Zeitschrift: Bollettino della Società storica locarnese
Herausgeber: Società storica locarnese
Band: 12 (2009)

Artikel: Antonius de Tredate : habitator Locarni
Autor: Broggi, Lara
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1034046

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: 17.07.2025

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

Antonius de Tredate Habitator Locarni

LARA BROGGI

Scopo che si prefigge questa ricerca è la riscoperta di un artista ad oggi ancora poco studiato, Antonio da Tradate, che attivamente lavorò tra la fine del XV e l'inizio del secolo successivo fra l'odierno Canton Ticino, i Grigioni e le sponde lombarde del Lago Maggiore.

Le opere dipinte da Antonio da Tradate testimoniano oggi un mondo rustico e ormai lontano, che narra di persone e luoghi pervasi da una profonda religiosità, in cui l'arte sapeva incantare mediante i suoi insegnamenti visivi. Ammirando gli affreschi realizzati da questo artista mi sono a volte soffermata a pensare come doveva essere la vita di un pittore tra le nostre valli alla fine del XV secolo; mi ha emozionato immaginarlo in cammino da un luogo all'altro, tra le avversità economiche e le asperità del territorio, alla ricerca di una commissione che gli offrisse sostentamento per sé e i figli e che allo stesso tempo gli permettesse di rivendicare il proprio *status* di artista.

Punto di partenza di questo studio è stata una ricerca condotta «sul campo» fra Canton Ticino, Lombardia e Grigioni, cui è seguita un'indagine documentaria in vari archivi parrocchiali svizzeri, nel Diocesano di Lugano, di Como e al Notarile di Bellinzona, mirata a scovare nuove informazioni biografiche legate ad Antonio da Tradate o al figlio Giovanni Antonio. Le indicazioni emerse, per lo più provenienti dalle Visite Pastorali dei Vescovi di Como, riguardano lo stato delle chiese interessate dall'attività del nostro pittore. All'indagine d'archivio è seguita poi una ricerca bibliografica, con lo scopo di ricostruire il contesto storico-artistico in cui si ritrovò a lavorare Antonio da Tradate e una raccolta di informazioni riguardanti la fortuna critica di questo artista e della sua copiosa attività. Auspicio per il futuro resta la speranza che dagli archivi o da qualche scialbatura possa emergere materiale inedito, il quale ci permetterà di gettare maggiormente luce sull'operato di questo artista, chiarendo punti ancora nebulosi della sua biografia.

Poco è stato scritto e studiato riguardo ad Antonio da Tradate[1], anche se

[1] Nel saggio M. NATALE, *La pittura in Lombardia nel secondo Quattrocento*, in *La pittura in Italia: il Quattrocento*, Milano 1987, l'autore accenna sommariamente alla bottega «da Tradate», ponendola come esempio di permanenza degli schemi tardogotici all'inizio del XVI secolo, in antitesi con le esperienze foppesche e zenaliane. Altri brevi accenni relativi al nostro pittore si possono ritrovare nel successivo saggio, sempre di M. NATALE, *La pittura rinascimentale in Canton Ticino*, in *Pittura a Como e Canton Ticino*, Milano 1994 e nelle relative schede di Andrea di Lorenzo, mentre ulteriori descrizioni si possono rilevare da D. PESCARMONA, *Como, Canton Ticino e Sondrio*, in *La pittura in Lombardia. Il Quattrocento*, Milano 1993.

sin dalla fine del XIX secolo si è cercato di stendere un elenco delle sue opere e molti autori hanno auspicato un'analisi più approfondita e mirata[2], con lo scopo di gettare luce su un artista tanto produttivo e imitato, quanto misterioso. Pittore che reca nel nome la citazione di un paese lombardo, *Tradate*, ma che si dichiara *habitator Locarni*, la cui origine così, in assenza di documentazione d'archivio, rimane incerta; d'altronde un nutrito gruppo di pittori della periferia milanese, varesotta e comasca operava nelle terre ticinesi nel Quattrocento. Antonio fu indubbiamente un artista fecondo, che lasciò modelli iconografici per un'attiva bottega o semplicemente per una schiera di artigiani e imitatori, come lui itineranti per le terre ticinesi, fra i quali si può annoverare anche uno dei figli, che collaborò col padre negli affreschi di Arosio del 1508. Potrebbe forse trattarsi di quel Giovanni Antonio che allo scoccare del secondo decennio del Cinquecento doveva aver sicuramente compiuto la maggiore età, visto che venne citato come testimone in due documenti delle Terre di Pedemonte.

Al momento attuale, il nome del nostro pittore e di suo figlio è stato segnalato in tre atti notarili, datati rispettivamente 1497, 1510 e 1511, in cui è sempre denominato *magister Antonius de Tredate pictor et habitator Locarni*. Dal primo documento, datato 1497[3], in cui il Tradate venne citato in giudizio dalla tutrice dei figli, ricaviamo i nomi dei tre discendenti di Antonio: Nicolao, Bernardino e Giovanni Antonio. A quest'ultimo si riferiscono poi gli altri due atti notarili, nei quali figura dapprima come rappresentante di un tale Gabriele Duni[4] e poi in qualità di testimone, per cui dob-

2 V. GILARDONI, *I monumenti d'arte e di storia del Canton Ticino, I: Locarno e il suo circolo*, Basel 1972, p. 192, spera che si possa giungere a un'analisi più approfondita degli affreschi di Antonio da Tradate, cercando di identificare anche le opere di due possibili allievi, che egli indica come il «pittore delle foglie di quercia e fiordaliso» e il «pittore dei visi lunghi».

3 G. LEONI, *Terra di San Fedele di Pedemonte*, Locarno 1978, pp. 31-32. Il documento proviene dall'antico Convento di San Francesco a Locarno e la trascrizione, fatta dall'archivista cantonale Giuseppe Martinola, recita: «10 Gennaio 1497 - *Dinanzi a Giovan Maria Sardo, podestà di Locarno e Ascona, alla Gallinaccia è comparso magister Antonius de Tredate abitante a Locarno, costituito in giudizio contro domina Polissena filia quondam domini Alioli de Buzjis relicta quondam Petri de Lugano abitante a Locarno, tutrice dei figli Nicolao, Bernardino e Giovani Antonio, per il resto di canoni non pagati e dovuti all'Antonio, in lire 36 del 1485-1486, per lire 11 soldi 4 per mistura data nel 1490, per denari prestati* [...]. *Offrendosi l'Antonio di bonificare lire 6 soldi 12, onde un debito di lire 44 soldi 8 terzoli, il Podestà condanna al pagamento. S. T. – Petrus de Duno filius quondam domini Thadey, abitante a Locarno.*» [Per comodità del lettore abbiamo sciolto nelle trascrizioni in nota le abbreviazioni usuali].

4 Tale Gabriele Duni risulta essere figlio di Giovanni Maria Duni, a suo volta figlio di Pietro Duni, che nel 1497 compare nella causa intentata contro il pittore Antonio da Tradate in qualità di testimone. Nel cod. 2, 202, dei Volumina Parva della Mensa Vescovile dell'Archivio Storico Diocesano di Como ho rintracciato il nome di Gabriele Duni, chiamato a rappresentare Giovanni Duni, figlio di Giovanni Taddeo Duni, nel corso di un'investitura feudale del Vescovo di Como il 27 aprile 1525.

biamo dedurre che nel 1509[5] avesse già raggiunto la maggiore età[6]. Il documento del 1510[7] ci fornisce anche un'ulteriore importante informazione, in quanto definisce Giovanni Antonio[8] *pictor* ed è quindi in lui che dobbiamo forse riconoscere quel *filius* ricordato nella firma di Arosio. Nel testo del 1511[9], grazie alla trascrizione di Pio Meneghelli[10], il figlio di Antonio da Tradate compare anche in qualità di testimone in una causa tenutasi nel comune di Cavigliano. La presenza di Giovanni Antonio a Cavigliano potrebbe indurre a supporre che il pittore si trovasse in quelle zone per la realizzazione degli affreschi del coro antico di San Fedele di Verscio. Un'osservazione attenta delle pitture rivela infatti una mano esecutiva stilisticamente diversa da quella di Antonio da Tradate per gli affreschi di Verscio, che, a mio avviso, furono realizzati da un artista a lui prossimo, formatosi sulla sua pittura e sui suoi modelli e quindi presumibilmente educato all'interno della sua bottega, che ben potrebbe coincidere col figlio Giovanni Antonio.

5 Leggendo il documento del 1510 scopriamo che il 20 febbraio 1509 Giovanni Antonio era già comparso al cospetto del vescovo di Como in qualità di rappresentante di Gabriele Duni, assieme al fratello di quest'ultimo, Francesco, che poi nel 1510 risulta morto senza eredi.

6 Come riferisce la studiosa J. SHELL, *Butinone e Zenale*, Bergamo 1994, nel ducato di Milano, e verosimilmente anche nelle terre ticinesi, ai tempi di Ludovico il Moro un giovane era ritenuto maggiorenne una volta giunto all'età di vent'anni.

7 L. BRENTANI, *Antichi maestri d'arte e di scuola delle terre ticinesi*, vol. V, Como 1944, p. 281. Il documento recita: «1510 agosto 14 – *Coram domino Iacobo de Manticis, sindico et procuratori prefati reverendissimi domini domini episcopi Cumani etc.* (Scharamuzie Trivultii), *Iohannes Antonius de Tredate, filius magistri Antonii,* ***pictor*** *et habitator Locarni, diocesis Cumane, tanquam missus nuntius et procurator et procuratorio nomine Gabrielis de Duno, filii condam Iohannis Marie olim filii condam Petri de Duno, habitatoris Locarni, ad hec specialiter constitutus per dominam Matheam, filiam condam ser Ruschoni et uxorem rellictam condam ser Iohannis Marie de Duno, tanquam matrem ac tutricem et curatricem persone et bonorum Gabrielis, filii sui et etiam filii suprascripti condam Iohannis Marie*, mediante istrumento di procura del 12 corrente, rogato *per Zanolum filium condam ser Blaxii Felloli de Solduno, notarium Locarni*, espone che il 20 febbraio 1509 il sopraddetto Gabriele Duni venne investito dal vescovo dianzi nominato, *una cum Francisco, fratre suo et similiter filio condam suprascripti Iohannis Marie* di certi beni esistenti *in plebe Locarni* a titolo di feudo legale e che il detto Francesco morì *ab anno uno citra*, senza lasciare figli. Il comparente chiede e ottiene l'investitura a favore di Gabriele. *Actum in domo episcopali Cumana.* Teste: *Baptista de Locarno filius condam Iacobini*». (Archivio Vescovile Como, Imbreviaturae feudales, codice 2, fol. 147, 147 t. Oggi si trova in Mensa Vescovile, Volumina Parva, cod. 2, 169).

8 Nel documento di legge *Johan Tadeus de Tradate*, ma il nome *Tadeus* risulta cancellato dalla stessa mano e corretto con *Antonius*.

9 P. MENEGHELLI, *Per la storia dell'antico comune di Pedemonte nel Distretto di Locarno*, in «BSSI» n. XXXII, 1910, p. 130. Il testo recita: «1511, 17 febbraio. Giovanni *filius quondam nobilis domini Antonelli de Orello de Locarno* Giovandonato *quondam artino de Baldinoribus* di Milano abitante in Locarno che avevano avuto in affitto a Pedemonte per 200 lire terzole di bosco del Fayed come da istromento di locazione 7 gennaio rogato da Boniforte Rossetti di Locarno, si associano *ser Augustinum filium quondam domini Petri de Baddis de Locarno*. Rogito di Giovanni Antonio di Bartolomeo di Locarno. Fra i testimoni compare *Joanantonius filius magistri Antonii pictoris habitator Locarni*».

10 P. MENEGHELLI, *Per la storia...*, pp. 126-138.

Le prime segnalazioni dell'attività del nostro pittore ci sono pervenute dal Rahn, studioso che nel 1894 pubblicò a Bellinzona, in edizione italiana, la sua opera *Monumenti artistici del Medioevo nel Canton Ticino*, testo indubbiamente interessante sia per la dovizia di particolari e per la precisione descrittiva, sia perché il Rahn riuscì a vedere e registrare iscrizioni e cartigli ormai perduti[11]. Continuatore di quest'opera e primo a interessarsi nello specifico a uno studio sull'attività di questo artista fu Piero Bianconi, al quale non va soltanto il merito di aver aumentato e sviluppato le segnalazioni del Rahn della fine dell'Ottocento, ma soprattutto l'aver steso un elenco, seppur incompleto e a volte basato su analisi affrettate, delle opere autografe o attribuibili ad Antonio da Tradate. Il suo studio, *La Pittura Medievale nel Canton Ticino*, fu stampato a Bellinzona nel 1939, edito in due parti di pertinenza geografica, il Sopraceneri e il Sottoceneri. L'elenco di Bianconi comprende le opere della Val di Blenio, Ascona, Locarno e le Centovalli, con Palagnedra e Verscio, Arbedo, Malvaglia, Corzoneso, Negrentino, Biasca, Ponto Valentino e infine gli affreschi di Curaglia e Platta, nei pressi di Disentis, oltre il Passo del Lucomagno[12]. Ad esso si possono oggi aggiungere il coro di S. Martino di Ronco sopra Ascona, firmato e datato 1492 ma riscoperto solo nel 1954 e poi restaurato dal pittore Olgiati[13] e gli affreschi presenti nel Gambarogno, come il coro della chiesa di Fosano di Vira e la decorazione della parete nord della chiesetta di S. Bernardino a Ronco di Gerra, riscoperta sotto strati di scialbi e poi restaurata negli anni Sessanta, la quale, riportando firma e data 1485, si segnala come prima opera autografa a noi nota.

Per comprendere a fondo l'attività del nostro artista, bisogna però conoscere il contesto storico-artistico del territorio che andava configurandosi come il futuro Canton Ticino nel periodo a cavallo fra il XV e il XVI secolo. Politicamente questa terra era ancora soggetta alla Lombardia, eternamente contesa fra Como e Milano, anche se all'epoca in cui visse Antonio da Tradate iniziarono i primi scontri con Uri, Svitto e Sottoselva, che alla fine portarono il Ticino all'indipendenza dal dominio lombardo e all'unione con la Confederazione.

Nonostante l'appartenenza territoriale alla Lombardia, il Ticino sembra non aver pienamente aderito alla corrente culturale del Rinascimento italiano, rimanendo legato ai retaggi tardo-gotici del secolo precedente, tanto che gli artisti operanti in queste zone indugiarono a lungo sulle tecniche

11 J. R. RAHN, *I monumenti del Medioevo nel Canton Ticino*, Bellinzona 1894, p. 126, segnala la presenza della data 1490, oggi non più leggibile, sull'affresco della Madonna in trono presente sulla parete sud di S. Maria della Misericordia di Ascona e attribuibile ad Antonio da Tradate.

12 U. THIEME, F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, vol. XXXIII, Leipzig 1939, p. 338; E. PÖESCHEL, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden*, vol. V, Basel 1943, pp. 132 e 139.

13 R. BROGGINI, *Palagnedra*, in *Gli affreschi del coro della chiesa di San Michele a Palagnedra*, Lugano 1998, p. 18.

passate, senza far proprie le nuove dilaganti conoscenze pittoriche scaturite nell'ambito del mecenatismo delle corti italiane.

Questi pittori continuarono ad esaltare e valorizzare quel forte sentimento religioso che invece si affievolì in parte negli artisti italiani, per lasciare gradualmente sempre più spazio alle considerazioni antropocentriche dell'uomo rinascimentale.

A cosa fu dovuto dunque questo ritardo nell'aggiornamento artistico?

Come prima considerazione bisogna tener ben presente la situazione politica, poiché sia i Visconti che gli Sforza non furono mai interessati al popolo ticinese se non in termini economici, vedendo in esso solo dei sudditi da tassare, insediati quasi accidentalmente sulla via per il Passo del San Gottardo[14]. A questo disinteresse culturale da parte della corte milanese, bisogna poi aggiungere l'intricata vicenda storica, che questo territorio dovette affrontare. A mio giudizio, la precaria situazione politica e le continue mire egemoniche di Milano, Como e dei Cantoni Svizzeri, con le conseguenti lotte secolari per il dominio su questa terra, portarono a una situazione di estrema fragilità e incertezza, che causò un completo disinteresse culturale; in tal modo queste valli[15] rimasero ancorate alle passate e ben consolidate conoscenze medievali.

Altra questione da considerare è la conformazione geografica del territorio, prevalentemente montuoso e collinare, caratteristica questa che determinò un generale immobilismo, il quale a sua volta potrebbe aver rallentato non solo gli scambi commerciali[16], ma anche aver generato una chiusura dei contatti culturali, lasciando che le conoscenze artistiche stagnassero, senza accogliere i progressi che gli artisti italiani andavano sperimentando già da diversi anni.

Lo studioso Franco Cajani[17] puntualizza poi come in questa terra la committenza non fosse molto altolocata, facendo così gravitare intorno a sé maestranze lombarde ancora rinsaldate ai canoni pittorici bizantini e gotici o

14 R. ROMANO, *Il Canton Ticino tra '800 e '900*, Milano 2002, p. 26. Anche se il testo di Romano differisce completamente dall'argomento e dal periodo storico qui trattati, ho letto con interesse le motivazioni che condizionarono e arrestarono lo sviluppo economico e industriale del Ticino. Tra le varie cause lo studioso individua l'egemonica politica milanese e poi l'atteggiamento dominante che i Cantoni Svizzeri adottarono per circa tre secoli, fatti che provocarono un rallentamento economico fino alla fine del XIX secolo. A mio avviso questo disinteresse culturale da parte della corte milanese prima e dei Cantoni poi fu alla base del ritardo artistico che affrontò questa regione.

15 R. ROMANO, *Il Canton Ticino...*, p. 25. L'autore riferisce che la situazione rimase invariata anche ai tempi della napoleonica Repubblica Italiana, sotto il regime fascista e anche in seguito; l'attenzione riservata a questa terra aveva sempre avuto dei fini aggressivi, espansionistici o comunque nazionalistici. A tal proposito Romano segnala come sia significativo il fatto che ancora nel 1956 la guida del Touring Club Italiano (Milano, 1956) comprendesse anche il Canton Ticino.

16 R. ROMANO, *Il Canton Ticino...*, p. 11.

17 F. CAJANI, *La bottega dei Seregnesi nell'ambito della pittura del Quattrocento lombardo*, Besana Brianza 1986, p. 4.

meno aggiornate sulla pittura «moderna» e quindi escluse dal circolo di committenze legate alla corte ducale. Divenivano in tal modo artisti itineranti, spinti da bisogni esistenziali, come il sostentamento fisico, il che spiega la loro prolifica operosità e la loro presenza in luoghi erti e di difficile accesso, se non dopo ore di fatica e cammino. È importante ricordare inoltre che i luoghi in cui furono realizzate le pitture qui prese in esame erano tutti ambienti medievali, caratterizzati da un intimistico senso di mistero e introspezione contemplativa di Dio e quindi forse mal si addicevano a ospitare le innovazioni artistiche del tempo. La fede dominava sull'iconografia, trasformando le pareti delle chiese in libro aperto e figurativo, una *Biblia Pauperum*, la quale fissava in tal modo i canoni dell'interpretazione dogmatica, creando una sorta di repertorio, che poi si stereotipava in formule pittoriche. Permase la continuazione di quella tradizione italo-bizantina in cui la figura del Cristo Pantocratore dominava e raccordava tutta la rappresentazione; troneggiando nella volta sopra all'altare maggiore diveniva per i fedeli emblema della superiorità divina e monito della teocratica armonia del mondo.

Un'altra questione da tenere ben presente in fase di analisi della pittura tardo-gotica ticinese è la tipologia di richieste di affreschi raffiguranti santi, patroni e Madonne da parte di fedeli e benefattori. I dipinti votivi e le richieste da parte delle committenze locali erano molteplici, tanto che spesso non si seguiva un progetto decorativo omogeneo e armonico sulle pareti, col risultato che il più delle volte non si dava importanza all'ordine del ciclo pittorico già esistente e di conseguenza stile e iconografia risultavano diversi fra loro. Le rappresentazioni tuttavia erano sempre di chiara comprensione, con pochi elementi accessori di decoro e le figure erano spesso contornate da una cornice che definiva non solo lo spazio della rappresentazione, ma anche quello dell'interpretazione, la quale non doveva mai spingersi verso considerazioni individualistiche ma doveva rimanere confinata nella lettura visiva della Parola di Dio.

In questo clima, si inserisce l'opera dei Seregnesi, pittori intrisi di convenzionalismo e genuina devozione, ma a volte anche capaci di far emergere la propria autonomia artistica. Il Brentani[18] traccia l'albero genealogico dei «da Seregno» e annota che il primo maestro di questa famiglia, tale *magister Tomaso*, risulta residente a Lugano già nel 1292[19].

La bottega dei Seregnesi, i cui massimi esponenti furono Nicolao e Cristoforo da Seregno attivi una generazione prima del nostro artista, fu tra le più prolifiche nel territorio ticinese, definendo i canoni e i modelli iconografici che saranno poi imitati da una fitta schiera di artisti, per lo più ori-

18 L. Brentani, *Dizionario illustrato dei maestri d'arte ticinesi compilato in base a nuovi ritrovamenti d'archivio*, vol. I, Como 1935-1937, pp. 53-60; L. Brentani, *Miscellanea storica ticinese*, Como 1926, nn. 298-299 e 302-307.

19 L. Brentani, *Miscellanea...*, nn. 302-307.

ginari della Brianza, del Comasco e del Varesotto[20], tanto che anche la produzione iniziale di Antonio da Tradate risulta legata e influenzata dall'attività seregnese.

Al momento attuale siamo a conoscenza di cinque cicli pittorici che recano data e firma di Antonio da Tradate, permettendoci così di fissare dei punti saldi all'interno della sua attività nell'arco di venticinque anni: Ronco di Gerra Gambarogno, Ronco sopra Ascona, Palagnedra, Arosio e Curaglia. La più antica decorazione muraria a noi nota è quella, seppur frammentaria, dell'oratorio di San Bernardino a Ronco di Gerra Gambarogno, dove nell'iscrizione presente sulla parete settentrionale, riscoperta in seguito ai restauri del 1966, si può leggere distintamente la data, 11 maggio 1485, e il nome dell'esecutore, un misterioso *Antonius*, mentre il restante intonaco è andato perso in seguito all'apertura di una porta secentesca. Un'indagine stilistica dell'immagine di Sant'Agata (Foto 1), unica figura conservatasi quasi interamente, rivela alcuni punti di contatto con la successiva produzione di Antonio da Tradate, seppur con alcune incertezze e semplificazioni giustificabili nell'ambito di una produzione giovanile. In seguito a questa considerazione, l'anno di esecuzione di tali affreschi, il 1485, si pone come primissima data riferibile al nostro artista, attestando così una fase iniziale,

1. Oratorio di San Bernardino, Ronco di Gerra Gambarogno: particolare di Sant'Agata.

20 V. Gilardoni, *Architetti e scultori del Quattrocento*, in *Arte e artisti dei laghi lombardi*, vol. I, Como 1966, p. 189. «E d'altronde, tutto un gruppo di pittori della periferia milanese operava nelle terre ticinesi nel Quattrocento: da *Lombardus*, figlio di Antonio da Giubiasco, abitante a Lugano, a Cristoforo e al nipote Nicolao da Seregno, abitanti pur essi a Lugano, a Jacopino da Velate, ad Antonio da Tradate e a Giovanni Giacomo da Gavirate, abitanti a Locarno nei primi del Cinquecento. Completano il panorama pittorico i ticinesi Tommaso e Baldassare (1440), Ambrogio da Muralto (1447), Domenico di Pietro del Lago di Lugano (1520), cui vanno aggiunti Ambrogio Bevilacqua, forse di Locarno e Francesco Francalanza».

strettamente connessa all'ambito seregnese[21], in cui il pittore ancora non aveva raggiunto una dimensione stilistica propria, come poi emergerà dalla produzione successiva. I tratti della Sant'Agata di Ronco di Gerra si rifanno, seppur con conduzione più semplice e lineare, alla Santa Deliberata di Negrentino, accomunabile per iconografia e panneggio, ma differiscono sostanzialmente dalla Sant'Agata del sottarco della chiesa di Palagnedra, il cui ciclo pittorico segna forse il momento più alto dell'attività del nostro pittore. A questa prima fase dell'attività di Antonio da Tradate si potrebbe ricondurre anche la Madonna di Loreto dell'Alpe Cedullo di Indemini, gli affreschi della cappella di Sant'Anna a Sommacorte di Ponto Valentino e la Madonna in trono del Collegio Papio di Ascona[22], in cui le figure dipinte mostrano scarsa valenza volumetrica e le immagini sono contornate, almeno nel caso della cappella di Ponto Valentino, da una greca a traforo «alla seregnese».

Dopo l'esperienza di Ronco di Gerra bisognerà attendere sette anni prima di poter ricevere notizia di un'altra opera certa del nostro pittore, si giunge così al 1492, con gli affreschi della parete meridionale del coro di San Martino a Ronco sopra Ascona, scoperti e restaurati nel 1959, dove compare una teoria di Apostoli e sei rappresentazioni dei Mesi nello zoccolo (Foto 2).

Nonostante la teoria dei Santi risulti molto danneggiata, si può comunque constatare la grande somiglianza con le pitture di Palagnedra, la cui datazione dovrebbe collocarsi a ridosso di quest'ultima.

2. Chiesa di San Martino, Ronco sopra Ascona: particolare del mese di Luglio.

21 R. Broggini, *Gli affreschi di Palagnedra di Antonio da Tradate,* in *I nostri monumenti storici*, 1966, pp. 96-101. «La certezza della paternità, data dalla firma, sembra convenire che Antonio da Tradate inizia con contatti all'ambiente dei Seregnesi. Anche a Ronco sopra Ascona Antonio da Tradate dipinge solo una parete del coro, mentre l'altra parte è d'altro autore, probabilmente Seregnese».

22 La Madonna di Ascona risale al 1490; la scritta, oggi quasi illeggibile, venne registrata dal Rahn e dal Bianconi.

L'opera di Palagnedra è forse il vertice della carriera di Antonio da Tradate, che qui rivela un aggiornamento sulla cultura milanese, seppur filtrata dall'esperienza comasca del pittore Andrea de Passeris di Torno, col quale il nostro artista potrebbe essere entrato in contatto. È verosimile credere che il pittore di Torno possa aver influenzato anche l'attività di Antonio da Tradate, il quale poi reinterpreta, in base alle proprie capacità esecutive, gli influssi che gli giungono dalla cultura rinascimentale; a tal proposito si veda il gruppo delle Pie Donne che sorreggono la Madonna straziata dal dolore alla vista del Figlio morto, ai piedi della Crocefissione di Palagnedra (Foto 3). Seppure l'andamento dei panneggi sia ancora marcatamente legato al repertorio del tardogotico internazionale, con le rigide linee spezzate delle vesti e la scarsa resa volumetrica, si avverte tuttavia qualcosa di nuovo nei volti, una tensione carica di *pathos* emotivo che definisce le espressioni dei tre personaggi presenti nella scena. In questa tensione sentimentale si scopre un richiamo alla pittura ferrarese sicuramente mediata da un artista come il de Passeris, che a Ferrara aveva lavorato, esecutore anche della tavola raffigurante l'Assunzione della Vergine, un tempo nella cappella Tridi in Santa Tecla a Torno e ora conservata alla Pinacoteca di Brera a Milano[23]. Nel

3. Chiesa di San Michele, Palagnedra: Crocefissione.

23 S. Buganza, *Intorno a Baldassarre d'Este e al suo soggiorno lombardo*, in «Solchi» n.1-3, anno IX, 2007, p. 43, nota 100. L'autrice ricorda come G. Romano (G. Romano, *Zenale e Leonardo, tradizione e rinnovamento della pittura lombarda*, Milano 1983, p. 84) e P. Venturoli avvicinarono l'*Assunzione* di Torno del de Passeris all'*Assunzione della Vergine* di Giovanni Martino Spanzotti della chiesa di San Maurizio a Conzano, alla quale si lega per motivi culturale (comuni frequentazioni ferraresi dei due artisti) e iconografici. Risente ancora di più dell'influenza ferrarese il dossale già in collezione Cologna, attribuito inizialmente a Gottardo Scotti e solo in seguito cautamente avvicinato al de Passeris da Mauro Natale e Daniele Pescarmona e che recentemente Edoardo Villata assegna alla collaborazione di tre maestranze: Andrea de Passeris, Gottardo Scotti e il Maestro di Villa Pecco, quest'ultimo identificabile in Stefano Scotti (D. Fignon, *Sulle tracce di Stefano Scotto: un contributo alla storia della pittura lombarda tra '440 e '500,* in «Arte Cristiana» anno XCV, n. 841-842, 2007, p. 251).

gruppo delle Pie Donne di Palagnedra è avvertibile anche un'eco lombarda alla pittura di Bergognone, soprattutto improntata all'esperienza pavese di fine XV secolo; a tal proposito si prenda in considerazione la Crocifissione del 1490 della Certosa di Pavia, che sembra fungere da modello per l'impostazione iconografica della parete orientale di Palagnedra. Questa impresa si segnala come un'esecuzione raffinata ed elegante, che nel suo effetto di insieme suggestiona per la freschezza e l'armonia delle immagini. La *Majestas Domini* (Foto 4) e il Tetramorfo dal corpo umano[24], di reminescenza bizantina, il bel San Michele affiancato da Santi e i Dottori della Chiesa Latina, così come i tondi prospettici da cui si affacciano i profeti, omaggio all'esperienza foppesca degli anni Sessanta del Quattrocento a Milano, testimoniano la volontà dell'artista di far emergere le proprie abilità tecniche e il proprio aggiornamento culturale. Persistenza tardogotica mostrano però i panneggi, che non descrivono le forme anatomiche, ma attraverso le pieghe tendono a delineare solo motivi simmetrici e ornamentali, in stretto

4. Chiesa di San Michele, Palagnedra: Majestas Domini.

24 Un'immagine simile si trova anche nell'antica abside di San Gregorio di Consiglio di Rumo. Il Rossi, in M. Rossi, A. Rovetta, *Pittura in Alto Lario tra Quattrocento e Cinquecento,* Milano 1988, p. 7, afferma: «Accanto ai segni di cultura zavattariana e masoliniana, sopravvivono in Alto Lario testimonianze di influssi nordici che pure dovettero costituire il tessuto delle sopravvivenze tardogotiche in zona [...]. L'affresco, posteriore al 1482, ripropone iconografie polimorfe percorse da inquietanti tratti realistici, il cui più probabile aggancio, formale e non contenutistico, è l'ambito di Yvo Strigel, pittore operante nei limitrofi Cantoni svizzeri». Un riferimento a Yvo Strigel si ritrova anche in M. Natale, *La pittura in Lombardia...*, p. 91, che lo segnala in riferimento all'altare scolpito e dipinto di Osogna; a riguardo dell'influenza degli altari scolpiti di derivazione tedesca in Canton Ticino si può consultare W. Hugelshofer, *Altari a intaglio d'origine tedesca nel Canton Ticino*, Milano 1927, pp. 5-6.

legame con le statue che abbellivano gli altari a intaglio dei maestri algoviesi (regione a est del lago Bodanico tra Austria e Germania)[25].

All'interno di questa conduzione colta si può tuttavia scoprire una differente linea esecutiva, che ci rivela un Antonio da Tradate attento ai valori miniaturistici[26] di una pittura rustica e popolaresca, attestata dalla serie dei Mesi, che ci propone citazioni laiche, interrompendo il tema sacrale e religioso. Secondo la concezione simbolica del Medioevo cristiano, confermataci dallo *Speculum Maius* di Vincenzo di Beauvais[27], il lavoro, anche quello più umile e materiale, assume il valore morale di affrancamento dell'uomo dopo la caduta del peccato originale. Nella maggior parte dei casi era il lavoro del contadino che per eccellenza rappresentava la fatica dell'uomo nelle

25 Nell'ambito di una contestualizzazione della pittura del Canton Ticino tra la fine del XV e l'inizio del secolo successivo, non bisogna trascurare la grande influenza che potrebbe aver generato la presenza in questo territorio degli altari a intaglio di derivazione tedesca, che ebbero la loro maggior diffusione proprio nel trentennio 1490-1520, ovvero nel momento in cui anche l'arte tedesca dell'intaglio raggiungeva la sua *akmè*. Tali opere erano composte da statue policrome, in cui sulla plastica dei corpi predomina il rigido panneggio, con pieghe segmentate che ricadono fino a terra, dalla cromia sgargiante e curata; caratteristiche queste che si riscontrano anche nei personaggi dipinti da Antonio da Tradate. Come afferma Walter Hugelshofer, sarebbe errato pensare alla presenza di botteghe itineranti tedesche nel territorio del Canton Ticino, ma più veritiera risulterebbe invece l'ipotesi della realizzazione di questi altari in piccole città tedesche a oriente del lago Bodanico, i quali poi, dopo essere stati smontati, prendevano la via del Canton Ticino, prima attraverso il lago, poi lungo la valle del Reno fino a Coira e Disentis e infine, attraverso il passo del Lucomagno, giungevano a destinazione, ove venivano assemblati e ricomposti. Dobbiamo immaginarci il viaggio di queste opere così preziose e delicate, ma allo stesso tempo anche pesanti e ingombranti, da Lindau sul Bodanico fino alla Val Verzasca, per poter comprendere di quanta stima dovevano godere questi intagliatori tedeschi e quale fede religiosa animava i valligiani ticinesi. Fra questi maestri intagliatori di origine algoviese ci sono oggi noti gli Strigel di Memmingen, Jörg Kendel a Biberach, Matteo Müller a Lindau, Giacobbe Russ a Ravensburg e Mauch da Ulma, i quali vivendo in piccoli centri in prossimità delle più fiorenti Ulma, Costanza e Augusta, dovettero guardare altrove per ricercare la propria committenza. Considerando il fatto che negli altari a intaglio del Canton Ticino si ritrovano solo santi di culto generale, senza accenni ai patroni locali, bisogna supporre che tali opere venissero prodotte in serie nel magazzino delle varie botteghe e poi adattati e dipinti una volta trovati gli acquirenti. Bisogna poi sottolineare che committenti degli altari a intaglio furono soprattutto i valligiani del Sopraceneri, più facilitati geograficamente a contatti col Settentrione, mentre nel Sottoceneri ebbe maggiore influenza la cultura lombarda delle ancone in pietra dei Gaggini e dei Rodari, la cui presenza è attestata nel cantiere del Duomo di Como; rara eccezione del Sopraceneri è da segnalare la bellissima pala d'altare del Lagaja in Santa Maria della Misericordia ad Ascona, datata 1519, nel cui scomparto centrale si riscontra l'influenza della pala con l'Assunzione della Vergine eseguita a Torno dal de Passeris nel 1488. Nel corso della terza decade del XVI secolo l'altare gotico a intaglio andò incontro alla decadenza, sia a causa della dilagante iconoclastia della Riforma (e Memming fu proprio uno dei maggiori centri propulsori), sia per il diffondersi del gusto italiano, che finì col prendere il sopravvento.

26 A. Robertini, *Verscio: la chiesa parrocchiale nel secondo centenario*, Locarno 1948, pp. 50-51. Citazioni tratte da evangeliari manoscritti e miniati sono anche il particolare terminale dei quattro spicchi della volta, col tema «montagne e animali» figurati come fossero a fine pagina di un libro, oppure la fascia policroma delle nervature della volta, o il motivo architettonico della torre, che separa i quattro Dottori della Chiesa.

27 *Vincent of Beauvais and Alexander the Great: studies on the Speculum Maius and its translations into medieval vernaculars*, edito da W. J. Aerts, E. R. Smits and J. B. Voorbij-Groningen, Forsten 1986.

menti dei dotti dell'epoca; nel 1568 poi, assecondando i principi controriformati, il visitatore apostolico Mons. Bonomi fece scialbare in alcune chiese le figure dei mesi *circa chorum indecentes*, affinché fossero sostituite da immagini sacre. Il ciclo dell'arte sacra simbolica che, secondo i concetti di Isidoro da Siviglia, Vincenzo da Beauvais e le *Biblia Pauperum,* aveva illuminato il Medioevo si era ormai concluso[28].

La serie di Mesi dipinta a Palagnedra è compatibile con quella di Ronco sopra Ascona, tanto da affermare che il pittore si avvalse dei medesimi cartoni per le rappresentazioni di Settembre, Ottobre e Novembre, mentre i modelli di Giugno e Luglio furono scambiati nei due cicli pittorici e in Agosto sono avvertibili piccole variazioni.

Altre immagini dei Mesi lasciateci da Antonio da Tradate si possono trovare a Maccagno Superiore, nella chiesa di Sant'Antonio e in San Michele ad Arosio. Le immagini di Maccagno sono molto rovinate e si conserva la superficie pittorica del solo Mese di Gennaio; in Giugno, Luglio e Settembre si riscontrano piccoli frammenti, mentre per i mesi di Febbraio e Aprile rimane la sola sinopia. Ad Arosio rimangono invece tre piccoli dettagli dei Mesi di Febbraio, Marzo e Giugno, che ci confermano la similitudine con Palagnedra; unica differenza sarebbe Febbraio, rappresentato da un contadino che ara coi buoi, mentre nelle serie precedenti è sempre rappresentato nell'atto della potatura della vite. Una serie analoga di Mesi doveva trovarsi anche nell'antico coro di San Giorgio a Losone, realizzato da un artista che si pone come «anello di congiunzione»[29] fra la cultura della seconda generazione seregnese (Nicolao da Seregno) e Antonio da Tradate, in cui i grafismi gotici seregnesi accolgono dettagli, di maggior attenzione naturalistica.

Le immagini dei Mesi dipinte da Antonio da Tradate segnano un punto di rottura con la tradizione iconografica fino ad allora vigente, la quale traeva la sua origine dagli schemi iconografici medievali, come possiamo vedere ben rappresentata nell'oratorio di San Bernardo a Montecarasso (1427), in Santa Maria a Mesocco (1450) o nell'oratorio di Santa Margherita a Casatenovo Brianza. In questi oratori i pittori preferirono realizzare immagini monocrome e per Marzo si avvalsero dell'antica iconografia del Giano bifronte che suona un corno, mentre Antonio da Tradate preferì raffigurare tale Mese come un barcaiolo; l'immagine potrebbe derivare dal *Tacuinum Sanitatis*[30] della Biblioteca Nazionale di Vienna. Proprio i *Tacuina Sanitatis* si

28 V. GILARDONI, *Arte e tradizione popolari nel Canton Ticino,* Locarno 1954, pp. 13-14. Dopo le feroci repressioni delle sollevazioni contadine in tutta Europa nessun pittore poteva più credere nella sacralità delle opere e dei Mesi del rustico. L'ultimo grande grido di protesta era stato quello di Dürer nel tragico disegno per il monumento al contadino assassinato.

29 R. BROGGINI, *Losone*, Losone 2002, p. 274.

30 V. SEGRE RUTZ, *Primavera medievale*, in «Il Bollettino» n. 21 (1991), p. 10. La Segre Rutz avanza l'ipotesi che le immagini dipinte nelle serie dei Mesi traggano ispirazione dai *Tacuina Sanitatis*.

rivelano una fonte carica di spunti iconografici per la serie dei Mesi, arricchiti anche dalla diffusione dell'incisione tedesca dell'ultimo Quattrocento e del primo Cinquecento nell'Italia del Nord[31].

Tornando all'attività di Antonio da Tradate degli anni Novanta del Quattrocento, bisogna segnalare anche la Madonna della casa Balerna di Torre, del 1495, come riportato nella cornice bianca superiore. Benché l'affresco non presenti la firma dell'artista che lo eseguì, lo si può attribuire ad Antonio da Tradate in conseguenza delle somiglianze riscontrabili con altre Madonne da lui affrescate nel corso della sua produzione pittorica. L'aggiornamento e l'abilità esecutiva del pittore in quest'opera traspaiono dalla finezza del tratto esecutivo, dalla dolcezza del volto della Vergine, definito mediante tocchi di luce che delineano la profondità dei lineamenti e dalla costruzione volumetrica del corpo del Bambino. Il trono con decorazioni architettoniche, il rigido panneggio e la decorazione a foglie di quercia dell'abito di Maria sono delle caratteristiche intramontabili nel repertorio iconografico del Tradate.

Altra opera che riporta la firma autografa di Antonio da Tradate, è il ciclo di affreschi della chiesa di San Michele ad Arosio[32], del 1508, che lo vede lavorare in collaborazione con un *filius*, presumibilmente quel Giovanni Antonio di cui si è parlato in precedenza. Sulle pareti laterali della navata compaiono due grossi affreschi con rappresentazioni di Santi, una Crocefissione simile a quella di Curaglia e una Pietà identica a quella della nicchia di Via Vaccarossi a Cunardo, del 1504. La cosa più interessante da osservare è l'Assunzione della Madonna (Foto 5 pagina a lato), nel registro superiore dell'affresco della parete settentrionale; in questa immagine, soprattutto nel gruppo della Vergine che ascende al Cielo contornata da una nube rossa di cherubini e accolta tra le braccia dispiegate di Dio Padre, è ravvisabile l'influenza del de Passeris della pala di cappella Tridi in Santa Tecla a Torno, del 1488 e ora conservata alla Pinacoteca di Brera a Milano. Pertinente al repertorio medievale rimane ancora una volta la mandorla a scaglie e la rigida posa che assumono gli Apostoli inginocchiati presso il sepolcro di Maria. Nella parete di fondo del coro della chiesa di Arosio compare una Crocifissione simile, per impostazione iconografica, a quella di Palagnedra, con qualche accenno a un animato grottesco, che sembra ricor-

31 L. Cogliati Arano, *Tacuinum sanitatis,* Milano 1979, p. 5. È del massimo interesse constatare come siano stretti i rapporti tra le realizzazioni padane e quelle transalpine. Considerando la cultura dell'epoca risulta rilevante che l'ambiente delle corti settentrionali italiane determini un'ampia richiesta di opere che fossero il compendio del vivere bene. Alla fine del Trecento le corti dei Visconti e dei Della Scala si configurano come i centri di maggiori realizzazioni artistiche; in tal senso basti pensare ai cantieri del Duomo di Milano e della Certosa pavese voluti da Gian Galeazzo Visconti.

32 R. Broggini, *Gli affreschi....* Gli affreschi vennero scoperti durante i restauri del 1948 e furono puliti e consolidati dal pittore Nino Facchinetti.

dare quello presente nella pittura piemontese del Giaquerio[33]. In questo ciclo pittorico però risalta anche la caduta di stile, sottolineata da una perdita di eleganza e *pathos* emotivo nella resa dei volti e dei volumi, tendenza questa riscontrabile anche nelle immagini delle pareti laterali del coro; questo fatto sarebbe imputabile al largo intervento di aiuti e del figlio, mentre il Maestro si sarebbe semplicemente limitato a sovrintendere e poi firmare il lavoro. La struttura a piccoli riquadri utilizzata per impaginare gli episodi della vita di Cristo sulle pareti laterali del coro fu forse ispirata all'artista dagli affreschi del coro[34] di Santa Maria della Misericordia di Ascona (prima metà del XV sec.), in cui il Tradate lavorò nel 1490[35], con la realizzazione della Madonna in trono sulla parete laterale sud della navata e successivamente con la teoria di Santi del 1506 sulla medesima parete. In riferimento all'iconografia di questi santi è molto interessante osservare la figura del San Sebastiano, con una freccia curiosamente conficcata nella fronte, riproposta anche nella cappella della Madonna delle Scale a Corzoneso, che trova precedenti nel San Sebastiano di Nicolao da Seregno a Lottigna.

5. Chiesa di San Michele, Arosio: Assunzione della Vergine e Pietà con Santi.

33 Si veda ad esempio il Cristo Portacroce della chiesa di Sant'Antonio in Ranvecchia a Buttigliera.

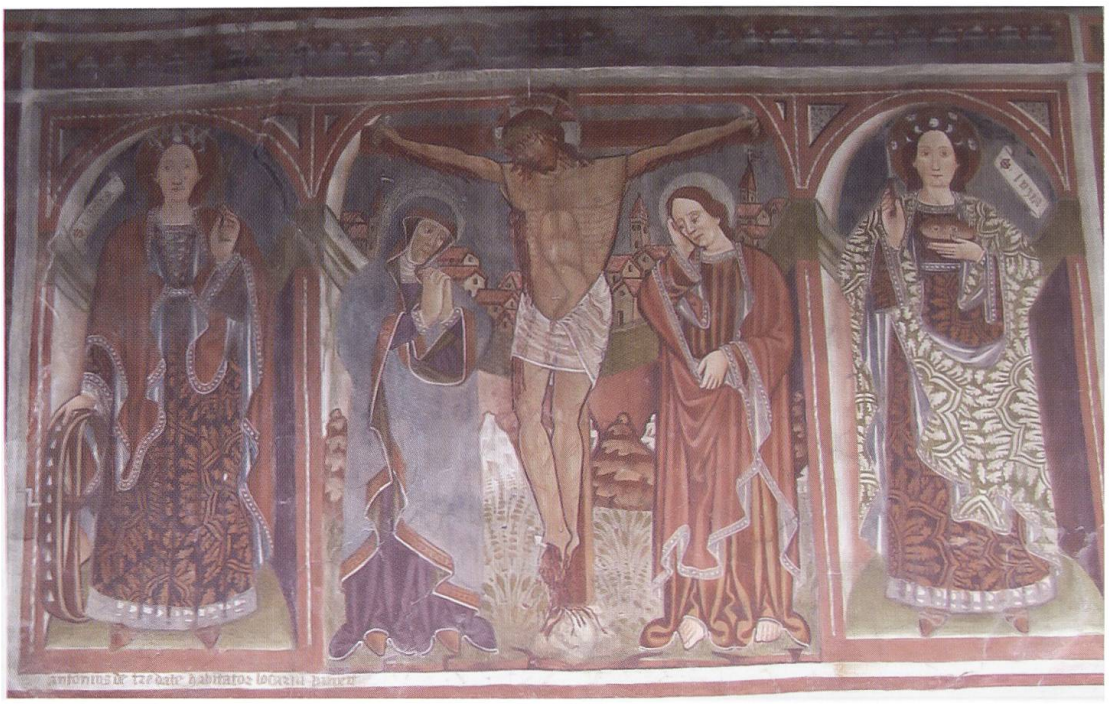
34 D. PESCARMONA, *Como...*, p. 99. L'importanza dei dipinti consiste nella semplificazione del loro genere di narrazione, la quale attesta, in alternativa alla tipica decorazione dei tramezzi delle chiese francescane, un preciso impiego educativo dell'immagine religiosa, mediato anche dallo schema compositivo dei quaresimali *Fastentücher* d'importazione d'Oltralpe.

35 Si tratta di una Madonna votiva la quale venne attribuita ad Antonio da Tradate dal Bianconi (P. BIANCONI, *La pittura medievale in Canton Ticino,* vol. I, Bellinzona 1936, p. 47).

Un'impaginazione simile delle scene relative alla vita di Cristo si ritrova anche nella chiesa di San Martino a Malvaglia, che non dovrebbe distanziarsi molto dall'anno di esecuzione del ciclo di Arosio. Purtroppo molte delle immagini dipinte a Malvaglia sono andate perse in seguito all'apertura di una finestra, alle scialbature e ai successivi rifacimenti della chiesa, tanto che oggi si conservano solo sei riquadri, che tuttavia presentano interessanti somiglianze con gli affreschi di Arosio, con il probabile impiego dei medesimi cartoni.

Ultima opera firmata dal nostro artista, è l'affresco di Curaglia (Foto 6), che reca la data 1510, presente non in un edificio religioso, bensì sulla facciata di una casa privata: si tratta di un dipinto murario suddiviso in tre settori, con la Crocefissione al centro e le Sante Caterina e Lucia ai lati, in posizione frontale e monumentale. Lo schema architettonico a tre finte edicole era già stato adottato due anni prima ad Arosio sulla parete laterale meridionale, la quale presenta anche la medesima Crocefissione; essa trarrebbe ispirazione dalle composizioni a tre scomparti degli altari a intaglio dei maestri algoviesi, che in Ticino conobbero vasta diffusione tra il 1490 e il 1520.

A poca distanza da Curaglia va segnalato un altro affresco di esecuzione riconducibile ad Antonio da Tradate[36], un San Cristoforo posto all'esterno della chiesa di San Martino a Platta; l'immagine, per altro molto deteriorata, presenta però un'esecuzione schematica e poca resa della tornitura volu-



6. Curaglia: Crocefissione con Santa Caterina d'Alessandria e Santa Lucia.

36 P. Bianconi, *La pittura medievale...*, p. 47; E. Pöeschel, *Die Kunstdenkmäler...*, p. 165.

metrica dei corpi e dei volti e si potrebbe quindi supporre, come per l'affresco precedente, un ampio intervento della bottega in una datazione avanzata, come la fine del primo decennio del Cinquecento.

Rimangono infine da segnalare due ulteriori opere di grande importanza nell'attività di Antonio da Tradate, le quali, seppur non firmate, gli vanno giustamente attribuite: la decorazione della navata destra della chiesa di Sant'Ambrogio Vecchio (oggi San Carlo) a Negrentino e la Presentazione al Tempio in Santa Maria in Selva a Locarno. Il ciclo pittorico di Negrentino mostra un chiaro legame stilistico con le pitture di Palagnedra, riferibili al periodo di massimo spicco dell'attività del nostro artista. In questa fase matura Antonio dimostra anche una conoscenza della pittura milanese, come si può osservare nell'Incoronazione della Vergine (Foto 7) nel catino absidale della navata destra della chiesa di Sant'Ambrogio, la cui scelta iconografica trova antecedenti negli affreschi di medesimo soggetto del Bergognone, nel transetto sinistro della Certosa di Pavia o in quello dell'abside di San Simpliciano a Milano. Colpiscono le decorazioni eleganti e raffinate e quel senso di *horror vacui* che spinge il pittore a ricoprire ogni minimo spazio della superficie con colori brillanti. La narrazione pittorica, dedicata alle storie mariane, segue un'insolita scansione, iniziando nei riquadri collocati nell'abside con andamento da destra a sinistra, continua sul pilastro divisorio fra le due absidi con la Natività, prosegue sull'arco diviso-

7. Chiesa di Sant'Ambrogio Vecchio di Negrentino: Incoronazione della Vergine.

rio delle due navate con l'Assunzione di Maria, per trovare infine conclusione nella calotta absidale, con l'Incoronazione appena accennata. Osservando attentamente questi affreschi si possono individuare alcune differenze stilistiche, le quali darebbero prova della collaborazione di aiuti anche all'interno di questo ciclo decorativo. Sostanziali discrepanze stilistiche si avvertono tra la realizzazione dei corpi e delle mani, generalmente riservate agli aiuti, con impiego di cartoni preparatori, e le rifiniture dei volti, costruiti volumetricamente con rapide pennellate di biacca, che conferiscono profondità e luminosità. Questo andamento è facilmente osservabile nelle figure dei Profeti che affollano i tondi prospettici degli archi delle navate; evidente è la realizzazione standardizzata di corpi e mani, mentre i volti esprimono l'attenzione coloristica e grafica del maestro. La medesima frattura stilistica è ravvisabile anche fra le immagini di più piccolo formato, dalla rilevanza secondaria e narrativa, come le storie di Gioacchino e Anna, e le magniloquenti immagini di celebrazione della divinità, come l'Assunzione e l'Incoronazione di Maria, il cui realizzatore risulta essere sicuramente Antonio da Tradate. L'affresco con la salita al Cielo della Madonna deve anche essere segnalato per la sua somiglianza con l'Assunzione di Arosio, già in precedenza confrontata con l'attività del de Passeris. La parete meridionale della chiesa di Negrentino è invece interamente scandita da *ex voto* di soggetto mariano, con figure di Madonne in trono classiche nell'ambito della produzione dell'artista. Anche in questo caso distinguerei fra l'attività degli aiuti, impegnati nella realizzazione d'insieme delle figure mediante cartoni e gli interventi del maestro, che si riserva la definizione dei dettagli e dei volti delle Madonne. Colpisce lo sfondo alle spalle della Madonna con committente, con l'interessante struttura architettonica ad archi di ispirazione classica; del resto non bisogna dimenticare la presenza a Como dei Giovio e successivamente di Cesare Cesariano, che contribuirono alla diffusione delle memorie archeologiche in territorio lariano e presumibilmente anche svizzero.

Un'altra interessante architettura dipinta da Antonio da Tradate si ritrova nell'affresco di Santa Maria in Selva a Locarno, raffigurante la Presentazione al Tempio di Gesù Bambino (Foto 8 pagina a lato). L'edificio dipinto, di chiaro gusto rinascimentale con tondi e decorazioni a candelabri, mostra la volontà dell'artista di mostrare le proprie abilità tecniche e i propri aggiornamenti culturali, riferibili alle architetture dipinte da Donato de Bardi e dal primo Foppa[37], in antitesi con la precedente produzione seregnese; un'architettura simile è presente anche nell'affresco della facciata della

37 M. NATALE, *La pittura rinascimentale...*, p. 38. Il repertorio architettonico di Antonio da Tradate risulta influenzato dai modelli rinascimentali lombardi; più che ai modelli del Bramante il nostro artista pare maggiormente suggestionato dalle architetture dipinte di Donato de Bardi e del primo Foppa, di cui traspare il metro narrativo nell'articolazione delle scene e nella loro sequenza.

Chiesa Rossa di Arbedo, dove un imponente San Paolo si erge sotto un'elegante edicola rinascimentale. L'immagine raffigurata sotto la volta del tempio dell'affresco locarnese, pensato come se fosse un'edicola, presenta i protagonisti della vicenda caratterizzati da una grande eleganza grafica e una definizione volumetrica dei volti e dei corpi, come si può ben osservare nella realizzazione del Bambino. Interessante è il dettaglio dell'ancella con le colombe, generalmente rappresentate nelle mani di Giuseppe; tale scelta iconografica è presente anche nella Presentazione al Tempio di Stefano de Fidelis, oggi alla Pinacoteca di Brera a Milano, la quale mostra per altro la medesima organizzazione spaziale dell'affresco di Locarno.

Sia la decorazione di Negrentino, che il dipinto di Santa Maria in Selva andrebbero datate tra la fine degli anni novanta del Quattrocento e il primo decennio del Cinquecento, ipotizzando poi un'esecuzione di qualche anno

8. Chiesa di Santa Maria in Selva, Locarno: Presentazione al Tempio.

posteriore per il dipinto locarnese in considerazione del fatto che qui compaiono elementi decorativi più innovativi.

Posteriormente al 1510, che si segnalerebbe come data estrema dell'attività di Antonio, ho rinvenuto un solo affresco datato, ma senza firma, presso la chiesa di Santa Maria delle Grazie di Cugnasco. Si tratta di un Adorazione dei Magi, la cui iscrizione attesta il 1514 come anno di esecuzione, iconograficamente compatibile con le Adorazioni di Arosio e Malvaglia, sia per le pose dei personaggi, sia nella scelta della quinta architettonica, che nelle decorazioni delle vesti. Purtroppo il pessimo stato in cui versa il dipinto, con vaste cadute di strati pittorici e velature, non permette una chiara lettura dei panneggi e dei volumi, tanto che risulta difficile affermare se si tratti di un'opera autografa o di pertinenza della bottega.

Rimane poi la questione dell'attribuzione dei cicli pittorici di Miglieglia e di Verscio, spesso assegnati alla mano di Antonio da Tradate. In riferimento alla decorazione di Santo Stefano al Colle di Miglieglia, del 1511, mi trovo in accordo con la posizione assunta da Mauro Natale, il quale parla di un pittore proveniente dal medesimo ambito culturale del Tradate. Innegabili sono i confronti iconografici con Palagnedra, sui quali il pittore cerca di applicare «l'impossibile innesto di una scrittura addolcita e classicheggiante su di una griglia compositiva fedele alla tradizione quattrocentesca»[38].

I dipinti di Verscio mostrano invece una grande somiglianza stilistica con i modelli di Antonio da Tradate, come nella scelta delle iconografie e le soluzioni spaziali delle scene. Modello ispiratore è ancora una volta la decorazione di Palagnedra, ma alcuni dettagli lasciano trasparire una mano esecutiva differente, come nella resa dei volti, nei dettagli decorativi delle vesti e delle architetture e nei cartoni per i profeti dell'intradosso dell'arco trionfale. Il pittore di Verscio è molto vicino ad Antonio da Tradate, formatosi sui suoi modelli e quindi da ricercarsi all'interno della sua bottega; tale artista potrebbe essere riconosciuto nel figlio Giovanni Antonio, la cui presenza nel territorio di Cavigliano, a poca distanza da Verscio, è attestata dal documento del 1511[39].

Resta infine un'ultima questione da considerare, quella che vede i nomi di Gottardo Scotti da Piacenza e di un tale Giovanni Antonio da Tradate legarsi nel 1477 per il passaggio di proprietà di un Codice miniato con insegne milanesi, oggi conservato all'Archivio Trivulziano e identificato come Codice 1390.

38 M. NATALE, *La pittura rinascimentale...*, p. 38. Questo impossibile innesto è il frutto dei più dignitosi tentativi di adeguare alle nuove esigenze devozionali gli antichi schemi compositivi.

39 P. MENEGHELLI, *Per la storia...*, p. 130. Tale attribuzione fu avanzata anche da Agostino Robertini, basandosi sempre sulla presenza del documento del 17 febbraio 1511 (A. ROBERTINI, *Verscio...*, p. 51).

Ancora non sappiamo chi fosse questo artista, dato che è documentato solo dalla postilla scritta dallo Scotti, anche se si potrebbe ipotizzare un legame di parentela col nostro pittore, sulla base della provenienza geografica e le somiglianze del nome, ma la mancanza di ulteriori documenti non permette di stendere valutazioni più concrete.

Concludo questa dissertazione critica su Antonio da Tradate con l'auspicio che in futuro possa giungere nuovo materiale inedito dagli archivi o che sotto strati di scialbo si possano riscoprire ulteriori affreschi, i quali ci permetteranno di definire con maggior precisione le vicende legate alla biografia e all'attività artistica di questo pittore.