzone*, Milano, 1962; le fig. 174 e 186 del catalogo riguardano le due Annunciazioni citate.

¹² La figura angelica di Campione rammenta un'altra opera di Morazzone, *Un angelo esorta San Francesco alla restituzione della chiesa* (v. M. GREGORI, *op. cit.*, fig. 157-158). D'altra parte, essa mostra che il Bianchi accoglie l'insegnamento del Veronese (non sarà comunque l'unico rimando). Ciò è avvertibile da un raffronto tra l'angelo Annunciante di Campione e quello dipinto dal veneziano nelle Annunciazioni nella chiesa di San Sebastiano, e nella tela appartenente al De Young Memorial Museum di San Francisco.

¹³ Dobbiamo osservare che a Comano l'esecuzione degli affreschi (forse per questo aspetto il Bianchi è stato aiutato da un allievo, Camesasca), pecca a volte di approssimazione. L'artista tende ad adeguare l'aspetto formale dell'affresco alla disponibilità spaziale, sottovalutando qualsiasi legge di proporzione.

¹⁴ M. GREGORI, *op. cit.* p. 58, parla di «un dipinto (Adorazione dei Magi) perduto, che fu esposto nel 1818 a Londra al «Saloon of Fine Arts», inciso in tale occasione e proveniente dalla Collezione Anguissola Visconti. La riproduzione dell'incisione è riportata nel catalogo fra pp. 28-29, segnata come «fig. (e).»

¹⁵ Si considerano le opere nelle chiese di: San Silvestro in Capite a Como; Sant'Antonio Abate a Milano. Nella Collegiata di Arona e nella Pinacoteca Ambrosiana a Milano.

¹⁶ M. GREGORI, *op. cit.*, fig. 176.

¹⁷ Ripropongo l'osservazione dello *Sposalizio della Vergine* del Ferrari, nel Duomo di Como.

¹⁸ M. GREGORI, *op. cit.*, fig. 121.

¹⁹ Pur eliminando le volte a cassettoni, Bianchi ha mantenuto il gioco di alternanze fra zona illuminata e zona d'ombra. Le diverse nicchie introdotte da Raffaello sono state ridotte a due sole. L'alternanza di vuoti e pieni trova però una continuità nelle architetture che si prospettano nel paesaggio. Osserviamo ad esempio la *Presentazione al Tempio*, dove il palazzo di fondo, con la sua allitterazione architettonica di nicchie tende a estendere la successione delle aperture. I medaglioni dipinti a Roma subiscono un mutamento decorativo. L'austero ovale si complica di volute: in questo modo assume una forma che richiama i medaglioni dei pennacchi raffiguranti le profetesse, visibili nella fig. 1.

²⁰ L'edificio sacro affrescato dal Luini è il Santuario stesso di Saronno (v. G. RADICE, *Virgini deiposae burgi Saroni*, Milano, 1974). Notiamo che nell'affresco di Campione è riproposto lo stesso complesso architettonico, ma fornito di una notevole facciata. L'aggiunta risulta conforme alla storiografia della chiesa: il progetto globale di essa, opera di architetto sconosciuto, risale al 1493. Nel 1596, Pellegrino Tibaldi inizia la costruzione della facciata, che termina nel 1612. L'apporto del Tibaldi prevede però, già nel 1630, delle modifiche: si tratta in particolare di aggiungere un rialzo a forma di balaustrata, alcune statue e quattro piccoli obelischi (per ulteriori informazioni, G. RADICE, *op. cit.*). La facciata dipinta dal Bianchi è assai simile a quella che ancora oggi decora il Santuario di Saronno: la presenza di statue sopra il frontone fa supporre che si tratti di una ripresa posteriore al 1658, anno in cui Carlo Buzzi realizzò le modifiche sopra citate. Per ciò che riguarda una possibile cronologia dei nostri affreschi quest'ultima data è assai tardiva (Isidoro Bianchi muore nel 1662); intanto possiamo considerare le deduzioni proposte, delle ulteriori verifiche alle notizie fornite da S. COLOMBO, *op. cit.* (vedi nota 9).

²¹ Una riproduzione dell'opera è reperibile in A. W. BOSCHLOO, *Annibale Carracci in Bologna, visible reality in art after the Council of Trent*, The Hague, 1974, fig. 164.

²² Spesso, nelle pale rappresentanti l'apoteosi di Maria, si possono individuare due spazi: L'uno occupato dalla Vergine, l'altro dagli Apostoli. La soluzione suggerita dal Bianchi propone una tripartizione del soggetto in riquadri indipendenti: due comprendono le figure degli Apostoli, uno, centrale, rappresenta la *Madonna Assunta*. In questo modo viene ad accentuarsi quella differenza fra spazio soprannaturale e area terreste che Annibale Carracci tenterà di sopprimere (si pensi all'*Assunzione* della Pinacoteca Nazionale di Bologna). A Campione gli Apostoli si situano nello spazio indeterminato occupato dalle Sibille; la Vergine è invasa dalla luce divina che caratterizza l'affresco della cupola. Per l'aspetto particolare delle decorazioni pittoriche delle cupole si vedano M.-CH. RINVILLE, «Le décor plafonnant et le trompe-l'œil dans les églises de Rome au XVII^e siècle», in *L'information culturelle artistique*, Paris 1955, n. 1, pp. 118-133; e M.-CH. GLOTON, *Trompe-l'œil et décor plafonnant*, Roma, 1965.

²³ Si tratta a Saronno di ventidue statue: esse corrispondono rispettivamente a un profeta e a una profetessa in ogni nicchia. Precisiamo che nel ciclo del Bianchi la fedeltà al modello concerne non solo l'aspetto iconografico dei riquadri, ma anche l'ubicazione delle opere. La disposizione degli affreschi di Campione riflette quella delle opere di Saronno: i due grandi affreschi del *Matrimonio della Vergine* e della *Presentazione al Tempio* del Luini sono situati frontalmente; gli stessi episodi trovano, significativamente, l'identica collocazione nel Santuario dei Ghirli.

²⁴ Le riproduzioni dei disegni del Fiammenghino, ai quali abbiamo fatto riferimento in questo scritto, sono reperibili nel catalogo, *Il 600 lombardo*, *op. cit.*, p. 126. Per l'affresco a Gravedona si veda, S. COPPA, «Schede per il Fiammenghino», in *Arte Lombarda*, 1972, n. 37, pp. 14-21.