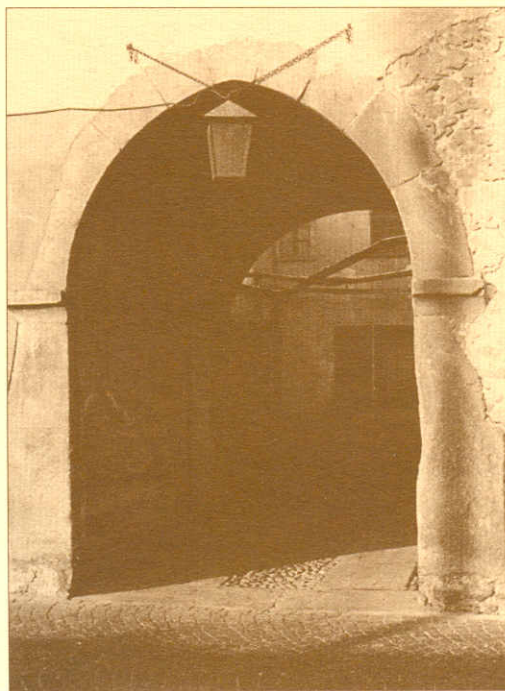


BOLLETTINO
DELLA SOCIETÀ STORICA
LOCARNESE



Nuova serie, n. 7, 2004

Remo Rossi

Scultore interprete della cultura ticinese

DIANA BETTONI

Remo Rossi è senz'ombra di dubbio uno tra i personaggi del Novecento che meglio rappresenta la cultura ticinese e locarnese in particolare. Le sue numerose sculture segnano il territorio attraverso un percorso artistico che lo ha portato ad interpretare le evoluzioni dell'arte contemporanea su un livello più schiettamente locale.

Originario di Arzo, affonda le proprie radici nella terra degli scalpellini e le prime esperienze di lavoro con la materia nascono quindi sotto la guida del padre Ettore, «marmorino» attivo specialmente nell'ambito della scultura cimiteriale. La madre apparteneva alla famiglia Jacometti e lo zio Nesto, emigrato a Parigi, svolgerà alla vigilia della seconda guerra mondiale un'iniziativa (l'*Ceuvre Gravée*) che ebbe notevole influenza nella diffusione dell'arte moderna, fatto che influenzò da vicino l'arte del giovane scultore locarnese.

Gli studi a Brera, tradizionali per gli artisti ticinesi, e soprattutto l'esperienza presso l'atelier di Ernesto Bazzaro, furono per lui determinanti: l'influsso bazzariano tornerà costantemente nelle sculture del Rossi, specialmente in quelle con superficie frastagliata su cui la luce stessa scolpisce l'opera. La sua formazione prosegue a Parigi, dove frequenta, prima i corsi di Landowski all'*Académie Nationale des Beaux Arts*, poi quelli di Despiau all'*Académie Scandinave*. Il maestro si accorge ben presto dell'abilità tecnica del Rossi e lo invita a lavorare nel proprio studio, incitandolo all'esercizio ed esentandolo dalla frequenza scolastica.

«L'inspiration est transpiration»¹, queste le parole pronunciate da Despiau durante gli anni parigini e che sembrano voler suggellare l'intero percorso artistico di Remo Rossi. Allora fungevano da consiglio, da premuroso insegnamento sia scolastico che di vita; Despiau non mirava alla formazione dei propri allievi attraverso un apprendistato che ne definisse le tecniche e gli stili, spronava piuttosto al lavoro, a un impegno indefesso, a un provare e riprovare che riteneva essere la sola via per trovare il proprio cammino; e il lavorare come lo intendeva lui significava fondamentalmente sudare per la fatica dello sforzo fisico, prima ancora di quello mentale. L'opera d'arte doveva perciò rappresentare la bellezza, frutto di una mano esperta, ma nel contempo racchiudere un'anima silenziosa, pronta a farsi

1 R. ROSSI, *Documentario prodotto dalla Televisione Svizzera di lingua Italiana (TSI)*, regia di L. KESSLER, emesso il 13.10.1981 (titolo dell'emissione: «Orsa Maggiore», durata: 58'38").

cogliere da quanti sapessero scavare la materia attraverso la propria sensibilità.

Tornato definitivamente a Locarno nel '35, continuerà a lavorare per quasi cinquant'anni nella sua città natale, con particolari affermazioni tra il 1939 e il 1940. L'importanza di Remo Rossi all'interno del mondo artistico svizzero va collegata anche al ruolo fondamentale che egli ebbe in seno alla Commissione Federale delle Belle Arti, di cui divenne membro nel 1948, vice presidente nel 1954 e presidente dal 1969 al 1979, a tutt'oggi la più lunga presidenza nella storia della CFBA, nonché commissario per la Svizzera alla Biennale di Venezia dal 1962 al 1972.

Lo stile delle sue opere cambia nel corso degli anni, non determinando però dei periodi cronologicamente ben definiti, ma portandolo a riprendere e rielaborare soggetti già precedentemente affrontati.

I primi anni risentono in maniera assai evidente dell'influsso nel contempo bazzariano e francese, classicismo che si può notare soprattutto in *Memento mori* (1930), una tra le primissime opere di Remo Rossi; la data è riportata in numeri romani accanto alla firma e all'indicazione del luogo in cui è stata realizzata: MCMXXX, Milano. La troviamo sulla tomba della famiglia Alfredo Mariotta a Locarno, posta in una nicchia quadrata da blocchi di pietra.



Memento mori (1930).

Difficilmente ritroveremo una ripresa tanto chiara di Rodin nella produzione successiva dello scultore locarnese. *Il Pensatore* della tomba Mariotta è infatti una variante di quello progettato nel 1880 dall'artista parigino su commissione di Turquet, che gli aveva chiesto un modello per una porta monumentale che decorasse l'ingresso del Musée des Arts Décoratifs, allora in fase di costruzione. Tale porta avrebbe dovuto contenere alcuni basorilievi ispirati alla *Divina Commedia* dantesca, ma col passare del tempo l'impresa assunse dimensioni monumentali (oltre 4 metri e mezzo d'altezza). L'idea iniziale di una suddivisione in pannelli, simile a quella compiuta da Ghiberti per la *Porta del Paradiso* del battistero di Firenze, venne poi soppiantata da una più originale ripresa del *Giudizio universale* di Michelangelo. Il tema dantesco venne incentrato sulla sua parte più drammaticamente vissuta, isolandone solo alcuni personaggi facilmente riconoscibili, e tra questi *Il pensatore* che ha suscitato l'ammirazione del Rossi.

Rodin aveva ripreso Michelangelo: il personaggio afferrato per le gambe da esseri malefici, dipinto immediatamente a destra del gruppo di angeli che annunciano con le loro trombe la fine del mondo nel *Giudizio universale*, altri non è che colui che Rodin portò nel mondo tridimensionale, chiamandolo poi *Pensatore*. Rodin fece di questo progetto un'opera che andava prendendo forma nel continuo sovrapporsi di nuove sculture, le quali venivano create singolarmente e furono poi esposte come figure a sé stanti. Il modello in gesso della *Porta dell'inferno* (oggi conservato a Zurigo), completo in tutte le sue parti, sarà presentato solo nel 1917, anno della scomparsa del suo ideatore, ad opera di Léonce Bénédite. *Il pensatore*, cioè la rappresentazione di Dante stesso, è conservato in gesso dipinto al Musée Rodin di Parigi². Nella lieve torsione del corpo viene resa la bellezza fisica dei muscoli e delle vene ed esaltata la profondità di un'espressione corruciata, la testa appoggiata sulla mano dalle dimensioni michelangiolesche.

Remo Rossi modellò quindi l'opera che invitava a una riflessione sulla morte prendendo come esempio colui che aveva fatto un lungo viaggio oltre la morte: il Dante di Rodin. Nel suo *Pensatore* Remo Rossi introdusse inoltre la novità dell'elemento pittorico attraverso una superficie grezza che esaltava quel corpo monumentale scolpito dalla luce. Ecco quindi, come afferma giustamente Romano Brogginì, che questa scultura è certamente un Rodin, ma visto con gli occhi dell'allievo di Bazzaro.

Remo Rossi procederà poi sempre più verso una stilizzazione delle forme classiche. Chiamato dalla famiglia Rusca per eseguire la maschera del dottor Franchino Rusca, primario di chirurgia all'ospedale di Locarno, morto improvvisamente a Losanna nel 1941, il Rossi torna ossessionato dal corpo

2 Y. LE PICHON e M. LAURENT, *Rodin, La porte de l'enfer*, Lausanne, Point Royal, 1988.

A. LE NORMAND-ROMAIN e C. JUDRIN, *Rodin*, in «Art et Dossier», inserto redazionale allegato al n.114, luglio-agosto 1996, Firenze 1996, pp.11-20.

nudo del dottore, visto nell'obitorio dove si era recato per realizzarne la maschera (presente in più copie all'interno degli ateliers ai Saleggi). Il tema della morte assume a questo punto un ruolo determinante nel cambiamento stilistico dello scultore. La bellezza e le rotondità del classicismo si rinvengono nella geometrizzazione goticeggiante delle opere degli anni Cinquanta e Sessanta. Nasce così la drammatica scultura del *Cristo morto* (1942) posto sulla tomba Bonetti di Locarno. Il corpo giace su un tappeto di lana di pecora: è un cadavere che ha ancora impresso nell'ultima smorfia di dolore la sofferenza del trapasso; il capo, adagiato pietosamente su un cuscino, scivola verso il lato destro e il bianco della pietra rivela il pallore della morte. Questo *Cristo morto* è in realtà il dottor Rusca morto.

Oltre alla maschera venne approntato il gesso della mano del defunto chirurgo, anche perché il Rossi era venuto a conoscenza della realizzazione, da parte dello scultore italiano Domenico Trentacoste, di una stupenda mano e l'idea di una simile opera stimolò la sua curiosità. La mano è infatti la parte del corpo che dà concreta realizzazione al pensiero, rivelando nella gestualità il sentimento. Già Rodin ne aveva colto la bellezza, quando nelle *Ombre* (1902) poste sulla cornice superiore della *Porta dell'inferno* fa convergere l'attenzione dello spettatore nel punto in cui s'incontrano le tre mani sinistre dei personaggi, per poi analizzarne indipendentemente la natura iterativa nel marmo de *Il segreto* (1909), dopo averne precedentemente esaltato la potenza creatrice nella *Mano di Dio* del 1896-1902.³

All'ingresso dell'ospedale La Carità di Locarno è posto il *Busto di Franchino Rusca*, con un'iscrizione che ricorda: «Docente Dottor Franchino Rusca, dal 1917 al 1941 medico capo, chirurgo primario, animatore sapiente indefesso di questo ospedale, ne fece d'anno in anno un istituto di fama sempre più larga».

Questo bronzo del 1942 rappresenta il cambiamento artistico di Remo Rossi: il ritratto offre i particolari delle folte sopracciglia, delle rughe che segnano fronte e bocca, mantenendo così fede alle reali fattezze del Rusca, mentre il busto s'irrigidisce in un blocco geometrico. Svaniscono in questo contesto le rotondità di cui l'artista si era avvalso fino a quel momento, durante la fase determinata dai ricordi bazzariani e dalle riprese di Maillol tramite Despiau, riferimenti che comunque non dimentica, né tantomeno abbandona; la novità consiste in soluzioni scultoree assai schematiche, in cui la forma si irrigidisce nello stile geometrico.

La scultura passa da presenza fisica, che contiene e trattiene i moti dell'anima, a movimento puro, al di là del personaggio rappresentato. Nascono così tutta una serie di animali (gli animali domestici che circolavano all'interno del cortile nel complesso degli ateliers ai Saleggi, nonché animali e

3 A. LE NORMAND-ROMAIN e C. JUDRIN, *Rodin...*, pp.19-20.



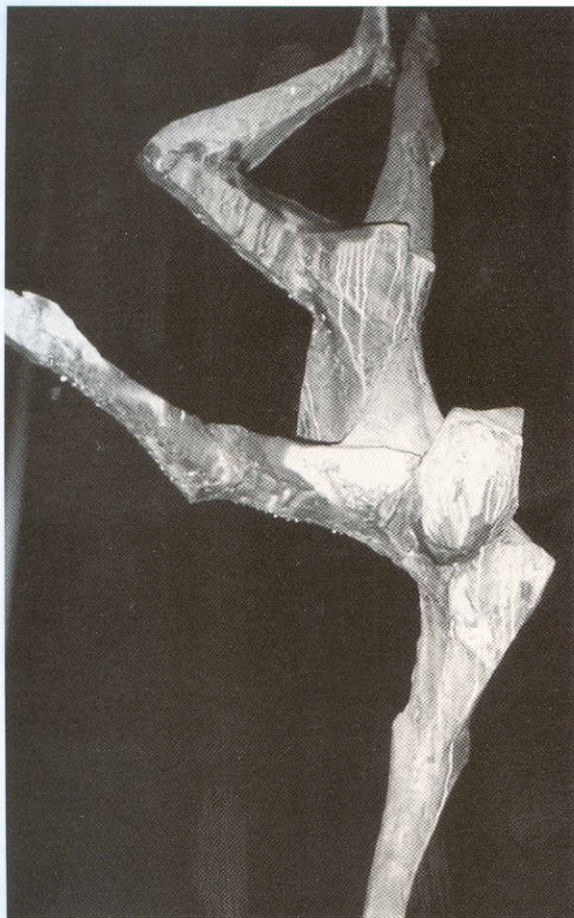
Il Cristo morto (1942). Tomba Bonetti Locarno.

acrobati, studiati assieme all'amico pittore Ovini quando a Locarno giungeva la carovana del circo Knie), il cui movimento è quello dello scatto, del gioco, del balzo: istinto e addestramento, agguato e attacco. Pensiamo alla *Foca* (1945) di Piazza del Governo, recentemente restaurata; al *Toro* (1953), donato dall'artista alla città di Locarno il 10 ottobre 1975 per i 50 anni del patto di Locarno, espressione di forza e decisione; alla forma dinamica del *Gatto predone* (1954) di Lugano che si avventa su un piccione dall'alto di un muro immaginario; oppure all'elegante *Pardo* (1968), emblema araldico della città di Locarno, divenuto premio per i migliori film del Festival internazionale in sostituzione della Vela (dal 1958 al 1968).

La serie degli acrobati va invece a immobilizzare il movimento, trattendolo in precari equilibri che sono prestazioni atletiche.

Le linee si fanno rigide, i volumi schematici, come nell'*Acrobata* (1958) donato nel 1983 alla città di Chiasso dalla Società di Banche Svizzere.

Tale tecnica viene adottata anche per tutta una serie di rilievi dove si raccontano i mestieri dell'uomo: scalpellini, muratori, boscaioli, contadini, medici e segretarie; e poi ancora nell'Arte sacra: «Pietà», «Annunciazioni» o «Crocifissioni», dove l'irrigidimento stilistico è teso ad evidenziare l'emozione. Ne è un esempio di rara bellezza la *Pietà Moretti* (1954), che Piero Bianconi definì così:



L'acrobata (1958).

[...] questa Pietà è tra le creazioni più felici del Rossi [...]. Nel gruppo la figura della Madonna presenta un motivo caro allo scultore: il gioco delle pieghe che si iscrivono in uno schema romboidale. Nell'aguzza e vasta divaricazione delle ginocchia la Madre accoglie il nudo stecchito del Figlio morto, trattato quasi a tutto tondo in contrasto con il grafismo lineare delle pieghe. Il ritmo delle braccia rigide e delle lunghissime gambe, di sghembo e parimenti rigide, mette in cruda evidenza la forma esanime. È un Cristo remoto dalla lunga tradizione iconografica: imberbe, i capelli corti, non presenta piaghe o ferite: lo si direbbe un giovanotto infortunato, nostro contemporaneo. [...] Il gruppo è così concepito, con una libertà che potrebbe parere dissacrante e invece riesce d'intensa e poetica emozione, di valore universale. Rinresce che esempi di così spregiudicata e felice libertà iconografica siano piuttosto infrequenti nell'opera del Rossi, nel campo almeno dell'arte sacra⁴.

4 P. BIANCONI, *Remo Rossi. Arte sacra*, (Artisti nel Ticino), Bellinzona 1984, p.12.



Pietà Moretti (1954).

Ad un certo momento Remo Rossi, responsabile della presenza svizzera alla Biennale di Venezia, si accorse che molte altre vie artistiche stavano aprendosi e persino in Ticino alcuni giovani si orientavano verso altre direzioni. Anche nel campo della pittura, dove la Commissione Federale da lui presieduta doveva compiere delle selezioni, il mondo stava cambiando ed alcuni giovani ticinesi che frequentavano Brera erano ormai orientati verso un'arte diversa, «informale». Il Rossi, ormai in una situazione affermata, aveva mantenuto ottimi rapporti con molti artisti venuti a lavorare in Ticino, di tendenze del tutto diverse, ed egli ebbe l'idea di offrire loro un'occasione d'incontro e di discussione.

La nascita degli ateliers ai Saleggi fu fondamentalmente un momento molto interessante e diede a Remo Rossi delle possibilità di confronto e di evoluzione nel periodo che va dal 1960 al 1975. Si concretizza infatti l'idea di comunità artistica in cui ciascuno lavora al proprio progetto artistico individuale: gli ateliers nacquero come idea di libera produzione in un ambiente dalle caratteristiche favorevoli (ampi spazi, materiale disponibile in loco, manodopera qualificata e collegialità).

Personaggio fondamentale per quest'esperienza fu indubbiamente Jean Arp, che su insistenza dei coniugi Rossi venne a stabilirsi nel Locarnese, lavorando in uno studio messogli a disposizione dall'amico Remo e scegliendo, quale fedele collaboratore, l'operaio del Rossi, Alberto Meli, poi divenuto a sua volta abile scultore nel bergamasco. Le amicizie di Arp portarono a Locarno numerosi artisti, quali Richter, Glarner, Ben Nicholson, Max Bill e altri, i quali nel momento in cui nel 1965 Remo Rossi, consulente della municipalità di Locarno, decise di fondare il Museo Comunale d'Arte Moderna all'interno del Castello Visconteo, situato proprio accanto alla propria abitazione, donarono volentieri numerose opere in segno di riconoscenza all'amico e alla città che li aveva ospitati. Alla collezione venne dato il nome di «Collezione Arp», in onore dell'importante tramite dell'artista di Strasburgo; essa è, assieme al lascito Nesto Jacometti, il nucleo fondamentale delle opere della città.

Non si capisce lo stile filigrana, e in parte anche quello geometrico, senza la conoscenza di quest'importante esperienza. Il termine proposto da Luigi Carluccio per definire le opere che il Rossi realizzò con questo stile, suggerisce l'idea di una trasparenza oltre la quale intuire i veri contenuti. La tecnica di lavorazione a «filigrana» è generalmente intesa come intreccio e saldatura di fili sottilissimi di metallo prezioso con piccoli grani, per creare opere d'oreficeria, ed è esattamente la tecnica che il Rossi utilizza per queste sue sculture, sulle quali compie un'operazione di smaterializzazione e scarnificazione, esprimendo così il dolore, la lacerazione, l'agonia. La plasticità perde la propria compattezza volumetrica per divenire scultura che ritrae non più corpi, ma anime, il loro contorcersi irrequieto all'interno di un'atmosfera stagnante, che è la conseguenza di un tempo storico di mal

celate tensioni: il clima pesantemente plumbeo di una guerra fredda in cui prende il via l'estetica dell'Informale⁵. Queste opere sono ciò che resta delle sculture ormai private della materia superflua; esse lasciano emergere l'idea della forma, cioè la sua *essenza*. Brandelli di materia si aggrappano a strutture scheletriche, quasi fossero esasperate materializzazioni di un urlo.

L'esempio struggente di una scultura dilaniata dalla sofferenza è quello che Remo Rossi ebbe modo di ammirare in Germaine Richier⁶, scultrice spesso presente nel Locarnese. La Richier, nata a Grans, presso Arles, nel 1902, aveva intrapreso gli studi artistici entrando all'Ecole des Beaux-Arts di Montpellier, dove lavorò per tre anni (fino al 1925) nello studio di Guiges, che era stato uno dei collaboratori di Rodin. Entrò in seguito nello studio di Bourdelle a Parigi, fino al 1929, anno in cui sposò Otto Bänninger, scultore svizzero che in quel periodo lavorava quale collaboratore di Bourdelle⁷. Le sue sculture riprendono i temi metamorfici del rapporto tra uomo, natura e animale e l'antropomorfizzazione delle forze della natura, disintegrando le forme per assolutizzarle in entità fisiche:

L'imagerie della Richier nasce dunque da questa volontà di dar figura ad un livello mondano primario, ove domini appunto un'energia di vitalismo metamorfico, il cui duplice volto è quello del ritmo profondo della natura, sia come cosmogonia tellurica, sia come genesi vegetale, sia come vitalità animale: il ritmo cioè morte-vita [...] un «aspetto crudele», «un tesoro di crudeltà», anche se «di ricchezza inaudita», un «tragico stato di sfacelo carnale». Ed è appunto la tensione profondamente tragica, ma anche dunque profondamente vitale, di quel ritmo morte-vita. Lo sfacelo carnale non è qua una decadenza, è un moto metamorfico, un atto di questo ritmo morte-vita [...]⁸.

L'idea di una scultura mutilata, solcata e corrosa affascinerà il Rossi a partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta; egli creerà opere in cui l'usura della materia coincide con lo sfinimento dell'esistenza terrena nel suo divenire citazione di una dimensione spirituale.

La prima opera realizzata da Remo Rossi in stile filigrana risale al 1955, e si inserisce quindi nel momento in cui si stava affermando in modo decisivo la rigida geometrizzazione di forme e volumi; questo dimostra l'impossibilità di periodizzare le tappe del percorso artistico del Rossi all'interno di chiuse cronologie. Si tratta di quella che il Carluccio descrive come una «Croce fatta di ossa, ch'egli [il Rossi] ha già dedicato alla propria sepol-

5 L. CARLUCCIO, *Remo Rossi*, Bellinzona 1978, p. 33.

6 L. CARLUCCIO, *Remo Rossi...*, p. 30.

7 *Künstlerlexikon der Schweiz. XX Jahrhundert*, Frauenfeld (1958-1967).

8 E. CRISPOLTI, *Germaine Richier*, in «Maestri della scultura», n. 65, Milano 1966.

tura» e che oggi si trova effettivamente sopra la tomba di famiglia nella quale riposano lo scultore, i suoi genitori (Ettore, scomparso nel 1956, e Lina, nel 1974), nonché lo zio Nesto Jacometti, morto nel '73.

Una croce che è molto più di un semplice simbolo di fede. Immagine dura, nonostante la sua preziosa e raffinata esecuzione. Sorge da tante altre immagini remote, immagini forti e dure perché sono popolari e comuni: gli scheletri addossati alle pareti nelle grotte dei conventi barocchi ed i cimiteri dei paesi con le loro croci di ferro cariche di uncini. Questa Croce è una figura che accompagna con puntualità sconcertante un pensiero dedicato alla morte. Lo accompagna con la sua stessa scrittura, con la sua stessa composizione, con ciascuno dei suoi elementi iconici: scapole, rotule, tibie, sterni. Accompagna cioè il cammino progressivo delle cose morte verso la loro spogliazione totale⁹.

In questa sfibrata visione dei bracci della Croce vi è l'interpretazione artistica dell'albero fiorito, secondo l'espressione poetica del «Cristo morto sull'albero». La decorazione floreale si smaterializza in una fusione totalizzante con la croce, stabilendo in forme lievitanti l'equilibrio che unisce materia e aria, pieni e vuoti, dimensione terrestre e dimensione celeste. Il piccolo bronzo della «Croce» (78 cm), conservato al Museo d'Arte Moderna nella Città del Vaticano, è il dono che la Confederazione Elvetica volle fare a papa Paolo VI in occasione della sua visita a Ginevra, dove tenne un discorso all'ONU. In realtà il dono previsto inizialmente per papa Montini doveva essere un San Carlo a cavallo, che Remo Rossi scolpì nel 1968. Sorsero immediatamente dei dubbi in merito alla legittimità di un simile soggetto: Ginevra è infatti la Roma di Calvino e donare un San Carlo Borromeo, grande oppositore della riforma protestante nel 1540, proprio in questa città sarebbe potuto sembrare un gesto poco diplomatico.

Si chiese quindi al Rossi di procurare un'opera in alternativa al *San Carlo* ed egli propose questa *Croce*, scolpita parecchi anni prima. In seguito il bronzo del santo venne ingrandito per diventare l'opera monumentale situata davanti all'omonimo ospizio locarnese. San Carlo assume una particolare importanza per la cultura del nostro paese, poiché simbolo di carità spesso presente nelle parrocchie ticinesi, alle quali il santo lombardo rendeva periodicamente visita in virtù della loro appartenenza alla vasta diocesi milanese. Ed ecco che nell'immaginario collettivo il San Carlo Borromeo diviene figura equestre.

Alla fine degli anni Cinquanta i frati della Madonna del Sasso di Orselina avevano commissionato al Rossi un altare con scene di vita della Vergine. Il progetto in gesso (1959-1960) assunse però forme mastodontiche, tanto più se si pensava che l'opera sarebbe poi stata fusa in bronzo. Remo Rossi intendeva far avanzare verso l'assemblea il nuovo altare e prevedeva di staccare

9 L. CARLUCCIO, *Remo Rossi...*, p. 31.

dalla nicchia la statua della Madonna. Una simile soluzione avrebbe necessariamente comportato un ulteriore intervento di ristrutturazione, volto al rafforzamento del pavimento, poiché l'enorme peso di un simile altare avrebbe certamente sfondato il soffitto della cripta sottostante. La curia diocesana aveva già da tempo raccolto i fondi per l'allestimento del nuovo altare, ma quando il Rossi propose il proprio progetto i frati ritennero sproporzionato un simile intervento. Tale altare avrebbe inoltre posto seri problemi d'integrazione stilistica, poiché l'apparato decorativo del santuario, improntato su di un leggero stile baroccheggianti, difficilmente si sarebbe sposato con un'opera tanto originale.



Particolare del Fregio di Villa Erica: La Fuga in Egitto (1980).

Il progetto venne quindi accantonato e solo molto più tardi trovò nuova interpretazione, grazie all'interessamento di suor Marilena Stadler, allora madre superiora di Villa Erica, la quale s'era recata presso l'atelier del Rossi con l'intenzione di commissionare allo scultore un'opera da porre all'interno della nuova cappella, dedicata alla Madonna. La vecchia Villa Erica era inizialmente una pensione e solo più tardi divenne una scuola di lingue e commercio per ragazze, diretta da una comunità di suore di Ingenbohl. Nel 1978 fu realizzato un nuovo edificio nel giardino e per collegare la vecchia casa con quella nuova si costruì una cappella, che la madre superiora intendeva decorare con un fregio recante le storie di vita della Vergine.

I rilievi dell'altare progettato per la Madonna del Sasso piacquero moltissimo a suor Marilena, la quale chiese al Rossi se fosse possibile realizzare

un lungo fregio ininterrotto, unendo le quattro facce del modello in modo da avere una narrazione continuata. Lo scultore accettò e realizzò quindi il fregio seguendo le indicazioni sulle dimensioni che l'opera avrebbe dovuto avere per poter essere collocata entro lo spazio ristretto dell'oratorio.

La lunghezza risultò tuttavia un po' eccessiva e fu quindi necessario trovare una soluzione che permettesse d'inserire il fregio sul muro dietro all'altare: si decise di attribuire all'opera una forma tondeggianti, piuttosto che procedere a una divisione in due rilievi. Venne così mantenuta l'idea originaria di continuità, sebbene questa non procedesse seguendo una narrazione cronologicamente corretta. La scena iniziale, posta sulla sinistra del fregio, è quella della «Nascita di Maria», nella quale s'immette la «Presentazione al tempio» attraverso il personaggio che accompagna Maria col gesto delle braccia. La giovane emerge dallo spazio che intercorre tra la scena della «Nascita» e quella della «Danza nuziale di Maria e Giuseppe»; segue poi la «Fuga in Egitto», nella quale irrompe l'insolita presenza del tentatore che insinua il dubbio sulla sincerità della Madonna, poggiando la mano sinistra sulla spalla di San Giuseppe.

Al centro della composizione è posta la drammatica scena del «Compianto sul Cristo morto», cronologicamente posteriore, ma scena fondamentale all'interno della vita mariana, prevista per la Madonna del Sasso sulla faccia dell'altare rivolta all'assemblea e posta qui in risalto dall'inconsueta collocazione al centro della narrazione. Alle spalle del «Compianto»



Particolare del Fregio di Villa Erica: La Pietà e l'Apparizione della Madonna a Fra Bartolomeo d'Ivrea (1980).

s'inserisce la locale vicenda dell'«Apparizione della Madonna a Fra' Bortolomeo d'Ivrea» il quale attorno al 1480-1484 aveva abbandonato il convento di San Francesco a Locarno per ritirarsi a vita eremitica sul «Sasso».

L'avvenimento miracoloso dell'apparizione, che rende la Madonna del Sasso un importante luogo di culto, sarebbe avvenuto il 15 agosto del 1480, giorno dell'Assunzione, ma manca nei documenti fino al 1625, quando lo storiografo Stoffio offre un racconto ricco di particolari¹⁰. La «Maestà» che appare al frate è l'effigie della Madonna del Sasso conservata ancora oggi sopra l'altare della chiesa, una scultura quattrocentesca probabilmente già venerata nella chiesetta o oratorio di S. Maria Avvocata (1487), primissima costruzione sul Monte (citato nei documenti quale «Sasso della Rocca»)¹¹. La scultura venne incoronata il 15 maggio del 1617, nel periodo della controriforma, quando andava diffondendosi quest'usanza di tipo orientale, gra-



Particolare del Fregio di Villa Erica: La «Dormitio Virginis» (1980).

- 10 G. STOFFIO e M. LEONI, *Descrizione della devotissima chiesa di S. Maria del Sasso, sopra il Magnifico Borgo di Locarno Diocesi di Como, Stato degl' Ill. mi e Potent. mi Signori Svizzeri già fatta da D. Giacomo Stoffio Canonico di Locarno l'anno 1625. Et ora ristampata con l'aggiunta di nuovi accrescimenti ad istanza del P. Michele Leoni dell'istesso luogo*, Milano, Per Federico Agnelli, 1677. (Introvabile la prima edizione dello Stoffio).
- 11 C. CALDELARI, *Storia dell'eremo sacro monte e santuario della Madonna del Sasso, Carta del 20 maggio 1497, donazione di Antonio Guido Orelli*, in «Messaggero della Madonna del Sasso», n. 4, maggio-luglio 1980, p. 18.

zie al cappuccino P. Girolamo da Forlì che la introdusse nella chiesa latina¹².

La scena seguente sul fregio di Villa Erica è quella delle «Nozze di Cana», dove i convitati siedono attorno ad un tavolo, ai piedi del quale sono posti i recipienti in cui l'acqua diverrà vino. Segue poi l'«Annunciazione», dove l'Angelo è ritratto in piedi, dinanzi alla Madonna inginocchiata. La «Pentecoste» presenta un gruppo confuso di personaggi colti nel dialogo in lingue diverse, mentre la scena che chiude la narrazione del bel fregio accoglie la serena «Dormitio Virginis».

Lo stile adottato per i rilievi del fregio permette di costruire scene e personaggi attraverso il palpitare della materia, il fremere di masse grumose nelle quali si muovono, più che i personaggi, i loro animi, le loro pulsioni emotive. È forse questa l'opera più originale del Rossi maturo, opera che egli stesso sentiva profondamente vicina per la spiccata intensità emotiva di cui è dotata.

Più volte Remo Rossi aveva affrontato scene sacre attraverso narrazioni che fossero citazioni di una fede forse da lui poco sentita, ma mai prima d'ora aveva saputo creare all'interno del racconto una spiritualità tanto profonda. Lo spettatore viene letteralmente investito dalla forza accentratrice che pervade l'unitarietà della seriazione, attraverso il nuovo elemento dello spirituale materializzato; contribuisce a questa sensazione la forma tondeggiante del fregio che avvolge idealmente lo spettatore, soluzione adottata per far fronte ad un inconveniente di carattere tecnico, rivelatasi poi scelta stilistica dal forte impatto visivo. Siamo nel 1980 e questo sarà uno degli ultimi lavori che lo scultore realizzerà, la scultura che più di qualunque altra contiene il credo artistico dell'ultimo Rossi, il quale, rivelano le suore di Ingenbohl, tornò spesso nella cappella, sedendosi per delle lunghe mezz'ore davanti a questo fregio, da solo, in silenzio, meditando. Un Remo Rossi stanco, stanco di lavorare con lo scalpello, stanco di scolpire, ormai privo della forza e del vigore che avevano caratterizzato tutte le sue opere e la sua vita. La stanchezza fisica di quello che un tempo era un omeone bonariamente burbero lascia emergere nello spazio dell'inattività la contemplazione meditativa di un uomo che sente d'aver concluso il proprio percorso artistico.

Dopo le *Storie della vita della Vergine* realizzerà soltanto l'ingrandimento di quel San Carlo (1980) pensato per papa Paolo VI ed ora posto davanti all'ospizio di Locarno, ultima opera sulla quale Remo Rossi lavorò prima di morire, frutto di uno studio realizzato parecchi anni prima.

12 C. CALDELARI, *Storia dell'eremo...*, p. 32.