

Zeitschrift: Kunst + Architektur in der Schweiz = Art + architecture en Suisse = Arte + architettura in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 58 (2007)

Heft: 3: Spätmittelalterliche Kunst auf Wanderschaft = Echanges artistiques à la fin du Moyen Age = Scambi artistici alla fine del Medioevo

Artikel: Da e verso il Canton Ticino : scambi artistici tra Quattro e Cinque centro

Autor: Calderari, Lara

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-394375>

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: 30.06.2025

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

Da e verso il Canton Ticino

Scambi artistici tra Quattro e Cinquecento

Il territorio dell'attuale Canton Ticino conosce, fra il Quattrocento e il Cinquecento, scambi assai significativi non solo con le vicine terre lombarde e piemontesi, bensì anche con le regioni d'oltralpe. Al noto fenomeno della migrazione artistica si associa infatti la presenza di personalità di primo piano provenienti dalle regioni limitrofe, che immettono ventate di novità nel panorama artistico locale.

Il vescovo di Como Giovanni Ambrogio Torriani, descrivendo nel 1670 la principale attività degli abitanti di Morcote in occasione della sua prima visita pastorale, così annotava: «Incolae petunt varias regiones italicas ad artes murarias, sculpturae, et picturis»¹. All'epoca il fenomeno della migrazione artistica era già in atto da più secoli nelle terre dell'attuale Canton Ticino e il periodo qui indagato non costituisce un'eccezione². È comunque da tempo noto che questi territori videro insediarsi anche artisti di primo piano, provenienti dalle regioni limitrofe, che contribuirono ad arricchire e a rinnovare il panorama artistico del luogo³. A far da sfondo a questi scambi fu il particolare momento storico che vide il graduale passaggio delle terre ticinesi – di pertinenza del ducato di Milano – nell'orbita confederata⁴, parallelamente all'indebolimento e al crollo del regime sforzesco e all'arrivo delle truppe francesi nel 1499. Ciò nonostante, in questi anni difficili e cruciali in cui vennero fissati i confini territoriali e politici attuali, si assistette nel campo delle arti a un fiorire di importanti iniziative soprattutto a opera dei Francescani, che seppero conquistarsi le simpatie delle autorità locali e delle famiglie più facoltose e furono capaci di coinvolgere le potenzialità degli artisti al servizio della loro causa.

La fine della tradizione tardogotica

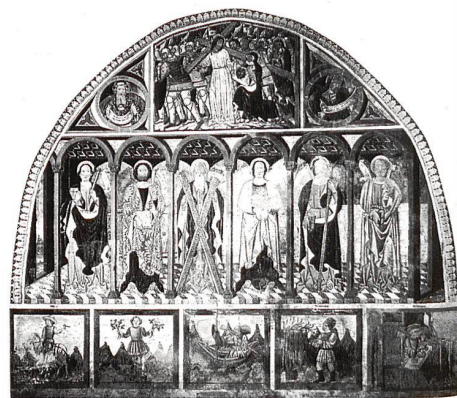
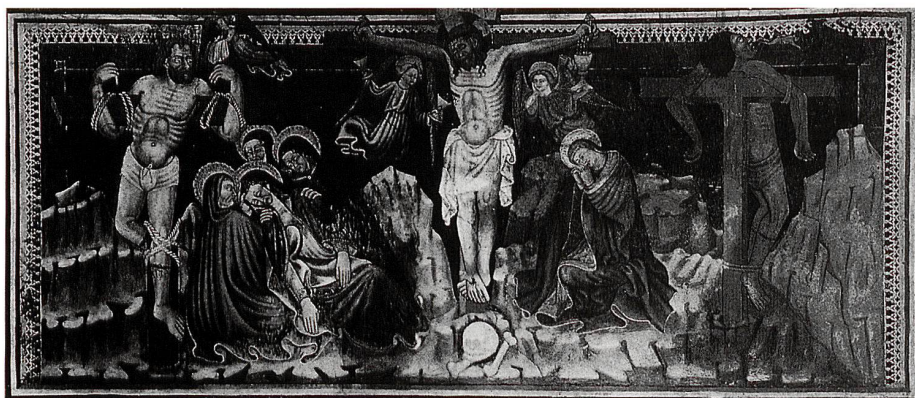
L'attività, per certi versi simile, di due importanti botteghe specializzate nella produzione di cicli ad affresco caratterizzò il panorama artistico delle terre ticinesi nella seconda metà del Quattrocento e nei primi del Cinquecento. La bottega di Cristoforo da

Seregno, attestata a Lugano dal 1448, contava, oltre al nipote Nicolao, una nutrita serie di collaboratori⁵. L'abbondante produzione dei Seregnesi, nota dal 1455 al 1500, si caratterizza per l'ormai stanca ripetizione dei modelli pittorici affermatasi nella fortunata stagione tardogotica lombarda della prima metà del secolo: la linea ha ormai perso la sinuosità e l'eleganza degli esordi e si è trasformata in mero esercizio formale, come nel ciclo di Mesocco eseguito poco prima del 1469 (ill. 1).

Tra il 1492 e il 1511 fu attiva anche la bottega di Antonio da Tradate, residente a Locarno almeno dal 1497, in cui operava pure il figlio Giovanni Taddeo Antonio⁶. Essi introdussero nelle loro opere, basate su un linguaggio ancora sostanzialmente tardogotico, alcune timide e impacciate aperture rinascimentali nell'impaginazione architettonica delle scene e nella foggia degli abiti, come mostrano gli affreschi di Palagnedra databili agli anni '90 del Quattrocento (ill. 2).

La fortuna di cui godettero le due botteghe, chiamate in numerose chiese ad affrescare sia vasti cicli che singole scene perlopiù devozionali, è probabilmente da ricondurre al carattere fortemente didascalico della loro arte, capace di coinvolgere emotivamente il fedele e di catturarne l'attenzione grazie ad alcuni espedienti tecnici come le aureole o le armature in rilievo spesso dorate o argentate, l'accento cromatismo e la sovrabbondanza di elementi decorativi; tutto ciò, unito a un'ottima qualità tecnica della pittura, ne decretò il duraturo successo, tanto che furono molti i seguaci dell'una e dell'altra bottega⁷.

Parallelamente, nel campo della scultura, può essere ricordata la figura di Martino Benzoni, scultore milanese presente a Locarno con il *San Vittore a cavallo*, 1460-62⁸ (ill. 3), opera di sapore ancora tardogotico (si vedano le folte e ordinate capigliature dei personaggi, la criniera a boccoli del cavallo e il suo goffo incedere) anche se la tipologia richiama il famoso monumento equestre al Gattamelata di Donatello sulla piazza del Santo a Padova, eseguito entro il 1453⁹. Il Benzoni, formatosi negli anni '40 del Quattrocento nel cantiere del Duomo di Milano sull'onda di Jacopino da Tradate, quindi nel pieno gusto tardogotico, nella



- 1 Cristoforo e Nicolao da Seregno, Crocifissione, ante 1469, chiesa di Santa Maria del Castello, Mesocco.
- 2 Antonio da Tradate, Andata al Calvario, Profeti, Apostoli e Mesi, anni '90 del XV secolo, chiesa parrocchiale di San Michele, Palagnedra.
- 3 Martino Benzoni, San Vittore a cavallo, 1460-62, chiesa collegiata di San Vittore, Muralto.
- 4 Tommaso Rodari, San Giovanni Battista, 1484-85, duomo, Como.
- 5 Orafo comasco, Croce astile (part. con Dio Padre benedicente), anni '80 del XV secolo, chiesa parrocchiale di San Martino, Ponto Valentino.

sua maturità non fu insensibile al linguaggio rinascimentale proposto dallo scultore pavese Giovanni Antonio Amadeo¹⁰.

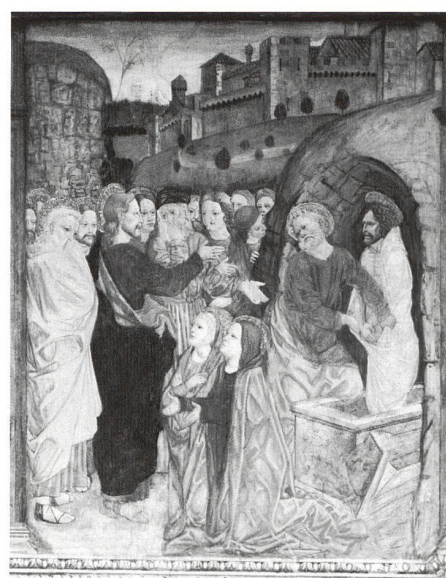
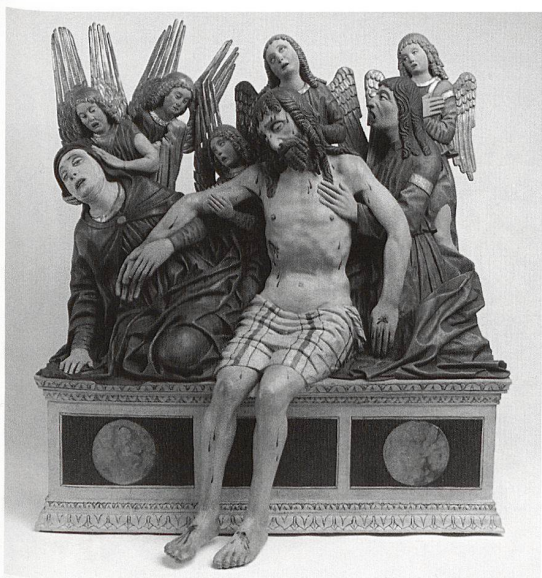
Il rinnovamento del linguaggio in chiave rinascimentale

La croce astile della parrocchiale di San Martino a Ponto Valentino (ill. 5), pur mostrando ancora i debiti con la tradizione tardogotica – cui rimandano la forma stessa della croce, le capigliature fluenti dalle pieghe ricercate e gli elementi naturalistici stilizzati –, partecipa già delle novità rinascimentali nei panneggi nervosi, nella resa delle anatomiche e nella scritta in capitale che identifica il committente nel prete Giacomo Reali¹¹. Si tratta di un oggetto ancora poco noto ma di grande qualità, riconducibile all'ambiente orafo comasco degli anni '80 del Quattrocento, come suggeriscono i dati biografici del committente e i dati stilistici¹². La croce, giuntaci fortunatamente nel suo aspetto pressoché originale, è stata recentemente oggetto di un accurato restauro¹³.

Anche l'operato di Tommaso Rodari presso il duomo di Como, dove fu attivo dal 1484 come scultore e dal 1487 al 1526 come

capo ingegnere, è interessante perché mostra il graduale evolversi in direzione rinascimentale del suo linguaggio. Nato intorno al 1460 a Maroggia, sulle rive del lago di Lugano, Tommaso (di una generazione più giovane rispetto a Martino Benzoni¹⁴) fu a capo di un'organizzata bottega in cui operarono anche i fratelli Giacomo, Bernardino e Donato. Il suo stile mostra nelle prime battute ancora reminiscenze tardogotiche, come nelle gonfie capigliature delle sculture in facciata (1484-85; ill. 4), unite a soluzioni già rinascimentali nelle pose tese e oblique dei personaggi e nelle pieghe cartacee degli abiti, mediate principalmente dall'opera dell'Amadeo. Questo riferimento diverrà preponderante nel decennio successivo, come testimoniano le ancone lapidee all'interno dell'edificio (1492, 1493 e 1498) e le edicole dei *Plinii* in facciata, firmate col fratello Giacomo (1498)¹⁵.

Allo scadere del secolo erano attivi nei pressi di Locarno anche i fratelli milanesi Giovanni Pietro e Giovanni Ambrogio De Donati, capaci di introdurre nelle terre ticinesi le invenzioni di Mantegna e la prospettiva di Bramante, di tradurre in scultura le nuove ten-



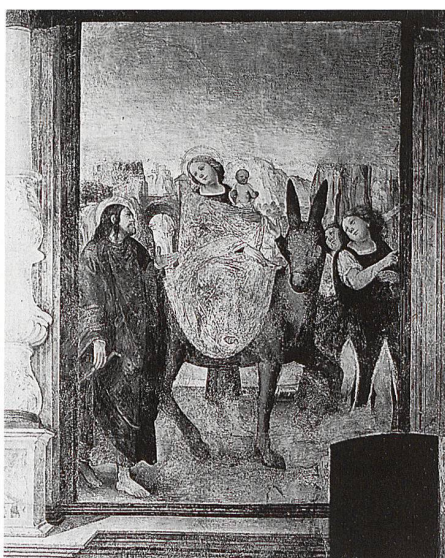
6 Giovanni Pietro e Giovanni Ambrogio De Donati, Ancona della Pietà (part. del gruppo centrale col Cristo tra la Vergine, San Giovanni evangelista e angeli), fine XV secolo, santuario della Madonna del Sasso, Orselina.

7 Vincenzo Foppa, Storie di San Pietro martire (part. della scena col Miracolo della falsa Madonna), 1465-68 ca., basilica di Sant'Eustorgio, cappella Portinari, Milano.

8 Bottega degli Scotti, Storie della Passione di Gesù (part. della scena con la Risurrezione di Lazzaro), 1513-15 ca., chiesa di Santa Maria delle Grazie, Bellinzona.

9 Maestro della cappella Camuzio (Bartolomeo da Ponte Tresa), Fuga in Egitto, 1522-24 ca., chiesa di Santa Maria degli Angeli, Lugano.

10 Bramantino, Fuga in Egitto, 1520 ca., santuario della Madonna del Sasso, Orselina.



dienze in atto e di ottemperare a numerose commissioni grazie all'organizzata bottega. Attirati dal cantiere del nascente Sacro monte di Orselina, fondato dal frate francescano Bartolomeo Piat-ti da Ivrea in seguito all'apparizione della Vergine sul monte la vigilia della festa dell'Assunzione del 1480¹⁶, essi sono documen-tati per la prima volta sul territorio con l'ancona della *Pietà* (ill. 6), oggetto di un restauro e di un approfondimento critico¹⁷ recenti. Sempre ai fratelli De Donati verrà commissionata nel 1507 la per-duta ancona dell'altare maggiore della cattedrale di San Lorenzo a Lugano, stimata da Cristoforo Solari, detto il Gobbo da Carona, nel 1508 e messa in opera nel 1510¹⁸. Sono proprio questi gli anni dell'esordio del terzo fratello De Donati, Alvise, in territorio coma-sco, a Moltrasio (polittico dell'*Adorazione del Bambino*, 1507) e a Caspiano di Civo (altare della *Risurrezione*, 1508)¹⁹.

Nello stesso giro di anni, nel cantiere francescano di Orselina operava anche Bernardino De Conti, che dipinse per la chiesa del-l'Annunciata, sorta alle pendici del sacro monte nel 1497-99 e consacrata nel 1502, l'ancona dell'*Annunciazione* (1502 ca.).

L'opera è caratterizzata da un leonardismo formale e impaccia-to²⁰, simile per certi versi a quello proposto nelle tavole della *Pietà* dal Maestro di San Rocco a Pallanza, che mostrano comunque una maggiore temperatura emotiva. Da un piccolo locale seminterra-to annesso alla chiesa ma non accessibile ai fedeli proviene anche l'inedito graffito raffigurante una *Testa femminile (Vergine an-nunciata?)* (si veda ill. p. 2), che mi sembra ascrivibile a un pittore leonardesco del primo o secondo decennio del XVI secolo, forse da ricercare proprio nei dintorni di Bernardino De Conti e del Mae-stro di San Rocco a Pallanza. Di questa bella testa femminile colpi-sce l'eleganza del volto leggermente inclinato, con gli occhi rivolti verso l'alto e la bocca dischiusa, che contrasta con la povertà del segno, da addebitare – credo – al fatto che l'incisione è stata ese-guita con una punta dura quando l'intonaco, schiacciato con cazuola e scialbato, era ormai già asciutto²¹.

Un decennio dopo i fatti di Orselina venne realizzata nella chiesa osservante di Santa Maria delle Grazie a Bellinzona la de-corazione del tramezzo con sedici scene che narrano le *Storie*

della vita e della Passione di Gesù (ill. 8), ascritta alla bottega lombarda degli Scotti. Datata agli anni 1513-15 ca.²², testimonia il perdurare, in tempi assai avanzati, della fortuna della lezione del pittore bresciano Vincenzo Foppa. Dal punto di vista iconografico e stilistico i dipinti parlano infatti un linguaggio di stretta osservanza foppesca (ill. 7): seguendo lo schema tipico delle decorazioni delle pareti divisorie delle chiese dell'osservanza francescana, che si diffuse in Lombardia e Piemonte fra l'ultimo quarto del XV e i primi tre decenni del XVI secolo, è probabile che a Bellinzona sia riprodotto con poche varianti il ciclo dipinto da Foppa intorno al 1480 sul tramezzo della chiesa di Santa Maria degli Angeli (o Sant'Angelo) a Milano, demolita a metà '500 e poi ricostruita²³.

Bramantino, Luini e compagni: il trionfo della "maniera moderna"

La presenza, seppur episodica, del pittore milanese Bartolomeo Suardi detto il Bramantino nel santuario della Madonna del Sasso di Orselina, dove lasciò la tavola con la *Fuga in Egitto*²⁴ (ill. 10), non cadde nel vuoto: venne infatti prontamente recepita dal Maestro della cappella Camuzio, come attestano la *Madonna col Bambino e santi* (1522) nella già ricordata chiesa dell'Annunciata²⁵, e la copia piuttosto fedele della tavola di Orselina riprodotta nella chiesa di Santa Maria degli Angeli a Lugano negli anni 1522-24 (ill. 9). Al catalogo del pittore²⁶, forse da identificare con quel Bartolomeo da Ponte Tresa che, formatosi probabilmente nel cantiere di Santa Maria delle Grazie a Gravedona, firmò nel 1531 gli affreschi della chiesa di Sant'Antonio abate a Viconago²⁷, si può ascrivere per la prima volta un'altra importante opera eseguita nel coro della parrocchiale di San Martino a Montemezzo dopo il 1529 (ill. 13)²⁸: in essa è infatti riprodotta la parte centrale della grande *Crocifissione* luganese di Bernardino Luini (ill. 11). Gli affreschi di Montemezzo, sebbene abbondantemente ridipinti in occasione di un restauro eseguito nel 1872 (come testimonia l'esteso uso sui fondi di blu oltremare), presentano le stesse caratteristiche formali e d'impaginazione architettonica delle opere note del pittore; essi confermano inoltre l'autografia del ciclo di Maggia, che deve quindi essere considerata opera matura²⁹ vicina agli affreschi di Viconago (1531) e Caslano (1534), dove gli influssi luineschi risultano preponderanti. Al pittore possono inoltre ascriversi altri due affreschi: la *Madonna di Loreto* nell'edicola di fronte all'omonima chiesa luganese³⁰ e la *Madonna col Bambino* nell'oratorio di San Rocco a Breno³¹, entrambe ispirate alla *Madonna di Chiaravalle* di Bernardino Luini del 1511. Dal punto di vista dei modelli compositivi, passata la moda delle incisioni di Mantegna, prevalgono ora quelle di Dürer, liberamente utilizzate anche dal meno avveduto Maestro del coro nel 1523³².

Altrettanto importante fu l'attività di Bernardino Luini nella già citata chiesa degli Angeli almeno dal 1528, quando risulta stipendiato nel libro dei conti del convento³³ per eseguire la decorazione del tramezzo con le *Storie della Passione di Gesù* (1529) e,



11



12

negli ambienti riservati ai frati, l'*Ultima cena* e la *Madonna col Bambino e San Giovannino*³⁴; allo stesso momento può essere riferito anche il *Crocifisso tra la Madonna, San Giovanni evangelista e due angeli* eseguito per la chiesa di San Francesco a Lugano³⁵. La sua presenza nelle terre ticinesi, inaugurata poco prima col politico Torriani (1526-27) già nella chiesa di San Sisinio a Mendrisio³⁶, ebbe larga eco almeno fin verso la metà del secolo, come testimonia la chiesa parrocchiale di Ponte Capriasca, in cui fu attivo il Maestro dell'ancona di Ponte Capriasca, da collegare alla produzione della tarda bottega luinesca condotta da Aurelio Luini³⁷.

Il fatto che gli influssi dell'arte del Luini si registrino anche in opere precedenti la presenza del pittore sul territorio, come nella pala con la *Madonna col Bambino tra i Santi Biagio e Gerolamo* licenziata da Domenico Pezzi nel 1520 per la chiesa di San Biagio a Ravecchia, dimostra l'esistenza di validi pittori formati fuori dagli stretti confini casalinghi. A Ravecchia Domenico guarda al tardo Mantegna (pala Trivulzio, 1497, Pinacoteca del Castello, Milano)³⁸ e al primo Luini (*Madonna col Bambino e Santi*, 1507,

11 Bernardino Luini, Storie della Passione di Gesù (part.), 1529, chiesa di Santa Maria degli Angeli, Lugano.

12 Ivo e Bernhard Strigel, Ancona a portelli, 1494, chiesa di Santa Maria del Castello, Osogna.

13 Maestro della cappella Camuzio (Bartolomeo da Ponte Tresa), Crocifissione (part.), post 1529, chiesa parrocchiale di San Martino, Montemezzo.

14 Facciata, dal 1517, cattedrale di San Lorenzo, Lugano.



13



14

Museo Jacquemart-André, Parigi)³⁹, a testimonianza, forse, di un soggiorno veneto suggerito anche dalla particolare luce cristallina del cielo terso solcato da qualche nuvola. Il pittore, le cui origini sono fieramente dichiarate nel cartiglio («de lacu Lugani»), fu attivo a Genova (1516, 1532) e, col figlio e in tarda età, a Milano (1549)⁴⁰.

Anche la realizzazione della facciata della cattedrale di Lugano (ill. 14), i cui lavori iniziarono nel 1517 (come indicano la data incisa sul fregio del portale principale e l'unico documento finora rinvenuto) per concludersi con la realizzazione dello sproporzionato rosone tra il 1578 e il 1591⁴¹, vide attivi alcuni capaci scultori lombardi già orientati verso la maniera moderna del Bambaia⁴², tra i quali è forse da annoverare Alessandro della Scala di Carona⁴³. Nei fregi e nelle lesene dei tre portali si dispiega infatti un interessante repertorio all'antica in linea con le tendenze più moderne dell'epoca. Ma son solo. Il putto sdraiato sul teschio, che invita a riflettere sulla fugacità della gloria mondana e sulla morte (così come suggeriscono la scritta del cartiglio «Sic transit gloria

[mundi]» e la clessidra alata), è un motivo diffuso solo a partire dalla metà del '400 grazie alle medaglie del veneziano Giovanni Boldù presente, per esempio, anche nel monumento Orsini del Bambaia datato al 1516-17⁴⁴. Parallelamente, la lezione di Mantegna non è dimenticata ma rielaborata: gli animali fantastici alla base delle nicchie vuote sono infatti liberamente ispirati alla stampa con la *Zuffa degli dèi marini* databile a prima del 1481⁴⁵.

Le testimonianze d'oltralpe

Dei rapporti con il mondo nordico attraverso l'utilizzo di stampe düreriane (ma non solo) come fonte d'invenzioni si è già detto, ma non va dimenticata la presenza sul territorio ticinese anche di opere d'arte provenienti d'oltralpe, fenomeno comune ad altre regioni prealpine. Delle quindici «anchone todistiche» inventariate nel 1927 da Walter Hugelshofer nel Sopraceneri⁴⁶, è probabile che alcune giunsero a sud delle Alpi a seguito della diffusione della Riforma protestante e del fenomeno iconoclasta a partire dagli anni '20 del Cinquecento⁴⁷. Tra queste è forse da annoverare l'an-

cona della chiesa di Santa Maria del Castello a Osogna, ascrivita a Ivo e Bernhard Strigel da Memmingen (1494; ill. 12)⁴⁸. L'opera, recentemente restaurata⁴⁹, è infatti attestata nella chiesa della Riviera solo dal 1567, quando monsignor Bonomi riferì del suo recente acquisto e di un miracolo che la vide protagonista otto anni prima⁵⁰. L'ipotesi che si tratti di un recupero mi sembra possa essere sostenuta anche dal fatto che i santi raffigurati non hanno particolari legami con la chiesa e la cultura locale.

Diverso è il caso di altre cinque ancone, tre delle quali al Museo Nazionale di Zurigo ma provenienti da Biasca, Quinto e Airola-Albinasca (1504), e due ancora in situ a Chiggiogna e a Mairengo, accomunate dal fatto che le parti dipinte sono attribuite a un pittore svizzero tedesco, noto col nome convenzionale di Maestro leventinese, i cui soggetti sono coerenti con le chiese di appartenenza, per cui è lecito ipotizzare che si tratti di opere appositamente commissionate⁵¹. La precoce presenza confederata in Leventina (dal 1441) favorì sicuramente l'importazione di tali manufatti nel Sopraceneri. La mancanza di opere del genere a sud del Monte Ceneri è forse da ricercare nel fatto che i Confederati vi arrivarono più tardi (1512-13) e che si trattava di un territorio già ben frequentato dalle botteghe lombarde, che dopo la conquista di Milano da parte dei Francesi (1499) si spostarono in cerca di lavoro nelle zone periferiche dell'ex ducato sforzesco.

In conclusione, si può affermare che le travagliate vicende storiche che sconvolsero il ducato di Milano, e di conseguenza anche le terre dell'attuale Canton Ticino, negli anni a cavallo tra Quattro e Cinquecento non impedirono la nascita di nuovi cantieri e non ostacolarono la produzione e l'importazione di opere d'arte di qualità, spesso legate all'intraprendenza di personalità appartenenti all'ordine francescano, sia del ramo conventuale (è il caso del Sacro monte di Orselina) che di quello osservante (come le chiese di Santa Maria delle Grazie a Bellinzona e di Santa Maria degli Angeli a Lugano). Attraverso gli esempi enucleati, suddivisi per chiarezza d'esposizione in quattro gruppi secondo un criterio sia cronologico (l'epilogo della tradizione tardogotica in Lombardia, la nascita delle prime esperienze rinascimentali, l'avvento della "maniera moderna")⁵² che geografico (le importazioni d'olttralpe), emerge l'immagine di una realtà artistica vivace, caratterizzata dalla presenza (seppur in certi casi episodica) di artisti di primo piano provenienti dalle zone a meridione del Ticino, così come di manufatti di cultura nordica. D'altro canto, non mancarono in queste terre gli artisti capaci di assimilare e rielaborare secondo la propria sensibilità le novità irradiate dai maggiori centri di produzione come Milano, Como e Pavia, e di affermarsi in un contesto più ampio di quello d'origine.

Un discorso a parte, non affrontabile in questa sede per complessità e ampiezza, meriterebbero poi le grandi famiglie di scultori come i Gaggini da Bissone, i Solari, gli Aprile e i della Scala da Carona, che seppero costruirsi, di generazione in generazione, so-

lidi carriere che le portarono a operare con successo nei maggiori cantieri dell'epoca in Italia, in Francia e in Spagna.

Résumé

Se basant sur une série d'exemples, cet article revisite quelques-uns des principaux événements artistiques qui se sont déroulés dans l'actuel canton du Tessin entre le XV^e et le XVI^e siècle. L'analyse se concentre sur les échanges assez importants que ce territoire a entretenus avec la Lombardie et le Piémont tout proches, mais aussi avec les régions situées au nord des Alpes. Le phénomène déjà connu de la migration artistique est en effet associé à la présence de personnalités de premier plan, provenant des contrées limitrophes, qui introduiront maintes innovations dans le panorama artistique local.

Zusammenfassung

Ausgehend von einer Reihe von Beispielen zeigt der Beitrag einige der bedeutendsten Stationen der Kunstgeschichte zwischen dem 15. und 16. Jahrhundert auf dem Gebiet des heutigen Kantons Tessin auf. Die Analyse konzentriert sich auf den regen künstlerischen Austausch dieser Gegend nicht nur mit der nahen Lombardei und dem Piemont, sondern auch mit den Regionen nördlich der Alpen. Verbunden mit dem bekannten Phänomen der Kunstmigration ist denn auch die Anwesenheit von Persönlichkeiten ersten Ranges aus den angrenzenden Gebieten, die der lokalen Kunst neue Impulse geben.

NOTE

1 «Gli abitanti di Morcote si dirigono verso varie regioni italiane per dedicarsi alle arti murarie, scultoree e pittoriche». Archivio storico della diocesi di Lugano, *Visite pastorali*, Giovanni Ambrogio Torriani, 1670, f. 124r. Devo a Silvia Valle Parri, che ringrazio, il materiale documentario sulla chiesa di Morcote.

2 Laura Damiani Cabrini, «Le migrazioni d'arte», in *Storia della Svizzera italiana. Dal Cinquecento al Settecento*, a cura di Raffaello Ceschi, Bellinzona 2000, p. 289-312.

3 Wilhelm Suida, *La pittura del Rinascimento nel Cantone Ticino* («Monumenti storici ed artistici del Cantone Ticino» XV-XVI), Milano 1932, p. 5-15; Mauro Natale, «La pittura del Rinascimento a Como e nella Svizzera italiana», in *Pittura a Como e nel Canton Ticino dal Mille al Settecento*, a cura di Mina Gregori, Milano 1994, p. 27-38.

4 L'appartenenza temporanea (dal 1441) della Leventina agli Urani venne confermata nel 1480; nel 1496 pure la comunità di Blenio giurò fedeltà agli Urani, che nel 1499 si videro riconosciute anche Biasca e la Riviera; il trattato di Arona sancì nel 1503 l'appartenenza di Bellinzona ai cantoni di Uri, Svitto e Unterwaldo, dopo che il borgo fortificato aveva optato per i Confederati già tre anni prima; Lugano e Locarno furono invase nel 1512, conquistate nel 1513 e confermate agli Svizzeri con la pace di Friburgo nel 1516; Mendrisio e Balerna, dopo un periodo di incertezza, passarono definitivamente ai Confederati nel 1521. Adriano Cavanina, «Dal Barbarossa alla dominazione svizzera», in Giulio Vismara, Adriano Cavanina, Paola Vismara, *Ticino medievale. Storia di una terra lombarda*, Locarno 1990, p. 203-264; Giuseppe Chiesi, *Lodrina. Un comune alpino nello specchio dei suoi ordini (secoli XVII-XIX)*, Lodrina 1991, p. 57-71.

5 Andrea Di Lorenzo, «Cristoforo e Nicolao da Seregno», in *Pittura a Como e nel Canton Ticino 1994* (cfr. nota 3), p. 272-273, 275.

6 Andrea Di Lorenzo, «Antonio da Tradate», in *Pittura a Como e nel Canton Ticino 1994* (cfr. nota 3), p. 273-275. Per la zona del Verbano: Francesca Zocchi, «Antonio da Tradate», in *Hoc opus fecit. Affreschi del Quattrocento nel Verbano* («I Quaderni del Museo del Paesaggio» 16), Verbania 2001, p. 153-182.

7 Tra i vari casi noti si può ricordare quello della parrocchiale di Ponte Capriasca, dove sopravvivono affreschi influenzati da entrambe le scuole. Lara Calderari, «Intorno alle opere pittoriche del Quattro e del Cinquecento», in Lara Calderari, Laura Damiani Cabrini, *La chiesa parrocchiale di Sant'Ambrogio a Ponte Capriasca. Pittura e scultura*, Ponte Capriasca 2003, p. 12-14, 30-37.

8 La scultura fu commissionata dal conte Franchino I Rusca, signore di Locarno, per il torrione del castello di Locarno; dal 1531 si trova sul campanile della chiesa collegiata di San Vittore a Muralto. Virgilio Gilardoni, *Locarno e il suo circolo (Locarno, Solduno, Muralto e Orselina)* («I monumenti d'arte e di storia del Canton Ticino» I), Basilea 1972, p. 361; Laura Cavazzini, *Il crepuscolo della scultura medievale in Lombardia*, Firenze 2004, p. 141-143.

9 La posa delle zampe del cavallo ricalca invece quella del monumento equestre a Marco Aurelio in Campidoglio a Roma. John Pope-Hennessy, *An Introduction to Italian Sculpture. Italian Renaissance Sculpture*, II, Londra 1958, ed. cons. 1996⁴, p. 202-205, 358.

10 Martino Benzoni, nato probabilmente poco prima del 1425, è noto dal 1446, mentre la sua data di morte si può fissare tra il 1498 e il 1500; al 1469 risale la prima attestazione dei suoi rapporti con l'Amadeo. Cavazzini 2004 (cfr. nota 8), p. 140-151.

11 Nato nel 1446 e attestato fino al 1482, fu priore dell'ospizio di Camperio negli anni 1465-66 e 1469-1478, custode di Santo Stefano in Brolio a Milano, cappellano ducale e canonico di Santo Stefano a Vimercate nel 1474. Nel 1469 è ricordato come chierico e nel 1474 come prete. Il suo ritratto, accompagnato dall'iscrizione «D(omi)ne ne intres in iudiciu(m) cu(m) servo tuo p(res)b(ite)ro Iacobo Real», tratta dal Salmo 143:2, si trova in una delle quattro formelle della sfera. Antonietta Moretti, «Ospizi di Casaccia e Camperio sul Lucomagno», in *Gli Umiliati, le comunità degli ospizi della Svizzera italiana* («Helvetia Sacra» IX/I), Basilea/Francforte sul Meno 1992, p. 218-219; *Ticino ducale. Il carteggio e gli atti ufficiali*, a cura di Luciano Moroni Stampa, Giuseppe Chiesi, I/III, II/I, II/II, II/III, Bellinzona 1995-2003, ad vocem. *Camera apostolica. Documenti relativi alle diocesi del*

ducato di Milano. I "libri annatarum" di Sisto IV (1471-1484), a cura di Gianluca Battioni, II, Milano 1997, p. 291-292, 616. Ringrazio Isabella Spinelli e Paolo Ostinelli per le notizie sul committente.

12 *Mater dolorosa. Sculture e rilievi in Ticino dal XIV al XVIII secolo*, a cura di Anastasia Gilardi e Angelo Crivelli, catalogo mostra, Mendrisio, Museo d'arte, Mendrisio 1998, p. 96-97 (con una generica datazione al XV sec. e un riferimento all'ambito comasco). Croci molto simili si conservano infatti nella provincia di Lecco, a Barzio (datata 1488), Primaluna e Oggiono; quest'ultima, in particolare, mostra così strette analogie con la nostra da far pensare alla stessa bottega. Oleg Zastrow, *Legni e argenti gotici nella provincia di Lecco*, Lecco 1994, p. 204, 211-212, 254-255.

13 All'anima in legno di noce sono applicate lamine d'argento sbalzate e parzialmente dorate a fuoco; le figure in rilievo sono a fusione, rifinite con ceselli e bulini e parzialmente dorate; le formelle quadrilobate della sfera sono in argento niellato; la gemma sul dado alla base è in pasta vitrea. Patrizio Pedrioli, «Restauri nel Ticino: notiziario 2005. Nota introduttiva», in *Bollettino Storico della Svizzera Italiana*, II, 2006, p. 359-364, 413.

14 Cfr. nota 10.

15 Luisa Cogliati Arano, «La scultura», in *Il Duomo di Como*, Milano 1972, p. 105-188; Simone Soldini, «Ricostruzione della prima attività alla Fabbrica del Duomo di Como di Tommaso Rodari da Maroggia, contemporaneo e seguace dell'Amadeo», in *Giovanni Antonio Amadeo. Scultura e architettura del suo tempo*, a cura di Janice Shell e Liana Castelfranchi, atti del convegno, Pavia, Milano, Bergamo, Milano 1993, p. 505-523.

16 I primi due oratori costruiti, dedicati alla Vergine Advocata (Assunta) e alla Pietà, furono consacrati nel 1487. Gilardoni 1972 (cfr. nota 8), p. 418-424; Ugo Orelli, «Madonna del Sasso di Locarno», in *Der Franziskusorden* («Helvetia Sacra» V/I), Berna 1978, p. 451-458.

17 Giovanni Pietro è documentato in Lombardia dal 1478 al 1528, Giovanni Ambrogio dal 1484 al 1514. Raffaele Casciari, «Giovanni Pietro, Giovanni Ambrogio De Donati e pittore leonardesco», in *Maestri della scultura in legno nel ducato degli Sforza*, a cura

di Giovanni Romano e Claudio Salsi, catalogo mostra, Milano, Castello Sforzesco, Milano 2005, p. 124-127; Pedrioli 2006 (cfr. nota 13), p. 345-358, 410. In occasione della mostra milanese la datazione dell'opera è stata giustamente posticipata dal 1487 (anno di consacrazione del sacello che la ospitava in origine) all'ultimo decennio del secolo, vista l'unitarietà del manufatto e l'inconciliabilità delle tavole dipinte, ascritte al Maestro di San Rocco a Pallanza (Maria Cristina Passoni, «Bernardino De Conti e collaboratore», in *Maestri della scultura in legno* 2005, op. cit., p. 144), con una datazione così alta. Sulla figura di questo interessante maestro ancora in fase di assestamento critico: Paola Astrua, «Gli affreschi dell'oratorio di San Rocco a Pallanza, una pagina poco nota all'insegna della tutela», in *Museo del Paesaggio 1909-1979. Museo storico e artistico del Verbano*, Intra 1979, p. 101-116 (ora anche in: *Ricerche sulla pittura del Quattrocento in Piemonte*, a cura di Giovanni Romano, Torino 1985, p. 175-196); Mauro Natale, «Maestro di San Rocco a Pallanza», in *Pittura tra il Verbano e il Lago d'Orta dal Medioevo al Settecento*, a cura di Mina Gregori, Milano 1996, p. 251-253; Francesca Zocchi, «Il Maestro di San Rocco a Pallanza», in *Hoc opus fecit* 2001 (cfr. nota 6), p. 195-210; Edoardo Villata, «Il Maestro di San Rocco a Pallanza: rinascimento di una scheda con una noterella sul Maestro dei Santi Cosma e Damiano a Como», in *Arte Viva Fimantiquari*, 28/29, 2002, p. 64-71.

18 Cristoforo Solari fu uno dei più importanti scultori dell'epoca; formatosi a Milano e a Venezia, dal 1495 al 1499 ricoprì il ruolo di scultore ducale sotto Ludovico il Moro, per il quale scolpì negli anni 1497-99 la famosissima lastra tombale in cui riposa al fianco della moglie Beatrice d'Este nella Certosa di Pavia (in realtà destinata alla chiesa milanese di Santa Maria delle Grazie; Giovanni Agosti, «La fama di Cristoforo Solari», in *Prospettiva*, 46, 1986, p. 57-65). Sergio Gatti, «Una sconosciuta opera di Gian Pietro e Ambrogio Donati: l'ancona lignea già in San Lorenzo a Lugano», in *Archivio Storico Ticinese*, 71, 1977, p. 153-168; Raffaele Casciari, *La scultura lignea lombarda del Rinascimento*, Milano 2000, p. 312-313. A queste opere ticinesi va aggiunto il

Sant'Ambrogio di Ponte Capriasca, 1510 ca. (Laura Damiani Cabrini, «Giovane Pietro e Giovane Ambrogio De Donati», in Calderari/Damiani Cabrini 2003 (cfr. nota 7), p. 40-41).

19 Documentato dal 1491, quando si trova a Vercelli, all'inizio del '500 era a capo di una bottega a Milano; risulta già morto nel 1534. Mauro Natale, «Maestri e botteghe a Como nel Rinascimento: tre frammenti», in *Le arti nella diocesi di Como durante i vescovi Trivulzio*, a cura di Maria Letizia Casati e Daniele Pescarmona, atti del convegno, Como, Como 1998, p. 61-68; Andrea Di Lorenzo, «Ludovico (Alvise) De Donati», in *Pittura a Como e nel Canton Ticino* 1994 (cfr. nota 3), p. 280-281 (per Moltrasio); Raffaele Casciaro, «Fratelli De Donati», in *Legni sacri e preziosi. Scultura lignea in Valtellina e Valchiavenna tra Gotico e Rinascimento*, catalogo mostra, Sondrio, Museo valtellinese di storia e arte, Milano 2005, p. 90-91 (per Caspano).

20 Bernardino De Conti, originario di Castelseprio (Varese), è documentato a Milano dal 1494 al 1523. Gilardoni 1972 (cfr. nota 8), p. 425-431, 466-468; Maria Teresa Fiorio, «Bernardino de' Conti», in *I leonardeschi. L'eredità di Leonardo in Lombardia*, Milano 1998, p. 218-220.

21 Per questioni conservative il graffito è stato pulito dalle muffe, staccato dal muro e applicato su un supporto in vetroresina nel 2006; si conserva presso l'Ufficio dei beni culturali di Bellinzona. Sono invece rimasti in loco alcuni graffiti con monogrammi e frammenti di scritte, due delle quali interessanti per la vicinanza delle date con le origini dell'edificio: «(...) / 1506 / Jo(hannes) M(aria) Fo(...)»; «1511 a di 2 ap(ri)(is) (...) Zaninus habitator / in Consilio/Mezzano». Consiglio Mezzano è l'antico nome della vicinanza che raggruppava i comuni di Muralto e Orselina (Gotthard Wielich, *Das Locarnese im Altertum und Mittelalter. Ein Beitrag zur Geschichte des Kantons Tessin*, Berna 1970, p. 542): la chiesa dell'Annunciata sorge infatti sul territorio del comune di Muralto. Inoltre, tra il 1511 e il 1514 morì fra' Bartolomeo Piatti da Ivrea (Orelli 1978 (cfr. nota 16), p. 453), che fu sepolto nella chiesa, dove ancora esiste la lastra tombale con l'incisione, ormai consunta, della sua effigie. Ringrazio Giuseppe Chiesi e Paolo Ostinelli per la lettura delle scritte.

22 Edoardo Villata, «Gaudenzio Ferrari. Gli anni di apprendistato», in Edoardo Villata, Simone Baiocco, *Gaudenzio Ferrari, Gerolamo Giovenone. Un avvio e un percorso*, Torino 2004, p. 55-57.

23 Alessandro Nova, «I tramezzi in Lombardia tra XV e XVI secolo: scene della Passione e devozione francescana», in *Il Francescanesimo in Lombardia. Storia e arte*, Milano 1983, p. 197-215; Andrea Di Lorenzo, «Pittori lombardi del primo decennio del Cinquecento», in *Pittura a Como e nel Canton Ticino* 1994 (cfr. nota 3), p. 283; Natale 1994 (cfr. nota 3), pp. 34-35; Id., «La maturità di Foppa», in *Vincenzo Foppa*, a cura di Giovanni Agosti, Mauro Natale, Giovanni Romano, catalogo mostra, Brescia, Museo di Santa Giulia, Milano 2003, p. 45-46.

24 Sebbene la cronologia del pittore, nato nel 1465 ca. e morto nel 1530, sia ancora oggi un problema aperto, l'esecuzione della tavola dovrebbe collocarsi nella sua fase matura, verso il 1520. Gilardoni 1972 (cfr. nota 8), p. 464-466; Andrea Di Lorenzo, «Bartolomeo Suardi detto il Bramantino», in *Pittura a Como e nel Canton Ticino* 1994 (cfr. nota 3), p. 290-291; Mauro Natale, «Bartolomeo Suardi, detto il Bramantino», in *Capolavori da scoprire. La collezione Borromeo*, a cura di Mauro Natale, catalogo mostra, Milano, Museo Poldi Pezzoli, Milano 2006, p. 133.

25 Gilardoni 1972 (cfr. nota 8), p. 428. L'affresco fu attribuito a Bramantino e aiutò da: Joseph Archer Crowe, Giovan Battista Cavalcaselle, *A History of Painting in North Italy*, II, Londra 1871, ed. cons. 1912, p. 344.

26 Lara Calderari, «Contributi alla pittura del primo Cinquecento nel Canton Ticino: il Maestro del coro degli Angeli e il Maestro della cappella Camuzio», in *Arte Cristiana*, 783, 1997, p. 421-433; Ead., «Appunti sulla più antica decorazione di Santa Maria degli Angeli a Lugano: l'attività del Maestro del coro degli Angeli e del Maestro della cappella Camuzio», in *Pittura medievale e rinascimentale nella Svizzera Italiana*, a cura di Edoardo Agustoni, Rossana Cardani Vergani, Elfi Rüschi, atti del convegno, Lugano, Lugano 2000, p. 105-115.

27 Francesco Dario Palmisano, «Due ipotesi su Bartolomeo da Ponte Tresa», in *Archivio Storico di Ponte Tresa*, 3, 2001, p. 10-12 (ascrive al pit-

tore gli affreschi di Caslano e, credo a ragione, la *Pietà* della chiesa parrocchiale di Ponte Tresa); Alessandra Brambilla, *Rinascimento di frontiera. Il caso di Campione d'Italia tra Lombardia e Canton Ticino*, tesi di laurea, relatore prof. Giovanni Agosti, Università degli Studi di Milano, a. a. 2005-06, p. 174-179 (identifica il Maestro della cappella Camuzio con Bartolomeo da Ponte Tresa). Sebbene gli affreschi varesini, datati 1531 e raffiguranti i *Padri della Chiesa e angeli* (volta), il *Battesimo di Gesù?* (parete di fondo), l'*Adorazione dei Magi* e i *Santi Bartolomeo, Matteo, Giovanni e Taddeo* (parete laterale), siano piuttosto rovinati e di qualità altalenante, nelle parti meglio conservate mi sembra di poter leggere le caratteristiche del Maestro della cappella Camuzio, che esce così allo scoperto dopo quasi cent'anni da quando Wilhelm Suida ne conio il nome convenzionale («Tessiner Maler des beginnenden Cinquecento und ihre Beziehungen zu Bramantino», in *Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde*, XIV, 1912, 3, p. 222-236) ed Edoardo Berta lo identificò con Domenico Pezzi («Note del compilatore», in *La cappella Camuzio alla chiesa di S. M. degli Angeli in Lugano* («Monumenti storici ed artistici del Cantone Ticino» XIII), Milano 1924, p. 11-12).

28 Del vasto ciclo che orna il coro e l'arco trionfale della chiesa lariana, già riferito dalla critica di fine Ottocento ad Aurelio Luini, sono ascrivibili al nostro pittore la parete di fondo con la *Crocifissione* e la volta coi *Padri della Chiesa* e gli *Evangelisti*; il resto della decorazione spetta a un altro pittore della sua cerchia. La distinzione delle due mani si trova già nei contributi di: Marco Rossi, «Il consolidamento della scuola pittorica lariana», in Marco Rossi, Alessandro Rovetta, *Pittura in Alto Lario tra Quattro e Cinquecento*, Milano 1988, p. 78-83, 216-221; Id., *Pittori lariani del quarto e quinto decennio del Cinquecento*, in *Pittura in Alto Lario e in Valtellina*, a cura di Mina Gregori, Milano 1995, p. 255-256. Per conseguenza, anche il ciclo nell'abside della chiesa di San Pietro in Costa a Dosso del Lino datato 1532 è da ritenersi opera di Bartolomeo da Ponte Tresa per le strette analogie con gli affreschi di Viconago e Montemezzo. Marco Rossi, «La pittura degli anni Trenta fra Leonardismo, Luini e Fermo

Stella», in Rossi/Rovetta 1988 (cfr. nota 28), p. 72-78, 146-148.

29 La datazione del ciclo di Maggia, (che in passato ho erroneamente anticipato al secondo decennio: Calderari 1997 [cfr. nota 26], p. 423-424) è sicuramente posteriore al 1529, data che compare nella lunga iscrizione che accompagna gli affreschi dell'arco trionfale, di altra mano e sicuramente antecedenti vista la stratigrafia degli intonaci (ri)verificata per l'occasione.

30 Il dipinto, piuttosto lacunoso, ornava l'altare di una piccola cappella cinquecentesca trasformata in edicola nel 1728, come indica la data incisa sul retro della struttura, in concomitanza con altri importanti lavori eseguiti nella vicina chiesa. Giuseppe Pasqualigo, *Manuale ad uso del forastiere in Lugano ovvero guida storico-artistica della città e dei contorni*, Lugano 1855, p. 182 (lo riferisce a un allievo di Bernardino Luini); *Chiesa di Loreto. Lugano. Guida artistica-storica*, Lugano 1968, p. 33, 47 (viene messa in dubbio l'attribuzione dell'affresco, illustrato, avanzata dal Pasqualigo). Al pittore ho già avuto modo di attribuire anche una seconda *Madonna di Loreto* affrescata nella lunetta del portale d'accesso alla chiesa (Calderari 1997 [cfr. nota 26], p. 423). Entrambi i dipinti sono databili al 1524 ca., data di fondazione della chiesa, per la quale si veda: Isidoro Marcionetti, *Chiesa e convento di Santa Maria di Loreto in Lugano*, Lugano 1987.

31 L'edificio attuale, sorto dove già esisteva una cappella che la tradizione locale riferisce al 1522, risale al 1755 circa; l'affresco, ascrivibile alla fase matura del pittore, si trova sull'altare maggiore ed è incorniciato da stucchi. *Kunstführer durch die Schweiz*, II, Berna 2005, p. 785 (con una generica datazione del dipinto al XVI secolo).

32 Al suo catalogo (cfr. nota 26) penso si possano aggiungere altri affreschi della zona: la *Crocifissione e santi* che occupa la controfacciata della chiesa di Sant'Andrea ad Agnuzzo, frazione di Muzzano (come già proposto da Alessandro Rovetta, «Origine e affermazione del Rinascimento in Alto Lario», in Rossi/Rovetta 1988 [cfr. nota 28], p. 48) e la *Madonna col Bambino e Sant'Antonio abate* nella chiesa parrocchiale di Sant'Abbondio a Gentilino, venuta alla luce durante i restauri del 1998 (*I tesori di S. Abbondio*, Gentilino-Montagnola 2002,

p. 124-125); non so invece decidermi riguardo all'*Annunciazione e santi* che orna l'arco trionfale della chiesa di Santa Maria di Loreto a Lugano e al *Crocifisso tra i santi Rocco e Sebastiano* in navata, databile già all'inizio del quarto decennio del '500 in virtù delle citazioni dal tramezzo dipinto da Luini nella vicina chiesa degli Angeli nel 1529. Marcionetti 1987 (cfr. nota 30), p. 27-28, 102-105; Andrea Di Lorenzo, «Domenico Pezzi», in *Pittura a Como e nel Canton Ticino* 1994 (cfr. nota 3), p. 287 (con un'ipotesi di attribuzione dell'affresco col *Crocifisso* a Domenico Pezzi non sostenibile).

33 Archivio della Curia Provinciale OFM, Torino, *Libro della Fibbia*, scat. T, Lugano, Cannobio, Bellinzona, ff. 32v-50r. Con qualche inesattezza, anche in: Isidoro Marcionetti, *Chiesa e convento di Santa Maria degli Angeli in Lugano*, Lugano 1975, p. 37-45.

34 Dopo la soppressione del convento (1848) gli affreschi sono stati trasferiti in chiesa. Bernardino Luini, al secolo Bernardino Scapi, era originario di Dumenza, nei pressi di Luino; non se ne conosce la data di nascita, che dovrebbe collocarsi tra il 1480 e il 1485, mentre la morte risale al 1532. Andrea Di Lorenzo, «Bernardino Luini», in *Pittura a Como e nel Canton Ticino* 1994 (cfr. nota 3), p. 284, 293-294; Cristina Quattrini, *Lo Schermo di Cam. Un dipinto riscoperto di Bernardino Luini* («Brera mai vista» 19), catalogo mostra, Milano, Pinacoteca di Brera, Milano 2006, p. 46-47.

35 L'affresco si trova dal 1954 a Sonvico, nella chiesa di San Nazario a Dino. Di Lorenzo 1994 (cfr. nota 34), p. 294-295; Lara Calderari, «La cappella di Sant'Antonio da Padova a Lugano», in *Francesco e Innocenzo Torriani. Opere e vicende di due artisti del Seicento*, a cura di Laura Damiani Cabrini e Anastasia Gilardi, catalogo mostra, Mendrisio, Museo d'arte, Mendrisio 2006, pp. 152-153 (in cui ipotizzo la provenienza dell'affresco dalla cappella di Sant'Antonio da Padova).

36 Attualmente diviso tra il Museum of Art di Philadelphia, il Norton Simon Museum di Pasadena e collezioni private. Di Lorenzo 1994 (cfr. nota 34), pp. 291-293; Quattrini 2006 (cfr. nota 34), p. 46.

37 Lara Calderari, «Maestro dell'anonima di Ponte Capriasca», in Calderari/Damiani Cabrini 2003 (cfr. nota 7), p. 56-63 (con una datazione al 1540 ca.

da posticipare al 1551 ca. in relazione agli affreschi della vicina chiesa di San Rocco). Come mi segnala Mauro Natale, che ringrazio, l'anonimo pittore attivo a Ponte potrebbe identificarsi con quello impegnato sulla controfacciata della chiesa di San Vittore a Meda, illustrato in: Letizia Maderna, *San Vittore in Meda. La piccola Sistina della Brianza*, Milano 2001, ed. cons. 2005,

p. 64-69. Sulla chiesa si vedano inoltre: Giulio Bora, «Tradizione luinesca da San Vittore a Meda a San Maurizio al Monastero Maggiore», in *Raccolta Vinciana*, XXIV, 1992, p. 155-179; Franco Moro, «Il primo Cinquecento», in *Pittura in Brianza e in Valsassina dall'Alto Medioevo al Neoclassicismo*, a cura di Mina Gregori, Milano 1993, p. 36-37; Id., «Bernardino Luini» e «Seguace di Bernardino Luini», ibid., p. 262-263, 265; Francesco Frangi, «Aurelio Luini», ibid., p. 267-268.

38 Sergio Marinelli, «Andrea Mantegna», in *Mantegna e le arti a Verona 1450-1500*, a cura di Sergio Marinelli e Paola Marini, catalogo mostra, Verona, Palazzo della Gran Guardia, Venezia 2006, p. 218-222.

39 Cristina Quattrini, «I primi anni di Bernardino Luini: dal soggiorno in Veneto alla Madonna di Chiaravalle», in *Nuovi Studi*, 9, 2001-2002 [2003], p. 57-59; Ead. 2006 (cfr. nota 34), p. 32.

40 Il pittore lavorò anche nella chiesa parrocchiale di Santa Maria del Sasso a Morcote, dove nel vecchio coro si possono ammirare gli affreschi con le *Storie della Passione di Cristo* in cui compare una bella veduta di Genova datata 1513. Andrea Di Lorenzo, «Domenico Pezzi», in *Pittura a Como e nel Canton Ticino* 1994 (cfr. nota 3), p. 286-288; Janice Shell, *Pittori in bottega*, Torino 1995, p. 269-270.

41 Luigi Brentani, *Miscellanea storica ticinese. Notizie d'arte, di coltura, di religione, di politica e di curiosità*, Como 1926, p. 154-155 (per la notizia del 1517); Id., *Antichi maestri d'arte e di scuola delle terre ticinesi*, VII, Como 1963, p. 168 (per il termine *post quem* del 1578); Santo Monti, *Atti della visita pastorale di F. Feliciano Ninguarda vescovo di Como (1589-1593)*, II, Como 1903, rist. Como 1992, p. 372 (per il termine *ante quem* del 1591).

42 Lo scultore, al secolo Agostino Busti, nato nel 1483 circa e morto nel 1548, fu uno dei protagonisti della scultura rinascimentale lombarda capace di lavorare il marmo con straor-

dinaria abilità; intorno al 1517 era impegnato nella realizzazione dei monumenti a Francesco Orsini e a Gaston De Foix. Giovanni Agosti, *Bambaia e il classicismo lombardo*, Torino 1990, p. 135-169; Maria Teresa Fiorio, *Bambaia. Catalogo completo delle opere*, Firenze 1990, p. 24-68.

43 Simone Soldini, «I pilastri del portale mediano della cattedrale di Lugano. Un esempio di rinnovamento nella cultura decorativa lombarda del primo Cinquecento», in *Florilegium. Scritti di storia dell'arte in onore di Carlo Bertelli*, Milano 1995, p. 130-133 (con la giusta esclusione della paternità rodariana); Maria Teresa Fiorio, «La "buona maniera moderna" del Bambaia e lo "sperperato avello" dei Birago», in *Scultura lombarda del Rinascimento. I monumenti Borromeo*, a cura di Mauro Natale, Torino 1997, p. 280 nota 24 (con la proposta di attribuzione delle lesene dei portali ad Alessandro della Scala). Per lo scultore caronese, attestato tra il 1519 e il 1553 e di cui si conosce l'attività presso il Santuario di Tirano negli anni 1519 e 1530-34, si vedano: Francesca Bormetti, «L'organismo architettonico e i suoi apparati decorativi», in Francesca Bormetti, Raffaele Casciaro, *Il Santuario della Madonna di Tirano nella Valtellina del Cinquecento*, Milano 1996, p. 113-119; Maria Teresa Fiorio, «Un'aggiunta per Alessandro della Scala e un'ipotesi», in *Itinerari d'arte in Lombardia dal XIII al XX secolo. Scritti offerti a Maria Teresa Binaghi Olivari*, a cura di Matteo Ceriana e Fernando Mazzocca, Milano 1998, p. 173-180.

44 Horst Woldemar Janson, «The Putto with the Death's Head», in *Art Bulletin*, XIX, 1937, p. 423-449 (ora anche in: *16 Studies*, a cura di Horst Woldemar Janson, New York [1974], p. 3-38); Agosti 1990 (cfr. nota 42), p. 153.

45 Giovanni Agosti, *Su Mantegna I. La storia dell'arte libera la testa*, Milano 2005, p. 376-378.

46 Walter Hugelshofer, *Altari a intaglio d'origine tedesca nel Cantone Ticino e altari della Madonna del Sasso e di Ascona* («Monumenti storici ed artistici del Cantone Ticino» XIV), a cura di Edoardo Berta, Milano 1927, p. 5-10, a cui si aggiunga: Franca Marone, Elfi Rüschi, «Osservazioni sulle "anchone todische" in chiese ticinesi», in *I nostri monumenti storici*, 3, 1984, p. 351-355.

47 Sergiusz Michalski, «Die Ausbreitung des reformatorischen Bilder-

sturms 1521-1537», in *Bildersturm. Wahnsinn oder Gottes Wille?*, a cura di Cécile Dupeux, Peter Jezler, Jean Wirth, catalogo mostra, Berna, Historisches Museum, Strasburgo, Musée de l'Euvre Notre-Dame, Berna-Strasburgo-Zurigo 2000, p. 46-51.

48 Lo scultore Ivo Strigel, nato nel 1430 e morto nel 1516, fu a capo di una grande bottega specializzata nella produzione di altari a portelli (*Flügelaltäre*) con sede a Memmingen, nella Germania meridionale, in cui fu attivo come pittore anche il figlio Bernhard (1460-1528). Astrid von Beckerath, «Die Werkstätten», in *Spätgotische Flügelaltäre im Graubünden und im Fürstentum Liechtenstein*, Coira 1998, p. 96.

49 Pedrioli 2006 (cfr. nota 13), p. 358-359, 411.

50 Paolo D'Alessandri, *Atti di San Carlo riguardanti la Svizzera e i suoi territori*, Locarno 1909, ed. cons. 1999, p. 50, 52-53.

51 Il pittore, seguace di Hans Leu il Vecchio di Zurigo, è attivo in Leventina tra il 1490 il 1520 ca. Frédéric Elsig, «Il Maestro leventinese», in *Archivio Storico Ticinese*, 127, 2000, p. 75-82.

52 Si tratta di una partizione di comodo, adottata anche in occasione della recente mostra *Maestri della scultura in legno nel ducato degli Sforza* curata da Giovanni Romano e Claudio Salsi e tenutasi al Castello Sforzesco di Milano tra il 2005 e il 2006, che permette di ben cogliere l'evolversi del linguaggio artistico nel corso dei cruciali decenni qui indagati.

REFERENZE FOTOGRAFICHE

1, 2: da Pittura a Como e nel Canton Ticino dal Mille al Settecento, a cura di Mina Gregori, Milano 1994, tavv. 52-53. — 3, 5, 6, 8-12, 14: Ufficio beni culturali, Bellinzona (5: Daniela Temperli, Bellinzona; 6, 10: Roberto Pellegrini, Locarno; 8: Sandro Grandinetti, Bellinzona; 11: Stefania Beretta, Giubiasco; 12: Franco Mattei, Claro; 14: Renato Quadroni, Arogno). — 4, 13: Lara Calderari, Rancate. — 7: da Pittura a Milano. Rinascimento e Manierismo, a cura di Mina Gregori, Milano 1998, tavv. 6, 58

INDIRIZZO DELL'AUTRICE

Lara Calderari, dottore in Lettere, storica dell'arte, Via Sotto Chiesa, 6862 Rancate