

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

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 66 (2009)

Heft: 1

Artikel: Rinascimento in Santa Maria del Sasso a Morcote : la cappella
maggiore tra Quattro e Cinquecento

Autor: Calderari, Lara / Valle Parri, Silvia

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-169825>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 12.05.2025

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

Rinascimento in Santa Maria del Sasso a Morcote

La cappella maggiore tra Quattro e Cinquecento

di LARA CALDERARI e SILVIA VALLE PARRI

L'edificio in epoca rinascimentale

di SILVIA VALLE PARRI

La chiesa parrocchiale di Santa Maria del Sasso è edificata in una posizione panoramica che domina l'intero borgo di Morcote nel Canton Ticino. Conserva al suo interno alcune testimonianze pittoriche che risalgono alla prima metà del XIV secolo, momento in cui con tutta probabilità l'edificio aveva la forma di un'aula quadrata orientata secondo la consueta disposizione est-ovest.¹

Intorno al 1468 la costruzione è oggetto di un intervento di ammodernamento. La data è visibile sul tondo scolpito con l'immagine di Dio Padre benedicente, posto al centro dell'arco trionfale dell'antica cappella maggiore. Il rinnovamento è da legare al riconoscimento a parrocchiale dell'istituzione chiesastica, in linea con i cambiamenti di numerose chiese rurali a statuto di parrocchie.² La presente asserzione trova conferma in un documento del 23 febbraio del 1472, dove è chiaro che tale titolo è già in atto: «attento maxime che ultra la consuetudine antiqua che habiamo de elezere dicto parochiano per arbitro nostro, etiam la dicta giesia parochiale non ha reddito né entrata propria per substantazione del parochiano».³

Facevano parte dell'edificio (fig. 1) l'antica cappella maggiore rivolta verso settentrione (1) e posta di fronte a quella attuale (6), la cappella del fonte battesimale alla sua destra (3) e quella della Pesca miracolosa alla sua sinistra (2); la cappella del Rosario (5), adiacente all'attuale cappella maggiore e di fronte a quella del fonte battesimale. Le aggiunte successive avvengono in epoca di Controriforma, nel momento in cui viene esautorato il vecchio assetto dell'edificio per allestire quello nuovo. I vescovi della diocesi comasca testimoniano chiaramente il nuovo orientamento della chiesa a partire dal 1578.⁴

La cappella maggiore, oggetto del presente articolo, è ingombra da un organo dalla seconda metà del Seicento ed era rialzata da un basamento che la isolava dalla roccia del monte su cui è costruita. È coperta da una volta a crociera decorata con il ciclo dei Progenitori, suddiviso in tre delle quattro vele che la compongono: il Peccato originale, la Cacciata dal Paradiso, il Lavoro dei progenitori. L'ultima vela è decorata con l'immagine di Dio Padre benedicente. L'anonimo autore che affresca la volta della cappella non brilla per qualità pittorica, compaiono infatti delle evidenti incertezze nella composizione degli episodi e nel ricorso a cornici geometriche con motivi a tenaglia che tradiscono un gusto poco aggiornato. Si deve comunque registrare l'utilizzo di modelli derivati da incisioni nordiche. In particolare nella vela della Cacciata dal Paradiso (fig. 2), l'autore

impiega parte della stampa sullo stesso tema compresa nella *Weltchronik* di Hartmann Schedel, edita nel 1493, le cui incisioni sono attribuite a Michael Wohlgemut (fig. 3).⁵

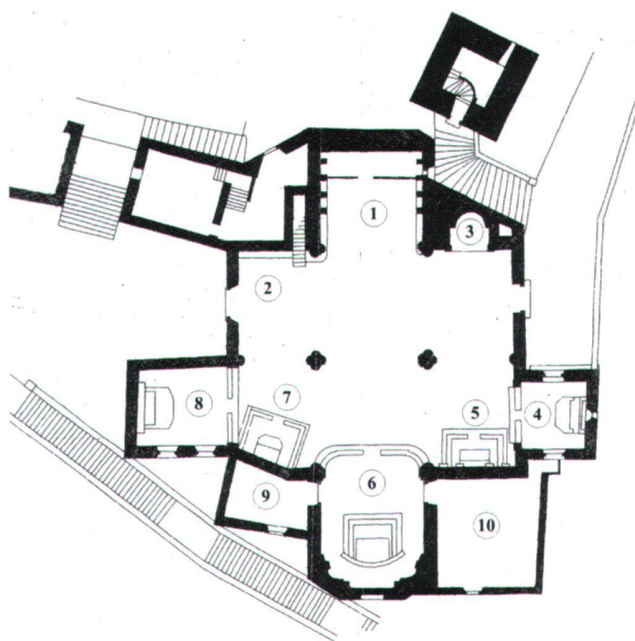


Fig. 1 Rilievo della chiesa parrocchiale di Santa Maria del Sasso a Morcote, arch. Cino Chiesa, Lugano, 15 settembre 1932. Bellinzona, Ufficio dei Beni Culturali, sc. 171.1.

1: Cappella maggiore rinascimentale; 2: Cappella della Pesca miracolosa; 3: Cappella del fonte battesimale; 4: Cappella di San Carlo (1636 circa); 5: Cappella del Santissimo Rosario; 6: Cappella maggiore (dopo il 1578); 7: Cappella di San Giovanni Battista; 8: Cappella del Santissimo Sacramento; 9: Sagrestia vecchia (dopo il 1578); 10: Sagrestia nuova (dopo il 1758 circa).

Il maestro utilizza la composizione per il busto di Eva e per la posizione delle gambe di Adamo; mentre il gesto dell'angelo viene rivisitato alla luce di un goffo influsso leonardo-



Fig. 2 Cacciata dal Paradiso, autore ignoto, 1500 circa. Affresco della volta della cappella maggiore, 6 x 3 m circa. Morcote, chiesa parrocchiale di Santa Maria del Sasso.



Fig. 3 Peccato originale, Cacciata dal Paradiso, di Michael Wohlgemut, datata 1493. Incisione tratta dalla *Weltchronik* 1493 di Hartmann Schedel (Blatt VII).

desco. La data di pubblicazione della *Weltchronik* vale come *post quem* per la decorazione della volta, che si può immaginare affrescata nel corso del primo quinquennio del Cinquecento, quando l'influsso di Leonardo da Vinci in ambito milanese era ormai consolidato.⁶

L'antica cappella maggiore di Santa Maria del Sasso è stata restaurata nel 1976, nel corso di un più ampio intervento inerente l'intera chiesa su progetto dell'architetto Guido Borella. Oltre all'intervento conservativo sulla parte pittorica della cappella realizzato da Luigi Gianola, è stato messo in atto un provvidenziale abbassamento dello zoc-

colo su cui era posto l'organo dal XVII secolo. La riduzione dello zoccolo ha permesso una migliore conservazione e visibilità degli affreschi.

I muri della cappella si raccordano alla volta con tre lunette dipinte nel 1513 con episodi della Passione di Cristo: l'Orazione nell'Orto, l'Andata al Calvario e la Crocifissione. In questo caso l'autore va riconosciuto in Domenico Pezzi, originario della Valsolda e individuato in ambito ticinese dalla pala della Madonna con il Bambino tra i Santi Biagio e Gerolamo, conservata in San Biagio a Ravecchia, un'opera firmata e datata nel 1520.⁷

L'ancona di Tommaso Rodari da Maroggia

di LARA CALDERARI

Le opere

La cappella maggiore era dotata di un altare rinascimentale in pietra i cui frammenti si conservano attualmente sull'al-

tare maggiore barocco (la statua della Madonna con il Bambino) (fig. 4), nella vicina casa parrocchiale (le statue di San Giovanni Battista e di San Pietro apostolo) (fig. 5 e 6), lungo la scalinata minore che porta alla chiesa (il bassori-



Fig. 4 Madonna con il Bambino, di Tommaso Rodari, primi anni '90 del XV secolo. Marmo, 97 x 43 x 23 cm. Morcote, chiesa parrocchiale di Santa Maria del Sasso, altare maggiore.



Fig. 5 San Giovanni Battista, di Tommaso Rodari, primi anni '90 del XV secolo. Marmo, 72 x 23 x 8 cm. Morcote, casa parrocchiale.



Fig. 6 San Pietro apostolo, di Tommaso Rodari, primi anni '90 del XV secolo. Marmo, 60 x 26 x 17 cm. Morcote, casa parrocchiale.

lievo con la Pietà e angeli) (fig. 7) e in un magazzino annesso alla casa parrocchiale (gli elementi architettonici e decorativi).

Le tre statue a tutto tondo sono in marmo bianco mentre il bassorilievo e l'inquadramento architettonico è in pietra di Saltrio (Varese). Di quest'ultimo restano vari frammenti



Fig. 7 Pietà, di Tommaso Rodari (e bottega?), primi anni '90 del XV secolo. Pietra di Saltrio, 51,5 x 54 cm. Morcote, scalinata minore che porta alla chiesa parrocchiale di Santa Maria del Sasso.

di architravi, zoccoli, capitelli, basi, conchiglie, volute e lesene, alcuni dei quali finemente decorati con motivi vegetali e animali e con teste di putti alati. In particolare, due targhe a coda di rondine recano altrettante iscrizioni evangeliche che confermano l'identità delle statue minori. San Pietro è infatti identificato dalla scritta «TU ES/ PETRUS» (Matteo 16, 18) mentre al Battista si riferisce la dicitura «INTER NA-/ TOS MIR[US]» (Matteo 11, 11).⁸ Un altro interessante frammento reca incisa la scritta frammentaria «OP[US] IOAN[N]ES» sulla quale si tornerà in seguito. Tra i vari pezzi si segnalano anche due elementi ornamentali, uno con la raffigurazione incompleta del Pellicano che nutre i figli con il sangue del proprio petto e un altro con due uccelli, forse aquile. Inoltre, alcuni materiali conservati nel magazzino della casa del parroco sono molto probabilmente estranei all'ancona principale ma sempre di epoca rinascimentale, fatto che suggerisce la presenza almeno di un secondo altare.

Lo stato di conservazione del materiale lapideo è molto diversificato a causa della diversa collocazione che ricevettero le varie parti dopo lo smantellamento dell'altare. La Madonna con il Bambino si presenta infatti in ottimo stato mentre le altre due sculture mostrano purtroppo diverse mutilazioni. Il San Pietro è acefalo e parzialmente privo del braccio sinistro e del libro mentre al Battista manca completamente il braccio destro ed è sprovvisto di parte dei piedi, del basamento anteriore e della mano sinistra. Malgrado queste mancanze la superficie lapidea è ben conservata e la leggibilità dei dettagli è ancora buona. La statua del Battista presenta una patina più giallognola rispetto a quella dell'Apostolo. L'intera superficie del bassorilievo con l'Imago pietatis è invece molto abrasa, tanto che la leggibilità delle principali caratteristiche stilistiche dell'opera è ormai in buona parte compromessa.

La fortuna critica

Le sculture appena ricordate non sono state fino ad ora studiate in maniera approfondita e sembrano essere passate quasi inosservate agli occhi degli studiosi maggiormente accreditati del Novecento e, come spesso accade in territorio ticinese, le prime e più circostanziate segnalazioni sono ancora oggi quelle fornite dallo storico dell'arte Johann Rudolf Rahn nell'ultimo trentennio dell'Ottocento.⁹

La prima notizia relativa alle opere fu pubblicata dal professore zurighese nel 1880 nell'ambito di uno studio sulla scultura dell'Italia settentrionale. Trattando della facciata della cattedrale di San Lorenzo a Lugano, dopo averne rigettata fermamente la paternità rodariana, la riferiva a un anonimo scultore che chiamava con il nome convenzionale di «Maestro di Lugano» e al quale attribuiva l'ancona nella chiesa parrocchiale di Vico Morcote. Allo stesso ambito avvicinava anche la statua del Battista e il bassorilievo con l'Imago pietatis di Morcote, che all'epoca si trovavano lungo le due scalinate d'accesso alla chiesa parrocchiale.¹⁰ Qualche anno dopo, nel 1892, nell'ambito della compilazione della statistica dei monumenti svizzeri pubblicata in una serie di articoli tra il 1890 e il 1893, e corredata da numerosi e interessanti disegni, Rahn fornì una descrizione più dettagliata della statua del Battista e del bassorilievo; a queste testimonianze aggiunse anche la citazione dei frammenti dell'altare maggiore, che all'epoca si trovavano in parte nella cappella sepolcrale sotto la chiesa e in parte nella casa dell'architetto morcotese Giuseppe Fossati (1822–1891).¹¹ Grazie a questa descrizione si viene a sapere che il Battista era murato nel pianerottolo della scalinata principale mentre il bassorilievo era collocato lungo la scala minore che dal paese porta alla chiesa, forse nella stessa posizione in cui si trova ancora oggi. In questa circostanza lo studioso non espresse considerazioni sullo stile delle sculture, se non che appartenevano al primo Rinascimento.¹²

Fu don Santo Monti, sul finire del secolo, a collegare con certezza i frammenti resi noti da Rahn all'altare maggiore rinascimentale della chiesa in seguito al vaglio della visita pastorale effettuata dal vescovo di Como Feliciano Ninguarda il 29 maggio 1591. La trascrizione di questi materiali è ancora oggi un prezioso punto di partenza per gli studi storici e artistici inerenti l'antica diocesi comasca che comprendeva, com'è noto, anche la maggior parte delle terre ticinesi.¹³

Dopo le segnalazioni di Rahn fu Alfred Gotthold Meyer, allievo di Jacob Burckhardt e professore alla scuola tecnica superiore di Berlino, a occuparsi dei frammenti nell'ambito dell'accurata trattazione della facciata della cattedrale di Lugano che riteneva, a giusta ragione, appartenente a un diverso e più maturo momento artistico rispetto alle sculture di Morcote. Si deve quindi allo studioso tedesco, nel 1900, la prima segnalazione della statua di Pietro che, tuttavia, non fu in grado di identificare poiché acefala. All'epoca questa si trovava, con quella del Battista, in un non meglio specificato oratorio di Morcote, forse quello di Sant'Antonio da Padova attiguo alla chiesa parrocchiale, dove saranno segnalate qualche anno dopo. Meyer, da acuto e intelligente conoscitore della scultura rinascimentale del nord Italia, collegò senza esitazione entrambe le statue all'ambito stilistico dei Rodari.¹⁴

Il testo di Meyer non godette tuttavia di molta fortuna presso gli storici locali probabilmente poiché esso rimase sconosciuto ai più. Forse la difficoltà della lingua, forse la grande diffusione delle opere di Rahn, quasi sempre tradotte in italiano in tempi rapidissimi, fecero sì che le considerazioni del professore berlinese rimanessero lettera morta.

Nel 1904 don Santo Monti si lamentò nelle pagine del Bollettino Storico della Svizzera Italiana che il comune di Morcote non avesse prestato i resti dell'altare rinascimentale, in merito al quale riprendeva il giudizio espresso da Rahn, per la mostra d'arte sacra organizzata a Bellinzona nel 1903 sull'onda di quelle tenutesi precedentemente a Torino e Bergamo (1898), Cremona e Como (1899), Lodi e Piacenza. Per l'occasione nella chiesa di San Giovanni furono riunite tantissime opere d'arte provenienti da tutto il Cantone e furono esposti numerosi calchi di sculture eseguite dai Campi di Milano, tra i quali anche quello del Battista. Il sacerdote, lamentandosi dello stato indecoroso con il quale venivano conservati i frammenti morcotesi, riferì pure di una visita effettuata nel settembre 1902 in compagnia del noto architetto milanese Luca Beltrami.¹⁵

Qualche anno dopo (1912) Giorgio Casella, riconoscendo nella Vergine con il Bambino («lavoro del più bel rinascimento e di squisita fattura») dell'altare maggiore barocco la scultura citata nella visita pastorale di monsignor Ninguarda (1591) pubblicata da Santo Monti,¹⁶ si interrogò sul destino delle statue laterali di San Giovanni Battista e di San Pietro che, evidentemente, non conosceva.¹⁷

Il pittore e restauratore giubiaschese Edoardo Berta, nell'importante collana dedicata ai monumenti storici e artistici del Canton Ticino pubblicata per iniziativa dello Stato nei

primi decenni del Novecento, e ancora oggi insuperata per la qualità delle tavole poste a corredo del testo, riprodusse per la prima volta un'immagine delle sculture dei due santi e della targa con la scritta riferita a Pietro, indicandole come frammenti di un antico altare del XV secolo e ipotizzandone l'appartenenza all'ambito stilistico della bottega di Pietro Lombardo della nota famiglia Solari di Carona.¹⁸



Fig. 8 I frammenti dell'altare maggiore in una fotografia risalente e circa agli anni 30 del Novecento. Morcote, chiesa parrocchiale di Santa Maria del Sasso, sagrestia.

Dopo questi primi interventi le sculture sembrano essere entrate nel dimenticatoio, o almeno così pare, per uscirne brevemente, parecchi anni dopo, in occasione della mostra di arte ticinese tenutasi al Kunsthaus di Zurigo nel 1945 (il solo San Giovanni Battista),¹⁹ e riapparire l'anno successivo nel testo di Francesco Chiesa, in veste di presidente della Commissione cantonale dei monumenti storici e artistici, edito nel resoconto dei restauri parziali nel frattempo (1936) effettuati nell'edificio religioso: in quelle pagine Chiesa auspicò una valorizzazione dei frammenti.²⁰ Fu forse il citato restauro l'occasione per riunire e fotografare le sculture in due interessanti disposizioni ancora di gusto ottocentesco (fig. 8), dove figurano anche pezzi estranei all'altare rinascimentale qui ricostruito. Il piccolo angelo in pietra arenaria posto a fianco del Battista appartiene infatti all'ambito degli scultori caronesi Filippo e Andrea Solari ed è databile alla metà del Quattrocento circa.²¹

In un volumetto dedicato ai monumenti morcotesi Teucro Isella ricordò sia la statua del Battista, ascrivendola ai Gaggini da Bissone, sia la Pietà, collegandole entrambe al vecchio altare della chiesa.²² A mia conoscenza, un'ultima e brevissima citazione dell'altare si deve a Luigi Gianola (1982) che, in un articolo sui restauri da lui condotti sulle pitture rinascimentali di Domenico Pezzi, ricordava in nota «la presenza, ora dispersa, di un dossale d'altare in pietra

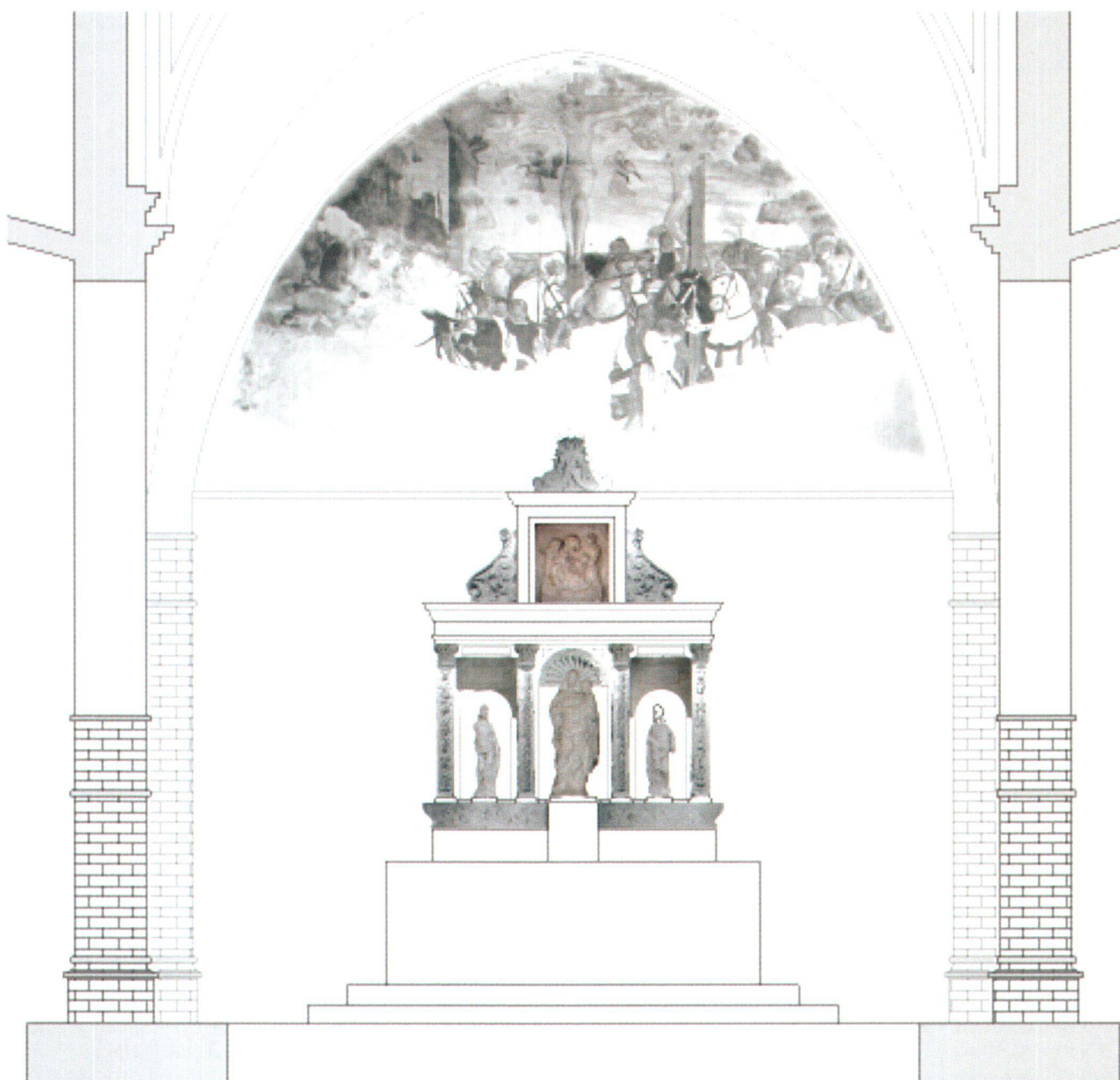


Fig. 9 La cappella maggiore nel 1513 (ipotesi), disegno di Francesco Ambrosini. Bellinzona, Ufficio dei Beni Culturali.

del primo Cinquecento, di stile apparentemente rodariano».²³

Bernhard Anderes non era probabilmente informato circa l'esistenza dei frammenti dell'altare rinascimentale ma riconobbe, come solo Giorgio Casella²⁴ prima di lui, sin

dalla prima edizione in lingua tedesca della guida d'arte del Canton Ticino apparsa nel 1976, l'estraneità della statua della Madonna con il Bambino dall'imponente struttura settecentesca dell'altare maggiore, per la quale propose una datazione all'inizio del XVI secolo.²⁵

Nessuno, tuttavia, ha mai collegato la bella scultura della Madonna con gli altri frammenti qui trattati.

L'altare rinascimentale: una proposta di ricostruzione

La verifica delle visite pastorali ha permesso di confermare l'ipotesi iniziale della presenza sull'altare maggiore della chiesa in epoca rinascimentale delle tre statue, descritte in più di una occasione dagli alti prelati comensi in visita a Morcote (fig. 9).²⁶

Dai resoconti, noti a partire dal 1578, emerge come già in quell'anno fosse stato costruito il nuovo coro, vale a dire quello attuale. L'assetto rinascimentale della cappella maggiore risultava di fatto già sconvolto pochi decenni dopo l'esecuzione degli affreschi nei tre lunettoni (1513). Grazie al vescovo Feliciano Ninguarda (1591) sappiamo inoltre che l'altare rinascimentale era stato nel frattempo trasferito nella nuova cappella maggiore e che al centro stava la Madonna con il Bambino, affiancata da San Giovanni Battista (a sinistra) e da San Pietro (a destra).

Si trattava probabilmente di un'ancona tripartita da lesene dalle cui nicchie si affacciavano le tre statue appena citate. Sopra alla Madonna doveva essere collocato il bassorilievo raffigurante la Pietà chiuso tra due volute e a sua volta sormontato dal tondo con il Pellicano, simbolo della Passione di Gesù, in tema con l'Imago pietatis. Una tipologia, questa, simile ad altre ancone rodariane tra le quali si possono ricordare quelle di Sant'Apollonia nel duomo di Como (datata 1493), della parrocchiale di Vico Morcote e dell'antico battistero di Balerna.

All'epoca, il presbiterio era delimitato da alti cancelli in ferro. Monsignor Filippo Archinti (1597) ci informa inoltre che l'altare era consacrato, addossato alla parete di fondo e dotato delle necessarie suppellettili. Il prelado identificò erroneamente la statua di San Giovanni Battista con San Paolo poiché spesso associato a San Pietro. L'altare dovette presentarsi nella stessa situazione al vescovo Giovanni Ambrogio Torriani nel 1670 malgrado i cancelli in ferro fossero stati nel frattempo sostituiti da balaustre marmoree colorate. Dagli atti di monsignor Giovanni Battista Pellegrini (1762) veniamo invece a conoscenza che dopo la visita del vescovo Paolo Cernuschi (1741) era stato costruito un nuovo altare, che risultava in quel momento sconsacrato. Quest'ultimo, attualmente visibile, venne messo in opera nel 1758 dai marmorini e costruttori d'altari varesini Giacomo Pellegatta (di Viggiù) e Giacomo (?) Marchesi (di Saltrio) per iniziativa del prevosto Ambrogio Marcellino Fossati (1712–1795), come recita la targa in marmo nero che pure ripercorre le principali vicende costruttive dell'edificio.²⁷

L'altare rinascimentale dovette quindi essere smembrato tra il 1741 e il 1758.

Quello nuovo fu descritto dal vescovo Giuseppe Bertieri nel 1791; nell'imponente nicchia colonnata era comunque rimasta, secondo una prassi non inusuale per l'epoca, la statua rinascimentale della Madonna. Il San Giovanni

Battista fu reimpiegato nella monumentale scalinata appena costruita (1720–32) per iniziativa di Davide Fossati (1644–1732), mercante a Venezia, forse su progetto di Giorgio Domenico Fossati (1705–1785), pure attivo nella città lagunare.²⁸ Successivamente anche la Pietà dovette essere murata nella scalinata minore, mentre del San Pietro si



Fig. 10 La cappella maggiore in epoca rinascimentale secondo l'ipotesi di Giuseppe Fossati, 1860 circa. Matita e acquerello su carta, 56 x 39,5 cm. Morcote, chiesa parrocchiale di Santa Maria del Sasso, sagrestia.

persero le tracce fino alla prima segnalazione da parte di Alfred Gotthold Meyer (1900) nell'oratorio di Sant'Antonio da Padova, quando è già privo della testa.²⁹

Risulta inoltre interessante un disegno acquerellato ottocentesco custodito nella sagrestia della chiesa e raffigurante un'ipotetica ricostruzione dell'aspetto dell'antica cappella maggiore in epoca rinascimentale (fig. 10), dove al

centro dell'ancona figura la Madonna in trono con il Bambino oggi sull'altare di San Giovanni Battista (fig. 18). Il disegno è per tradizione ascritto a Giuseppe Fossati e reca sul retro le scritte «Dipinto a fresco da Giannantonio Boltraffio allievo di Leonardo da Vinci – morto verso il 1517» (in alto) e «Crucifixione di Bo[ltraffio]» (in basso). Il foglio è databile a dopo il 1859, anno del suo rientro da

L'ambito stilistico e un'ipotesi di datazione

Allo studioso tedesco Alfred Gotthold Meyer si deve la corretta individuazione dell'ambito stilistico delle statue ascritte senza tentennamenti ai Rodari, anche se già Johann Rudolf Rahn ne segnalò le tangenze con l'ancona di Vico Morcote, oggi di riconosciuto ambito rodariano. Non mi dilungherò quindi sulle altre attribuzioni, fantasiose e prive di fondamento critico, alla bottega di Pietro Lombardo e ai Gaggini.

Credo infatti che le sculture, in virtù della loro alta qualità, possano essere ascritte a Tommaso Rodari, ingegnere e scultore a capo di un'importante bottega familiare attiva prevalentemente sul cantiere del duomo di Como, il più importante edificio della diocesi, a cavallo tra Quattro e Cinquecento, dove si rese protagonista della svolta in chiave bramantesca della fabbrica nell'organizzazione dei prospetti laterali e nella prima impostazione delle absidi nel 1513, rivista nel 1519 da Cristoforo Solari.³²

Dal punto di vista cronologico quale termine *post quem* per l'esecuzione dell'altare maggiore può essere considerato il 1468, anno della trasformazione dell'edificio, come ci tramanda la targa settecentesca murata nel coro attuale e il tondo con il mezzobusto di Dio Padre benedicente collocato sull'arco trionfale del vecchio coro. Quale termine *ante quem* può invece essere preso il 1513, anno d'esecuzione degli affreschi di Domenico Pezzi, che è logico immaginare come tappa conclusiva della decorazione pittorica della cappella maggiore, impresa iniziata sicuramente dopo il 1493, come attesta l'utilizzo della stampa tratta dalla *Weltchronik* di Schedel negli affreschi della volta, databili – in virtù del leonardismo che vi si legge – non prima dell'inizio del Cinquecento.³³

Tuttavia, l'arco temporale così individuato è ancora troppo esteso; solo lo stile quindi, pure esso un documento, può aiutare a circoscrivere il periodo di realizzazione dell'ancona lapidea. A questo riguardo confronti utili possono essere istituiti con le opere conosciute e datate, realizzate da Tommaso per il duomo di Como. Un sicuro precedente per il Battista di Morcote dovette essere la statua omonima pagata nel 1485 e scolpita per la facciata (fig. 12). Le analo-

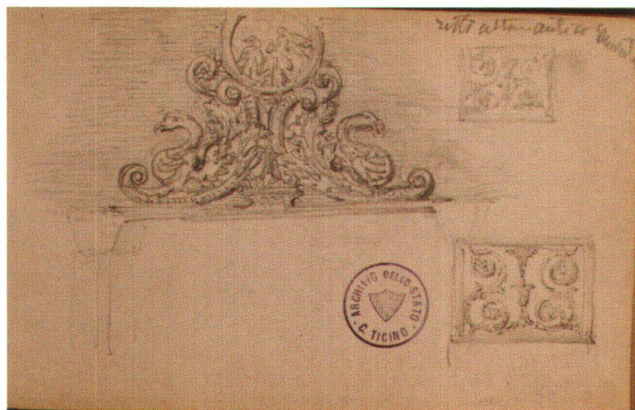


Fig. 11 Schizzo con alcuni «resti (dell') altare antico (di) Morcote», di Giuseppe Fossati, 1860 circa. Matita su carta. Bellinzona, Archivio di Stato del Canton Ticino, Fondo Fossati, sc. 12, taccuino 909, f. n. n.

Costantinopoli.³⁰ Considerando che la famiglia Fossati custodiva alcuni pezzi dell'altare in casa, credo che questa fu particolarmente stimolata a capire come potesse presentarsi l'antico coro della chiesa. In quest'ottica reputo che debbano quindi leggersi anche gli schizzi di alcuni frammenti della struttura conservati in un taccuino di disegni presso il fondo Fossati dell'Archivio di Stato del Canton Ticino a Bellinzona, anche questo ascrivibile a Giuseppe Fossati e databile al 1860 c. (fig. 11).³¹

Fig. 12 San Giovanni Battista, di Tommaso Rodari, 1485. Marmo. Como, Duomo, facciata.

Fig. 13 San Pietro apostolo, di Tommaso Rodari e bottega, datata 1509. Marmo. Como, Duomo, porta della Rana.

Fig. 14 Madonna con il Bambino, di Tommaso Rodari, 1485. Marmo. Como, Duomo, facciata.

Fig. 15 Madonna con il Bambino, di Tommaso Rodari, datata 1493. Marmo. Como, Duomo, altare di Sant'Apollonia.

Fig. 16 Plinio il Vecchio, di Tommaso e Giacomo Rodari, datato 1498. Marmo. Como, Duomo, facciata.

Fig. 17 Presentazione di Gesù al tempio (particolare), di Tommaso Rodari, ultimo decennio del XV secolo. Marmo. Como, Duomo, facciata.



Fig. 12



Fig. 13

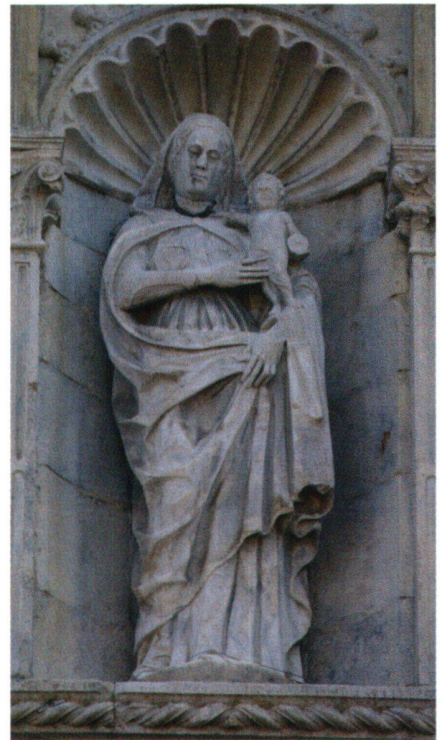


Fig. 14

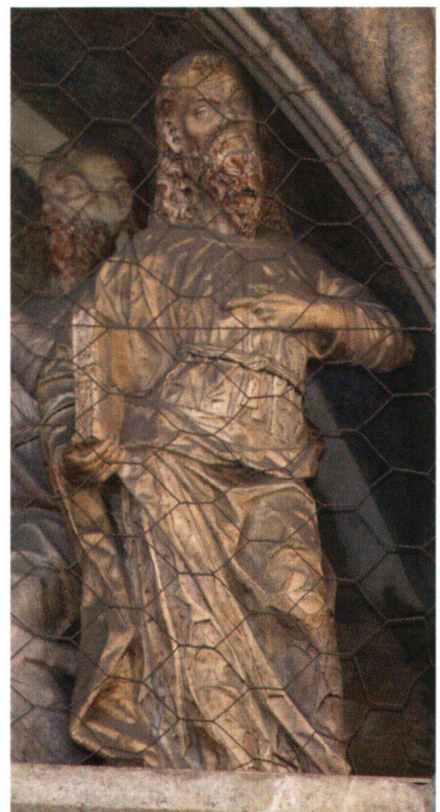
Fig. 15



Fig. 16



Fig. 17



gie sono evidenti, in particolare nell'*hanchement* appena accennato, nella costruzione del panneggio con profondi sottosquadri, nei dettagli della veste di cammello (dalla resa «a onde» del vello, alla cintura annodata in vita fino al risolto del colletto) e, infine, nella disposizione del cartiglio e della relativa mano (dove le quattro dita sono addirittura lievemente divergenti al centro in entrambe le sculture). La capigliatura gonfia della statua comasca di sapore ancora tardogotico ne indica, infine, la precedenza rispetto a quella di Morcote, dotata di riccioli maggiormente classicheggianti. La qualità di quest'ultima è straordinaria, come pure la soluzione del panno che risvolta sul braccio da dietro la schiena, forse derivato dall'iconografia del Cristo risorto, come si può vedere in due sculture simili (per stile e cronologia) conservate presso il Museo della certosa di Pavia.³⁴ Non sarà quindi un caso che la statua di Morcote richiami anche il Cristo risorto di Bramantino (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza) datato al 1490 circa.³⁵

Tornando a Morcote, il panneggio del San Pietro è costruito come quello della statua comasca del Battista; una caratteristica, questa, che rimarrà immutata in Tommaso e nella bottega fino al primo decennio del Cinquecento, come si può vedere nell'omonima statua della porta della Rana datata 1509, come indica la cifra in numeri romani «IX» sulla lesena a fianco della nicchia (fig. 13). L'Apostolo comasco, sebbene di qualità più corsiva, è infatti del tutto sovrapponibile al nostro.

Quale precedente per la Madonna di Morcote può essere segnalata un'altra statua della facciata del duomo di Como, vale a dire la Vergine con il Bambino pure documentata al 1485 (fig. 14),³⁶ dove si possono individuare senza troppa fatica analogie nella posa, nella resa del panneggio e nel volto dai tratti massicci. Appare tuttavia chiaro come nelle sculture di Morcote tutto sia risolto con modi più gentili e sciolti rispetto a quelle della facciata comasca da indurre a ipotizzarne una datazione posteriore al 1485.

Nel corso degli anni '90 del secolo l'attività di Tommaso Rodari per il duomo fu assai frenetica e impensabile senza l'ausilio della bottega, come suggeriscono gli evidenti cali qualitativi anche nelle imprese firmate. A Como si conservano infatti una serie di opere che scandiscono a ritmo serrato la produzione di Tommaso, impegnato anche come capo ingegnere del cantiere. Sappiamo infatti che a partire

dal 1491 mise mano al portale meridionale esterno, nel 1492 firmò e datò l'ancona della Passione, nel 1493 datò quella di Sant'Apollonia, nel 1498 licenziò quella della Deposizione e completò in compagnia del fratello Giacomo le impegnative edicole dei Plinii (pure queste datate e firmate da entrambi) e, infine, entro il 1509 lavorò alla ben nota porta della Rana. Non sono invece datate le tre lunette dei portali della facciata, ma si può ipotizzare che furono eseguite dopo il 1488 (fino a quando cioè sono noti i pagamenti al Rodari per la facciata, tra i quali non figurano per l'appunto tali opere) e probabilmente entro il 1500. Infatti, dopo tale data nei libri della fabbrica non si fa più cenno a lavori per la facciata, mentre dal 1490 al 1500 vi è una lacuna nella documentazione.³⁷

A tutte queste opere vanno ancora aggiunte la statua di Sant'Abbondio datata 1490 (fig. 35), oggi nell'omonima basilica comense ma proveniente dal duomo, e le decorazioni delle finestre esterne dei prospetti laterali, da scalare nel tempo fino alla fine del 1513 (data d'inizio dello scavo delle fondamenta del coro)³⁸ e da riferire prevalentemente alla bottega.

Il gruppo di Morcote mi sembra avvicinabile stilisticamente e cronologicamente proprio alle opere degli anni '90, in particolare alla Madonna dell'altare di Sant'Apollonia del 1493 (fig. 15), alle edicole dei Plinii del 1498 (fig. 16) e alle lunette in facciata con la raffigurazione dell'Adorazione dei Magi (al centro), dell'Adorazione dei pastori (a sinistra) e della Presentazione di Gesù al tempio (a destra) (fig. 17), tutte sculture dove l'apporto della bottega dovette essere limitato rispetto alle ancone e alle porte già citate. Mi sembra infatti che le statue comasche e quelle morcotesi condividano un certo gusto per il dettaglio (le bocche hanno il contorno affilato, gli occhi sono contornati da rughe, le sopracciglia sono curate e sulle mani le vene sembrano pulsare), ancora assenti nelle prime opere documentate sulla facciata comasca risalenti agli anni 1484/85. Nella Madonna di Morcote il panneggio è risolto in maniera molto simile a quella dell'ancona di Sant'Apollonia, accartocciato sui seni, con profondi sottosquadri sulle gambe e quasi a piombo quando è fatto ricadere dal braccio che sostiene il Bambino per terminare disegnando delle «S» di gusto classicheggiante. Anche l'abito è simile: tornano il velo che lascia completamente libero il volto, lo scollo arro-

Fig. 18 Madonna in trono con il Bambino, di Tommaso Rodari e bottega, anni '90 del XV secolo. Marmo. Morcote, chiesa parrocchiale di Santa Maria del Sasso, altare di San Giovanni Battista.

Fig. 19 Madonna in trono con il Bambino, di Tommaso Rodari, fine del XV – inizio del XVI secolo (?). Marmo. Castel San Pietro, chiesa di Sant'Antonino a Obino, altare maggiore.

Fig. 20 Madonna con il Bambino, di Tommaso Rodari, fine del XV secolo (?). Marmo. Como, Duomo, altare di Santa Maria Assunta (già sull'altare maggiore).

Fig. 21 Madonna con il Bambino, di Tommaso Rodari, primo decennio del XVI secolo (?), proveniente dalla chiesa parrocchiale di San Giovanni Battista ad Asso (Como). Marmo, 124 x 42 cm. Milano, Museo diocesano.

Fig. 22 Madonna con il Bambino, di Tommaso Rodari e bottega, datata 1515. Marmo. Gravedona (Como), chiesa di Santa Maria delle Grazie, cappella di Sant'Agata.



Fig. 18



Fig. 19

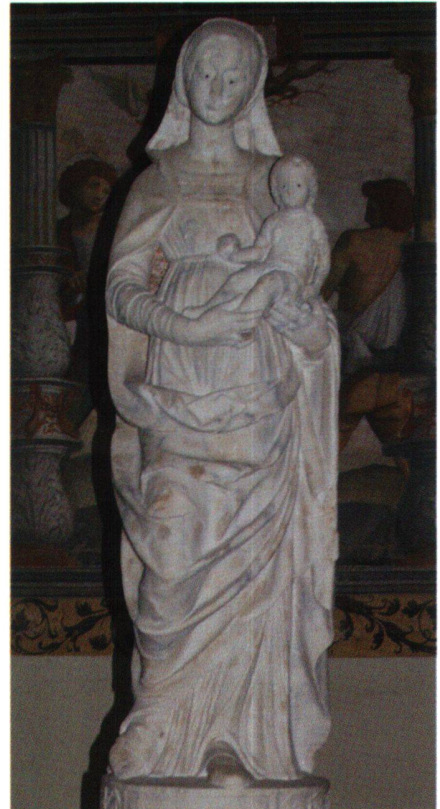
Fig. 20



Fig. 21



Fig. 22



tondato, il nastro sotto ai seni in «stile impero» e pure il dettaglio alla moda delle maniche aderenti con delle grandi occhiellature che lasciano intravedere la camicia sottostante. Dal punto di vista cronologico le due statue non dovrebbero quindi essere troppo distanti.

Al medesimo ambito rodariano può anche essere riferita, sempre nella parrocchiale di Morcote, la Madonna in trono con il Bambino (fig. 18) posta sull'altare di San Giovanni Battista ricavato alla destra dell'arco trionfale che, nella posa delle gambe e nella resa del panneggio, richiama ancora le statue pliniane del duomo di Como. A questa scultura può essere avvicinata anche la Madonna in trono della chiesa di Sant'Antonio a Obino di Castel San Pietro (fig. 19), la cui datazione sarà leggermente posteriore in virtù di un generale ammorbidimento del panneggio e delle forme.³⁹ Quest'ultima richiama inoltre in maniera assai stringente la delicata Madonna con il Bambino dell'altare dell'Assunta nel duomo di Como⁴⁰ (fig. 20) che ricorda ancora, nella posa e nello stile, la Madonna dell'altare maggiore di Morcote, mostrando però già un viso più dolce e gentile e un panneggio più sciolto. Credo che anche questa statua, già sull'altare maggiore del duomo, possa essere ascrivita a Tommaso Rodari in virtù della sua alta qualità. A questo gruppetto di opere della maturità, per il quale – è bene dirlo – non si hanno sicuri termini di paragone e appigli cronologici, si possono collegare anche la morbida e armoniosa Madonna con il Bambino del Museo diocesano di Milano attribuita a Tommaso Rodari⁴¹ (fig. 21) e quella della chiesa di Santa Maria delle Grazie a Gravedona, datata 1515 e pure riferibile, su base documentaria, allo scultore maroggesse⁴² (fig. 22). Per espresso desiderio del committente la Madonna di Gravedona, la cui qualità non eccelsa suggerisce un più che probabile intervento della bottega, è derivata dal prestigioso modello comasco di cui ne offre quindi un primo, importante ma – ahimè – tardo *terminus ante quem* da fissarsi al 16 dicembre 1514, data del contratto.

Tommaso Rodari pur mantenendo anche nella maturità gli schemi compositivi giovanili messi a punto probabilmente nell'ambito del classicismo petroso di Giovanni Antonio Amadeo, anche se non credo a un rapporto di diretto allunato,⁴³ seppe quindi progressivamente aggiornare il proprio linguaggio verso forme più classicheggianti, in linea con quanto si andava delineando in Lombardia sin dal principio del Cinquecento.⁴⁴

La possibile committenza

In merito alla committenza dell'altare, in assenza di documenti specifici, è possibile fare solo alcune ipotesi. Il frammento che conserva l'iscrizione «OP[US] IOAN[N]ES» ci suggerisce il probabile nome del committente: Giovanni. All'epoca le famiglie più in vista del borgo lacuale erano due: i Paleari e i Fossati. Entrambe potrebbero quindi essere chiamate in causa poiché entrambe avevano dei membri di nome Giovanni.

Nel ramo della famiglia Paleari potrebbe essere un buon candidato il violento condottiero e mercenario Giovan Francesco «Fratino» de' Paleari, non a caso soprannominato «der Gwaltigist» (il prepotente). Era nato nella seconda metà del Quattrocento da Martino, nobile lombardo che tenne il castello di Morcote tra il 1469 e il 1481 ed era ancora vivo nel 1498. Giovan Francesco è noto per aver partecipato nel 1513, a fianco delle truppe svizzere, al saccheggio e all'incendio di Castiglione Olona e, nel 1517, per aver ottenuto in virtù dei servizi resi alla causa confederata («in Erwägung besonderer Verdienste») il possesso del castello di Morcote, in deroga alla demolizione di tutte le fortezze del territorio decisa dal neocostituito governo dei XII cantoni elvetici. Morì prima del 1542.⁴⁵ Ma forse il Fratino era troppo impegnato a spadroneggiare sul territorio per interessarsi alle vicende della chiesa, anche se nella lunetta affrescata da Domenico Pezzi con l'Andata al Calvario è difficile non leggere un significativo spaccato del cruciale momento storico che vide la conquista delle truppe svizzere, proprio nel 1513, del castello di Lugano allora occupato dai soldati di Luigi XII.

Sicuramente meno affascinante ma più interessante ai nostri fini potrebbe invece risultare la figura di Giovanni Battista Fossati, sul quale tuttavia poco si sa. Era figlio di Nicolao († 1497), notaio che nel 1470 c. aveva finanziato l'esecuzione di un affresco nella cappella di Sant'Antonio abate, dimostrando così una certa sensibilità verso le Arti e la Chiesa.⁴⁶ Inoltre, particolari da non sottovalutare, egli portava il nome di uno dei due santi raffigurati sull'altare e nell'Ottocento parte della struttura era custodita dalla famiglia Fossati, forse proprio in virtù dell'antica committenza.

In conclusione, il fatto che Morcote godesse all'epoca dello statuto di «terra separata e privilegiata», cioè di una certa autonomia in campo giudiziario e fiscale oltre al privilegio di pesca e di mercato,⁴⁷ poneva il borgo lacuale in posizione assai preminente rispetto agli altri villaggi della regione. A testimonianza di questo prestigio raggiunto tra Quattro e Cinquecento resta, sul declivio del monte Arbòstora, il monumentale e scenografico complesso religioso comprendente la chiesa di Santa Maria del Sasso e l'oratorio di Sant'Antonio abate.

Non dovette quindi essere un caso che una delle illustri famiglie del luogo riuscì ad assicurarsi uno dei più importanti scultori dell'epoca, operante sul territorio e originario della zona. Non bisogna infatti dimenticare che Tommaso Rodari era già allora a capo della più prestigiosa fabbrica dell'antica diocesi comasca e che ci rimase a lungo, probabilmente fino alla morte, segno implicito della sua perizia.⁴⁸ La notorietà raggiunta con tale incarico gli permise anche di progettare vari altri importanti edifici nei territori soggetti alla stessa diocesi, come fu il caso della collegiata di Bellinzona.⁴⁹

In questo senso quindi, credo che la sua opera debba essere rivalutata nell'ambito dell'architettura e della scultura rinascimentali lombarde, come stanno a dimostrare le notevoli sculture qui restituite al suo nome.

Gli affreschi di Domenico Pezzi

di SILVIA VALLE PARRI



Fig. 23 Andata al Calvario, di Domenico Pezzi, datata 1513. Lunetta ad affresco, 6 x 3 m circa. Morcote, chiesa parrocchiale di Santa Maria del Sasso.

Una veduta di Genova nel Canton Ticino

La data del 1513, posta sullo scudo di un soldato che accompagna il Cristo al Calvario della lunetta omonima, chiude la campagna decorativa della cappella maggiore della chiesa. Le lunette affrescate rappresentano, come si è già detto tre episodi della Passione di Cristo. Nell'Andata al Calvario un corteo di soldati in panni cinquecenteschi accompagna il Cristo sullo sfondo di una veduta di città, dal 1977 identificata con Genova, in base al riconoscimento di alcuni monumenti di cui il più significativo è la fortezza della Briglia (fig. 23).⁵⁰ Questo elemento che caratterizza in

modo decisivo la veduta, in quanto posto in primo piano, individua l'immagine della città al momento della dominazione francese (1499–1513). Il nome della fortezza indica che la medesima imbrigliava al suo interno la Lanterna di Genova, il faro simbolo ancor oggi della città (fig. 24). La rappresentazione di Morcote è coerente con lo sviluppo del vedutismo urbano coevo di cui sono significativi esempi opere quali: la Cacciata dei Bonaccolsi, realizzata da Domenico Morone nel 1494 e conservata in Palazzo Ducale a Mantova o la celebre veduta napoletana, la Flotta aragonese ritorna dalla battaglia di Ischia, conservata nel Museo di Capodimonte e realizzata intorno al 1487.⁵¹

Come sostiene Jürgen Schulz questo genere di dipinti appartiene ancora a una categoria che interpreta dati realistici in funzione del loro racconto con una natura prettamente artistica e non scientifica.⁵² L'approccio topografico nelle vedute di città si sviluppa successivamente, a partire dalla comparsa dei trattati che normalizzano il genere geografico della topografia, ovverosia nel 1528 in Germania e nel 1546 in Italia con l'opera di Niccolò Tartaglia: *Quesiti et*

Nell'ultimo decennio del XV secolo vengono ridotte a stampa due testimonianze iconografiche di Genova attraverso la tecnica della xilografia. La prima, ad opera di un anonimo, illustra il *Supplementum Chronicarum* di Giacomo Foresti, stampato a Venezia nel 1490. La seconda testimonianza è una xilografia di Michael Wolgemut, che illustra il *Liber Chronicarum* di Hartmann Schedel, stampato a Norimberga nel 1493. I particolari che prendono forma



Fig. 24 Veduta della città di Genova, particolare dell'Andata al Calvario, di Domenico Pezzi, datata 1513. Lunetta ad affresco. Morcote, chiesa parrocchiale di Santa Maria del Sasso.

inventioni diverse. Per questo motivo la veduta di Morcote si colloca sulla scia di opere come le vedute di città dipinte a Roma nella loggia del Belvedere al tempo di Papa Innocenzo VIII, 1484–1487, affidate al Pinturicchio.

L'iconografia di Genova, città di mare, compare per la prima volta in una carta nautica.⁵³ Intorno al 1481 viene realizzata la veduta più antica di Genova, che ci è tramandata attraverso una copia del 1597, firmata da Cristoforo de' Grassi. L'opera è conservata nel Museo del Mare Galata; il cartiglio con la firma registra: «Antiquae urbis Genuae picturam temporis iniuria fere consumptam hanc ad exemplum illius vetustatis retinendae causa prestantissimi Patres Communis effingi mandarunt anno MDXCVII». Le indagini sui monumenti rappresentati nel dipinto hanno confermato una datazione al penultimo decennio del Quattrocento, legata alla rassegna di navi in primo piano nel golfo, in ricordo della spedizione di Otranto voluta da Sisto IV e condotta dal cardinale Paolo Fregoso, nel 1481.⁵⁴ L'anonimo quattrocentista riprende la città frontalmente e a «volo d'uccello».

nella xilografia di Wolgemut, maestro di Dürer, sono ricchi di effetti chiaroscurali rispetto all'incisione pubblicata a Venezia, ma il calco di alcuni elementi è inequivocabile. Uguali sono i motivi che realizzano la murata verso il mare che si distende dal Molo Vecchio a circondare la città verso ovest; lo stesso elemento risolve il monumento, che sembra quasi una pagoda orientale, vicino alla cattedrale di San Lorenzo; infine si ripetono le figurine dei passanti ritratte sommariamente negli approdi del porto, come a emulare una certa vitalità cittadina.

Lo stesso calco di immagine ritorna nelle due testimonianze della fortezza della Briglia, di cui la prima è quella di Morcote e la seconda è ancora una copia, datata verso gli inizi del XVII secolo e conservata nel Museo del Mare Galata, a Genova. Il dipinto, attribuito a Giorgio Vigne, raffigura le flotte francese e genovese davanti a Genova nel 1512–1514 (fig. 25). Ennio Poleggi lo fa derivare dal modello da cui è tratta la copia di Cristoforo de Grassi. La data dell'originale si può ricavare dalla rappresentazione del campanile destro della cattedrale terminato nel 1522.⁵⁵

Ritornano gli elementi conformanti l'immagine di Genova: il centro storico racchiuso nelle mura a zig-zag; il Castelletto; la Darsena; l'Arsenale; i due fiumi che segnano il confine della città a est e a ovest; ed infine la Briglia. A mio avviso a Morcote è stato utilizzato un modello preesistente, lo stesso dell'autore anonimo della veduta celebrativa del 1481. La circolazione di modelli per rappresentazioni di città riguardava anche commissioni più prestigiose di quella

seicentesca di Giorgio Vigne e infine l'affresco di Lazzaro Tavarone, raffigurante Emmanuele Cavallo all'assalto della Briglia, della seconda metà del XVI secolo, proveniente da palazzo Durazzo in salita San Bartolomeo degli Armeni, conservato al Museo del Mare Galata.

Quest'ultima opera deriva, come sottolineano Boccardo e Boggero, da un modello più antico, lo stesso che informa anche la copia di Giorgio Vigne.⁵⁷ In questi due dipinti



Fig. 25 Le flotte francese e genovese davanti a Genova nel 1512–1514, di Giorgio Vigne, inizi del XVII secolo. Olio su tela, 100 x 151 cm. Genova, Museo del Mare Galata.



Fig. 26 Fortezza della Briglia, particolare dell'Andata al Calvario, di Domenico Pezzi, datato 1513. Affresco. Morcote, chiesa parrocchiale di Santa Maria del Sasso.

di Morcote, per esempio la residenza Gonzaga di Marmirolo per la quale il marchese si rivolge a Ercole de' Roberti e successivamente a Gentile e Giovanni Bellini.⁵⁶

In Santa Maria del Sasso il punto di vista è radente la superficie marina, posto a due terzi dello sviluppo della pianta della città, in direzione est. La descrizione del centro storico, che si distende dal Molo Vecchio alla fortezza del Castelletto, è meno dettagliata che nei modelli coevi. Ci sono dei motivi come quello delle mura che sono raffigurati con poche varianti rispetto ai modelli precedenti: addirittura combacia il numero delle torrette di guardia all'interno del circuito. In modo simile rispetto allo Schedel, viene raffigurato il Forte alla Bastia. Certe costruzioni a pianta quadrata che fungono da riempitivo, senza alcun significato topografico, vengono sparse qui e là sulle colline del circondario. Sono smaglianti, in tutto il loro splendore, il forte del Castelletto e la fortezza della Briglia (fig. 26). La Briglia non ha una grande fortuna iconografica, dovuta anche alla sua breve esistenza, viene infatti costruita dai francesi nel 1507 e distrutta nel 1514. Tre documenti figurativi ci consegnano l'immagine della fortezza: primo in ordine di tempo è l'affresco di Morcote, a seguire la copia

infatti la Briglia ha la stessa composizione: l'elemento che compare in tutte e tre le opere è la Lanterna che sporge dal corpo della fortezza vera e propria.

Nell'intera rappresentazione Domenico Pezzi, l'autore di Morcote, impiega una qualità pittorica ricca di suggestioni, sia nel cogliere i riflessi dei palazzi che corrono lungo il mare, che nel delineare la fortezza con una grande ricchezza di dettagli. Utilizzando un punto di vista diverso, emergono il bastione tondeggiante, le strutture a pianta rettangolare, le mura che proteggono la Briglia dal fronte mare, come una sorta di cittadella dotata di camminamenti e di diversi edifici. Le ombre restituiscono alla mole una dignità che non compare nelle altre due testimonianze iconografiche e delineano i due torrioni circolari di difesa dotati di feritoie per uso militare. Una torre di avvistamento più piccola, posta proprio a ridosso della punta del Capo, è dipinta con un colore più scuro che allude al carattere antico della costruzione; insieme alla Lanterna la torretta sopravvive alla distruzione della fortezza nel 1514.

Con queste premesse l'accostamento che si può fare è con un'opera celebre di Giovanni Bellini, l'Incoronazione della Vergine, conservata a Pesaro nel Museo Civico, che

inquadra sul fondo la rocca di Gradara. La pala testimonia una vicenda storica: la conquista della rocca da parte di Alessandro Sforza contro Sigismondo Pandolfo Malatesta; costituendo un antecedente nella rappresentazione di un evento di conquista, sintetizzato da Giovanni Romano in: «una risposta a distanza, e non priva di civile ironia».⁵⁸

La rara veduta di Genova nel Canton Ticino trova una sua ragione di rappresentazione nella committenza dell'opera. Quest'ultimo aspetto è legato alla volontà di un signorotto locale, Giovan Francesco Paleari, un mercenario assoldato tra le fila antifrancesi, che con tutta probabilità partecipa agli eventi di conquista della fortezza genovese nel 1513, il medesimo anno in cui anche la Valle di Lugano è annessa ai domini confederati.

Sull'uso di una stampa mantegnesca

Nella lunetta dell'Andata al Calvario l'autore impiega parte di una composizione di ambito mantegnesco, i cosiddetti Senatori: probabilmente destinata ad una tela non realizzata del ciclo dei Trionfi di Cesare, conservato a Hampton Court. La scena utilizzata da Domenico Pezzi è conosciuta tramite un disegno e due stampe attribuite a due autori diversi. La critica ritiene che il disegno, conservato all'Albertina di Vienna, non sia di mano di Andrea Mantegna ma di un autore a lui vicino. Le due stampe sono attribuite rispettivamente alla Bottega di Andrea Mantegna e a Giovanni Antonio da Brescia.⁵⁹ L'esemplare dell'incisione, conservato alla National Gallery of Art di Washington, è collocato da Susan Boorsch intorno al 1495 e quello attribuito a Giovanni Antonio da Brescia è successivo.⁶⁰

Allo stato attuale degli studi la derivazione della stampa utilizzata a Morcote si qualifica come il prelievo più antico dall'incisione dei Senatori; il 1513 è infatti antecedente all'utilizzo del medesimo modello in una vetrata dipinta da Dirick Vellert nel 1517 e conservata nei Musées Royaux di Bruxelles.⁶¹ Domenico Pezzi pantografa i primi tre elementi del corteo che sono tolti di peso dal modello. Il primo soldato che regge lo scudo conserva l'*ante quem* della data (fig. 27).

La lunetta centrale della cappella rappresenta la Crocifissione e sebbene sia molto deteriorata nella parte bassa ha una qualità pittorica più alta delle altre (fig. 28). Il dipinto è inquadrato da due quinte di roccia che suddividono simmetricamente la rappresentazione. Un gruppo affollato di soldati è assiepato sotto la croce, tra essi si distinguono due ulteriori prelievi dalla stampa mantegnesca: il primo è un soldato collocato a sinistra sotto il crocifisso e il secondo è il ritratto del cavaliere centrale che sfida con lo sguardo il visitatore. Il suo volto deriva dal personaggio del corteo dei Senatori che, ripreso frontalmente, sfila nel terzo ordine da sinistra (fig. 29).

Nella Crocifissione Domenico Pezzi si sbizzarrisce nelle fisionomie dei personaggi e nella varietà delle armature, delineate con grande cura, tanto che è possibile riconoscere tra esse: sergentine, picche, pugnali, celate da cavalieri, ele-

ganti bardature da cavallo. Alcuni di questi elementi sono dipinti, altri composti con rilievi a pastiglia (ormai per la maggior parte caduti), un carattere quest'ultimo che proviene ancora dalla cultura tardo gotica, che a queste latitudini tarda a scomparire, in forme che recuperano elementi espressivi precedenti accanto ad aggiornamenti alle nuove



Fig. 27 I Senatori, di Giovanni Antonio Da Brescia, circa 1500. Incisione, 288 x 270 mm. Vienna, Graphische Sammlung Albertina.

tendenze. E in proposito va annotato che anche un caposcuola come Gaudenzio Ferrari nel 1513 usa la medesima tecnica a rilievo nel tramezzo di Santa Maria delle Grazie a Varallo.

Inoltre Domenico Pezzi forse realizza la sua prova migliore nel dipingere i cavalli della Crocifissione. Per lungo tempo nascosti dall'organo che li occultava alla vista, i destrieri di Morcote ora sono in parte restituiti al loro splendore. Sono disposti simmetricamente attraverso la composizione di quattro cartoni diversi e hanno proporzioni equilibrate: due di essi disposti al centro della rappresentazione sono notevoli per espressività e movimento.

La terza lunetta rappresenta l'Orazione nell'Orto. Sembra discendere in linea diretta dalle composizioni venete sullo stesso tema. Il Cristo in preghiera è su un declivio sullo sfondo di un paesaggio prealpino e poco sotto sono rappresentati quattro apostoli addormentati, mentre sulla



Fig. 28 Crocifissione, di Domenico Pezzi, datata 1513. Lunetta ad affresco, 6 x 3 m circa. Morcote, chiesa parrocchiale di Santa Maria del Sasso.

loro destra avanza il gruppo dei soldati che sopraggiungono per catturare il Cristo. Il paesaggio occupa la metà destra della lunetta, inquadra una valle e alcune montagne che la chiudono a settentrione. La luce rosata del tramonto che le illumina tradisce una maturità sospetta dovuta con tutta

probabilità ad un intervento del pittore Carlo Cotti intorno alla seconda metà degli anni trenta del Novecento.⁶² Nonostante queste premesse la cura e la definizione del fondale che assume un carattere da protagonista qualificano Domenico Pezzi come un abile esecutore di paesaggi (fig. 30).

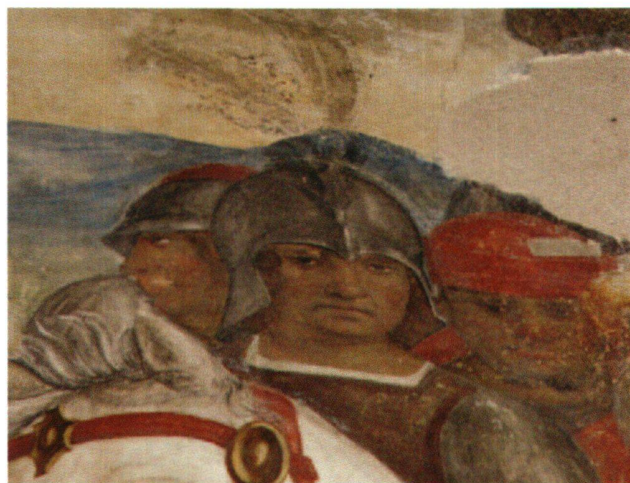


Fig. 29 Cavaliere con la celata, particolare della Crocifissione, di Domenico Pezzi, datato 1513. Affresco. Morcote, chiesa parrocchiale di Santa Maria del Sasso.

Il sottarco della cappella di Morcote è dipinto con una grottesca a fondo giallo ocre con motivi decorativi rosso-bruniti a riflessi blu. L'autore mostra anche in questo caso una certa esperienza nella realizzazione del fregio, ma soprattutto una discreta capacità di aggiornamento alle ultime e più moderne inclinazioni decorative antichizzanti. Un esempio indicativo di una tendenza di stile a cui Domenico Pezzi avrebbe potuto guardare sono gli affreschi di

esiguo ma coerente. La prima opera nota è la decorazione della cappella maggiore di Morcote, a poca distanza nel 1516 lo stendardo di Sant'Abbondio, conservato nel duomo di Como e in questa sede ricondotto al pittore sulla base di studi precedenti di Maria Teresa Binaghi Olivari, e infine, la pala della Madonna con il Bambino tra i Santi Gerolamo e Biagio, conservata a Ravecchia in San Biagio.



Fig. 30 Orazione nell'Orto, di Domenico Pezzi, datata 1513. Lunetta ad affresco, 6 x 3 m circa. Morcote, chiesa parrocchiale di Santa Maria del Sasso.

Girolamo Romanino che decoravano la loggia di palazzo Orsini a Ghedi, ora conservati nel Szépművészeti Museum di Budapest. I dipinti che appartengono alla giovinezza di Romanino, 1508/09, sembrano evocare, in largo anticipo, una medesima matrice culturale, ovviamente rielaborata alla luce di una qualità espressiva molto più alta. Al di là dell'impianto spaziale che nel caso di Ghedi «resta sempre quello prospettico bramantesco», i dipinti risentono dello studio recente del Fondaco dei Tedeschi, dove Tiziano opera nel 1508.⁶³

Il percorso figurativo di Domenico Pezzi si potrebbe schematizzare in tre periodi per i quali fa fede un catalogo

La fortuna critica di Domenico Pezzi risale alla fine dell'Ottocento.⁶⁴ Durante la prima metà del Novecento si intensificano gli interventi con Edoardo Berta e soprattutto con Wilhelm Suida.⁶⁵ Il celebre professore nel 1932 compila un nutrito catalogo di opere locali assegnate a Domenico Pezzi, tra cui i dipinti di Morcote.⁶⁶

Nel 1982, Maria Teresa Binaghi Olivari aggiunge altre opere dislocate in Alto Lario al *corpus* del pittore.⁶⁷ Nel 1984 due studiosi genovesi Piero Boccardo e Franco Boggero sottolineano i viaggi genovesi di Pezzi, testimoniati in due occasioni attraverso documenti già pubblicati nell'Ottocento da Federico Alizeri.⁶⁸ Mauro Natale e Andrea

Di Lorenzo nel 1994 riconoscono al pittore delle componenti luinesche e venete.⁶⁹ Lara Calderari nel 1997 individua l'autore della cappella Camuzio in un maestro anonimo, distinto da Pezzi, a cui viene ascrivito gran parte del catalogo di Domenico.⁷⁰

Il primo periodo, quello della formazione di Pezzi, è da ricondurre in ambito veneto. Come ho avuto occasione di chiarire altrove, Domenico Pezzi è originario di Puria in Valsolda, dove la sua famiglia distinta dall'appellativo *Fornichi* è ampiamente attestata almeno fino all'ultimo quarto del XVI secolo.⁷¹ La denominazione *Furgnicus* che distingue la famiglia in ambito locale, ha origine dal termine latino medioevale *furnacha*, legato forse all'ambito professionale.⁷² La comunità dei valsoldesi, in maggioranza lapicidi e muratori, tradizionalmente emigrava nel vicentino e nel veronese ed è possibile che proprio verso quelle zone Domenico si sia diretto alla fine del Quattrocento, quando il ducato milanese attraversava la ben nota crisi alla caduta di Ludovico il Moro.⁷³

A Verona, per esempio, a cavallo della fine del Quattrocento si assiste ad una ripresa significativa nel panorama delle arti figurative, ad opera principalmente degli ordini monastici insediati nella zona della città dall'Ottocento individuata col nome di Veronetta, un quartiere limitrofo al centro che si sviluppa sulla riva sinistra dell'Adige. Le congregazioni dell'ordine degli Olivetani con la chiesa di Santa Maria in Organo e quella dei Benedettini neri di Santa Giustina con la chiesa dei Santi Nazaro e Celso fanno a gara nel rinnovamento chiesastico, avvalendosi dell'opera di autori come Andrea Mantegna e Bartolomeo Montagna, del frate olivetano Giovanni da Verona celebre per le tarsie del coro di Santa Maria in Organo, di Giovanni Maria Falconetto che importa in ambito veronese l'uso della grottesca appreso in area centro italiana alla scuola del Pinturicchio.

Nella rimanente parte della città il sensibile rinnovamento già avviato nella seconda metà del secolo, ferve in portali all'antica, nella intensificazione della decorazione degli edifici civili, con un movimento così vivace da caratterizzare Verona come *urbs picta* al pari di città come Venezia, Mantova e Basilea. Di questo genere di decorazione rimane l'esempio della celebre piazza delle Erbe, di palazzo Trevisani-Lonardi, e una significativa presenza di affreschi staccati e conservati nel Museo Cavalcaselle, risalenti alla prima metà del XVI secolo.⁷⁴

Quello della cartografia è un genere che va definendosi precocemente proprio a Verona, dove Nicolò Giolfino e Antonio Badile sviluppano separatamente l'attività di cartografi.⁷⁵ Ma se vogliamo una certa propensione alla decorazione di fondali urbani è ravvisabile anche nell'attività mantovana di Domenico Morone, che nel 1494 dipinge per Francesco Gonzaga la già citata Cacciata dei Bonaccolsi. È in questo ambiente fertile che Domenico Pezzi probabilmente impara a decorare i «paeizi», tanto da diventare uno specialista del genere come testimonia il contratto genovese del 1532, a distanza di quasi vent'anni dalla commissione di Morcote.⁷⁶

La cultura di Domenico Pezzi è per alcuni aspetti da legare alle grandi opere di Mantegna in Santa Maria in Organo, o di Montagna e di Falconetto ai Santi Nazaro e Celso. Ma per altre circostanze Domenico da giovane guarda alle botteghe veronesi dei Morone, di Liberale da Verona ed è attento a ciò che filtra dalla vicina Mantova, dove un suo coetaneo più capace di lui, Giovan Francesco Caroto, trova accoglienza, a quanto dice Vasari, nella bottega di Mantegna.

Giovan Francesco Caroto viene chiamato in causa da Mauro Natale nel 1994, a proposito del carattere eccentrico e «temperato da spunti di origine veneta» di Domenico Pezzi.⁷⁷ La vicinanza dei due autori, che Natale adombrava nei viaggi occasionali di Pezzi verso Genova, quando Caroto nello stesso giro d'anni risiedeva a Casale Monferato, potrebbe ora essere rafforzata da nuovi elementi di confronto. Ad esempio la tendenza a bloccare i personaggi che Pezzi applica nelle tre lunette, potrebbe derivare da modi mantegneschi, che Caroto testimonia nell'unica tavola del periodo giovanile, maturato a contatto con Mantegna: la Madonna del ricamo, datata 1501 e conservata nella Galleria Estense a Modena.⁷⁸ Un confronto agevole potrebbe essere evocato per la pala di San Michele Arcangelo con i Santi Bovo Cosma e Damiano, conservata nella chiesa della Carità a Mantova e assegnata tradizionalmente a Giovan Francesco Caroto. Il volto del San Michele Arcangelo può essere confrontato con quello del guerriero a cavallo sotto la croce nella Crocifissione di Morcote. Pur riconoscendo che non è un parametro di vicinanza tra i due pittori si deve appuntare che anche Caroto da giovane usa una derivazione dai Trionfi di Mantegna, nella predella con il Trasporto della Vergine, conservata nel Museo dell'Università di Princeton.⁷⁹

Le lunette di Morcote nel 1513 possono essere assimilate alle coeve tendenze eccentriche che informano altri pittori dell'Italia settentrionale, attenti alle espressioni caricate delle stampe nordiche.⁸⁰ Appartiene alla stessa area di influenza con un'interessante coincidenza di date, Francesco Casella, un cremonese, che è stato ridiscusso da Marco Tanzi in occasione del recente restauro della tavola conservata nella Pinacoteca di Brera a Milano, il Martirio di Santo Stefano, firmato e datato 1517.⁸¹ La cultura che informa la tavola è simile a quella approdata sui muri di Morcote, non solo per il tratto movimentato dell'azione, anche in quel caso condotta da energici sgherri di matrice nordica, ma pure per l'adozione di ritratti grotteschi che accomunano le due opere, nonché per i parametri della moda.

Francesco Casella proviene da una formazione piemontese e, all'altezza della pala di Brera, i suoi interessi virano verso un ambiente di ambito pavese o ancor meglio ligure. L'autore potrebbe essere riconosciuto in un documento del 1514, che lo attesta in Val Polcevera, alle spalle di Genova. Anche Domenico Pezzi lavora a più riprese nella città rivierasca, come è segnalato attraverso fonti documentarie rimaste purtroppo senza opere.

Con il passaggio genovese che caratterizza Domenico come un pittore itinerante, si manifesta il secondo periodo

della sua attività. Anche lui probabilmente fa parte di quella *koinè*: «oscillante tra elementi di cultura prospettica e stimoli eccentrici che si estende fra la Valpadana e la Liguria nel secondo decennio del Cinquecento, con in più l'aggiunta di quegli influssi fiamminghi che aveva avvertito Otto Mündler [...]. Spostandoci in Liguria, artisti come i pavesi Pier Francesco Sacchi e i due Fasolo, Filippo da Verona e altri ancora, misteriosi e pieni di fascino».⁸²



Fig. 31 Stendardo di Sant'Abbondio, di Domenico Pezzi, 1516 circa. Tempera su tela, 190 x 150 cm. Como, Duomo.

Francesco Casella potrebbe aver tenuto conto della produzione di Pier Francesco Sacchi, ma giova tenere in considerazione anche la figura di Filippo da Verona, attivo in Liguria, a Savona nel 1515. Nel 1510 Filippo viene pagato: «per il terzo episodio affrescato nel cantiere» della Scuola del Santo di Padova: l'Apparizione di Sant'Antonio a Luca Belludi; un'opera dove: «sembra innegabile, diversamente dal resto della produzione precedente, l'influsso del conterraneo Michele da Verona, presente a Padova con la grande Crocifissione del 1505 per Santa Maria in Vanzo che segue solo di quattro anni quell'altra per San Giorgio in Braida a Verona, [...]». Il rapporto più diretto fra le opere dei due

veronesi sta nella volontà di impaginare una grande scena all'aperto, popolata da un numero elevato di personaggi, con armati e cavalli, in uno schema ancora legnosamente quattrocentesco ma animato in Filippo da un interesse particolare per il grottesco e il caricaturale nello studio delle fisionomie».⁸³ Filippo lascia a Fabriano nelle Marche, durante la sua attività girovaga, la pala della Madonna con il Bambino in gloria fra i Santi Pietro e Nicola di Bari, la



Fig. 32 Sant'Abbondio, particolare dello Stendardo di Sant'Abbondio, di Domenico Pezzi, 1516 circa. Como, Duomo.

cui composizione è accostabile all'opera successiva di Domenico Pezzi, conservata in San Biagio a Ravecchia.⁸⁴

Nel 1516 Domenico è testimoniato nell'atto di rescindere un contratto per una pala, commissionata da Tommaso de' Ferrari a Genova; deve infatti tornare verso casa, nelle vicinanze di Milano.⁸⁵ È probabilmente in quell'occasione che realizza una commissione per il duomo di Como: lo stendardo di Sant'Abbondio, un'opera ancora conservata nella cattedrale e datata dalla critica intorno al 1515. La datazione è ricavata in base alle consonanze della moda con la decorazione di Bernardino De Donati e Andrea De Gezis della cappella di Santa Caterina in Sant'Antonio a Morbegno, a sua volta datata lo stesso anno.⁸⁶ Lo stendardo di Sant'Abbondio è dipinto su tela da entrambi i lati. Da una parte è rappresentato Sant'Abbondio in atto benedicente, elevato su un plinto di pietra le cui lettere capitali recitano: «BEATE PATER ABUNDI PRO NOBIS ET TOTO POPULO TUO IN CRISTUM CRUCIFIXUM PIUS INTERCEDE». Il Santo è venerato da alcuni componenti della confraternita e accompagnato da San Proto a sinistra e San Giacinto a destra (fig. 31). Dall'altro lato è rappresentata una Crocifissione con la Vergine a destra, San Giovanni Evangelista a sinistra e la Maddalena che abbraccia la croce. Un gruppo di confratelli, uomini a sinistra e donne a destra, completa la composizione.

La convinzione che lo stendardo possa essere opera di Domenico Pezzi nasce dal confronto della fisionomia di Sant'Abbondio (fig. 32) con un personaggio della Crocifissione di Morcote (fig. 33): entrambi sono risolti con la medesima tecnica nel trattare la materia pittorica (fig. 34).⁸⁷ Nel 1982 Maria Teresa Binaghi Olivari stila una scheda sulla tela di Como, valida ancor oggi, sia per la puntualizzazione della data che per l'analisi dei caratteri stilistici. Inol-

Quest'aspetto può essere interpretato come indizio delle frequentazioni genovesi, probabilmente a contatto con autori come Pier Francesco Sacchi, in debito verso la scuola piemontese di Gandolfino da Roreto.⁹⁰

In questa direzione Domenico Pezzi aggiorna anche la tavolozza. Nello stendardo di Sant'Abbondio si stemperano i rossi, accendendosi di un arancio inedito. I gialli dell'affresco di Morcote diventano senape e compaiono in



Fig. 33 Soldato, particolare della Crocifissione, di Domenico Pezzi, datato 1513. Affresco. Morcote, chiesa parrocchiale di Santa Maria del Sasso.

tre la studiosa mette in evidenza la natura veneta del paesaggio dello stendardo: «totalmente privo di limitazioni architettoniche, [...], testimonia di (sic!) una conoscenza diretta di opere venete del decennio tra il 1505 e il 1515».⁸⁸ Un elemento stilistico quest'ultimo calzante per Domenico Pezzi. Oltre alle inequivocabili ascendenze venete del paesaggio la Binaghi sottolinea, in coincidenza con il gusto più moderno attestato in Lombardia, altre componenti: una certa attenzione sia alla cultura zenaliana nei volti arrotondati delle figure femminili che a quella del Bramantino «nelle pieghe gonfie e sottili del Noli me tangere del castello Sforzesco» come negli scorci dei volti.⁸⁹ In effetti se nella Maddalena, colta frontalmente e abbracciata al crocifisso, sembra di scorgere un ricordo della Deposizione di Zenale in San Giovanni Evangelista a Brescia (amalgamando sia l'abbraccio della Madonna al Figlio che la figura della Maddalena), una più accurata e morbida definizione del panneggio risale al grande esempio di Bramantino. A ciò aggiungerei che alcuni profili dei devoti del gonfalone sono definiti con una linearità tagliente, dura, non episodica ma iterata, tanto da costituirsi come un vero e proprio requisito della pittura di Pezzi in questo momento.



Fig. 34 San Biagio, particolare della Madonna col Bambino tra i Santi Biagio e Gerolamo (cfr. fig. 36), di Domenico Pezzi, datato 1520. Olio su tavola. Ravecchia (Bellinzona), chiesa di San Biagio.

accordo cromatico i verdi cupi e i marroni. Di contro scomparire il blu oltremarino e le nuvole del paesaggio sono tinte del rosa del tramonto. Vorrei aggiungere che le caratteristiche salienti del pittore, così come sono apparse a Morcote, a parte gli elementi fin qui enunciati, non sono molto mutate. Il Sant'Abbondio, che si innalza come una colonna sul plinto, risente ancora della rigidità della pittura di Pezzi, nel gesto della mano, nella stessa posizione della figura, nel

modo abbreviato di definire la barba, quasi per gesti furiosi.⁹¹

Inoltre il pittore probabilmente tiene conto del modello iconografico della statua di Sant'Abbondio, ora conservata nella chiesa di Sant'Abbondio a Como, ma proveniente dalla cattedrale. La statua che fu realizzata per Bernardino

entrambi sono riprodotti con la stessa fisionomia (fig. 36). Domenico, approdando nel cantiere comasco, partecipa del clima di rinnovamento della cattedrale, avvenuto in consonanza con i vescovati Trivulzio e in particolare durante quello di Scaramuccia Trivulzio, noto alle fonti per aver commissionato a Bernardino Luini la celebre pala tra «il



Fig. 35 Sant'Abbondio, di Tommaso Rodari, datato 1490, proveniente dal Duomo di Como. Marmo. Como, basilica di Sant'Abbondio.

de Grecis, mercante di drappi nel 1490, è stata collocata nella basilica di Sant'Abbondio dopo il 1965 e proviene dal Seminario, dove era ricoverata fin dal secolo scorso.⁹² L'opera è rodariana, Domenico Pezzi utilizza il modello per le spalle e la posizione delle braccia (fig. 35).

Su questo lato del gonfalone si rintraccia un altro confronto tra un elemento della tela e l'affresco di Pezzi. Si tratta del devoto inginocchiato, il primo dei tre verso Sant'Abbondio, confrontabile con un soldato di Morcote, del gruppo all'estrema sinistra della Crocifissione:

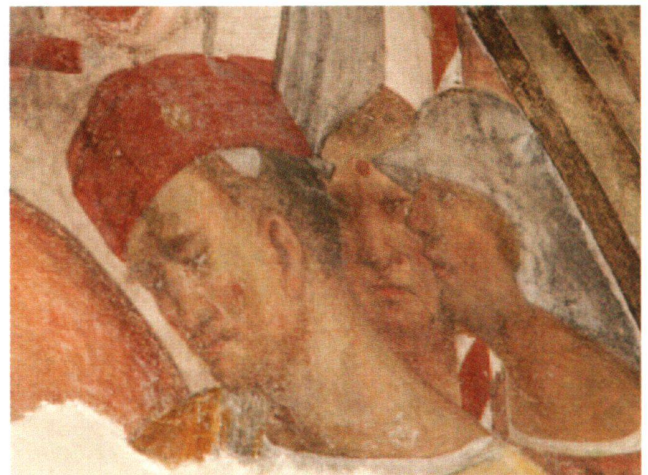


Fig. 36 Un soldato, particolare della Crocifissione, di Domenico Pezzi, datato 1513. Affresco. Morcote, chiesa parrocchiale di Santa Maria del Sasso.

6 luglio 1517, quando Scaramuccia Trivulzio fu nominato cardinale, e l'8 gennaio del 1518, quando rinunciò alla diocesi in favore del fratello Antonio».⁹³

Giova tenere in considerazione che parte della critica sottolinea le componenti luinesche dell'opera di Pezzi. A questo proposito diviene interessante ciò che Cristina Quattrini mette in rilievo sulla fortuna critica del Luini giovane, ovverosia che a più riprese siano state evocati per la pala del Luini, conservata nel Museo Jacquemart-André, datata 1507: «Cima da Conegliano, i veronesi Gerolamo dai Libri, Francesco Morone, Filippo da Verona [...] Bartolomeo Montagna».⁹⁴ Forse una consonanza non trascurabile a proposito della provenienza stilistica di entrambi, su cui si deve ulteriormente riflettere.

Nel 1520 Domenico Pezzi firma il cartiglio posto ai piedi della Madonna nella pala conservata nella chiesa di San Biagio a Ravecchia (fig. 37). La prima notizia della pala ci è fornita dalla visita pastorale effettuata da monsignor Filippo Archinti, il 29 ottobre del 1597. Il dipinto della Beata Vergine e San Biagio era protetto da «valvis depictis», con tutta probabilità da intendersi come le ante di tela dipinte da Gaudenzio Ferrari e Bernardino Luini per l'ancona lignea intitolata a Sant'Abbondio nel duomo di Como.

Intorno alla metà dell'Ottocento Jacob Burckhardt descrive la pala corredata di una predella «irriconoscibile» e di una lunetta che rappresentava la Resurrezione di Cristo, entrambe perdute. Non riferisce delle ante protettive, ma la pala era ancora sull'altare maggiore.⁹⁵ L'ancona della Madonna con il Bambino tra i Santi Biagio e Gerolamo, rappresenta una sacra conversazione. L'opera ha subito due restauri: il primo concluso nel 1915 ad opera del mila-

cappella Carreto della chiesa di San Maurizio al Monastero Maggiore di Milano.

La composizione del dipinto ha una forte impronta veronese, dove a partire dall'arrivo della pala Trivulzio di Mantegna in Santa Maria in Organo nel 1497, sono numerose le interpretazioni del soggetto della Madonna sospesa tra le nuvole. Domenico Pezzi riprende letteralmente dalla pala mantegnesca la parte alta che inquadra la figura della Ver-



Fig. 37 La Madonna con il Bambino tra i Santi Biagio e Gerolamo, di Domenico Pezzi, datato 1520. Olio su tavola, 188 x 173 cm. Ravecchia (Bellinzona), chiesa di San Biagio.

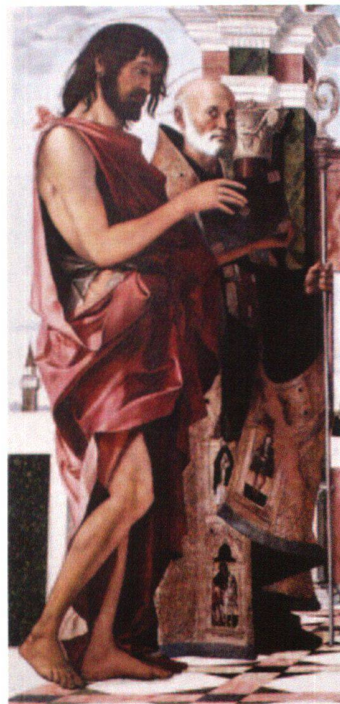


Fig. 38 I Santi Giovanni Battista e Benedetto (particolare), di Bartolomeo Montagna, 1500-1502 circa. Tavola trasportata su tela, 209 x 79 cm. Verona, chiesa dei Santi Nazaro e Celso.

nese Francesco Annoni, in occasione del quale è stata rifatta la cornice, e il secondo realizzato da Henri Boissonnas di Zurigo, nel 1945.

La Madonna è sospesa su un cuscino di nuvole sorretto dagli angeli e inquadrata da due quinte di alberi, un fico e un melo simboli entrambi della virtù salvifica della nascita di Cristo. Al suo fianco, saldamente ancorati a terra, San Biagio a sinistra, un santo molto popolare e taumaturgo, e San Gerolamo a destra. Ai loro piedi è dipinto un piccolo paesaggio lacustre, sulla cui riva si innalza un edificio in rovina che allude ad un monumento antico. Con tutta probabilità la citazione antichizzante è un modello proveniente da un repertorio di incisioni. Lo si ritrova infatti qualche tempo dopo, intorno alla metà del XVI secolo, anche nel Battesimo di Cristo di ambito luinesco nella

gine con il Bambino tra due quinte di alberi. L'immagine della Madonna appare un po' statica e irrigidita, quasi che nel confronto il pittore non volesse tradire il modello del maestro, di cui rifà anche la sequenza di pieghe che vanno dalla scollatura alla vita. E in aggiunta pone il Bambino nella stessa posizione con lievi varianti negli arti.

La risoluzione delle teste e della volumetria dei due santi laterali è invece molto più accurata. San Biagio potrebbe avere un antecedente convincente nella figura di San Benedetto per la pala dell'altare maggiore della chiesa dei Santi Nazaro e Celso a Verona, realizzata da Bartolomeo Montagna tra il 1500 e il 1502 (fig. 38). Domenico Pezzi riprende diversi dettagli del viso, la barba corta e la tonsura che lascia la testa calva sopra la fronte, nonché lo sguardo rivolto fuori campo con la stessa intensità. Anche il modo

di fare i nimbi sembra lo stesso: un filo dorato e sottile che circonda la testa.⁹⁶

Credo che al polittico di Montagna abbia guardato più di un pittore in area veronese. Una traccia si trova nelle due pale di Francesco Morone realizzate su uno stesso modello intorno al 1503: la Madonna in trono col Bambino e i Santi Zeno e Nicolò, conservata alla Pinacoteca di Brera a Milano e proveniente dalla chiesa di San Giacomo alla Pigna, e la Madonna col Bambino in trono e i Santi Agostino e Martino, conservata e realizzata per Santa Maria in Organo a Verona.⁹⁷

I ricchissimi piviali di Morone nelle due pale si possono accostare a quello indossato da San Biagio a Ravecchia, nonostante Domenico Pezzi dimostri un più morbido trattamento del panneggio. L'ultimo confronto ci riporta nell'ambito di Caroto. Se accostiamo il San Girolamo della Sacra famiglia di Castelvechio del 1531, con il San Girolamo della pala di Ravecchia, si può notare una somiglianza tra le due teste che rappresentano, tra l'altro, il medesimo soggetto.

Ci congediamo dalle immagini perché da questo punto in poi Domenico Pezzi è ancora da scoprire, anche se la sua attività è proseguita ben oltre il 1520. Nel 1532 è attestato ancora una volta a Genova: deve dipingere la facciata della casa di Niccolò Grimaldi in contrada Fossatelli. Il contratto specifica che il pittore deve utilizzare un modello che apparteneva a Niccolò Grimaldi, costituito da sei grandi figure. Il documento di Genova, vergato in volgare, sembra utilizzare una formula che tradisce una certa consuetudine di bottega. La decorazione descritta nell'atto è simile a quella stipulata nel contratto di Milano con Cesare Carcano nel 1549.⁹⁸

Domenico Pezzi, ormai probabilmente alla fine della carriera, è a capo della bottega attiva a Milano per decorare la «salla magna» dell'abitazione di Carcano, situata in «porta ticinesi» nella parrocchia di Santa Eufemia.⁹⁹ La sala decorata da Pezzi era lunga 49 braccia e larga 21.¹⁰⁰

Da questo momento non abbiamo più tracce del pittore: Domenico probabilmente ha lasciato la conduzione della bottega ai due figli Bernardino e Giovanni Antonio. Di Bernardino invece troviamo ancora testimonianze nei registri valsoldesi, a cui potrebbe essere aggiunta la notizia pubblicata da Luigi Brentani su un Bernardino da Valsolda pittore che nel 1557 è chiamato a dipingere la porta della gran sala del nuovo palazzo pretoriale di Lugano.¹⁰¹

La bottega di famiglia ritorna nuovamente sui suoi passi con un nipote di Domenico Pezzi, Giovanni Domenico, figlio di Bernardino, battezzato nell'ottobre del 1556.¹⁰² A Giovanni Domenico va attribuita la decorazione del presbiterio di San Giorgio a Carona, dove è rappresentata una Crocifissione sulla parete di fondo, la copia del Giudizio Universale di Michelangelo sulla parete rivolta verso Sud e Cristo in gloria sulla parete nord. Un documento conservato nel locale archivio parrocchiale e datato 1584 permette di assegnare la decorazione della chiesa all'artista.¹⁰³ Giovanni Domenico è cresciuto sulle indicazioni parentali e maturato all'ombra di un'evidente virata in senso michelangiolesco. Forse per le nuove generazioni della bottega familiare dei Pezzi valeva un aggiornamento romano, nonostante: «la dimostrazione più lampante della fragilità culturale delle voci locali [sia] comunque offerta dal frequente e pedissequo ricorso a modelli prestigiosi».¹⁰⁴

APPENDICE DOCUMENTARIA

Si trascrivono di seguito parte dei resoconti, perlopiù inediti, delle visite pastorali dei vescovi di Como inerenti la chiesa.

Archivio Diocesano di Lugano (ADL), Visite pastorali
dei vescovi di Como:
Giovanni Antonio Volpi (1578)

Fol.142r

L'altare che è in essa capella con gli altri due che sono da i lati fuori, et opposti agli altri tre del nuovo Choro si levino. Gli altri due altari si ornino di bradella, tavolette per le secrete, tele verdi, et si chiudano con cancelli. A tutte le finestre si facciano l'impannate.

ADL, Atti e decreti della visita di Monsignor Bonomi Visitatore
Apostolico nel 1578 nella diocesi di Como
(e così nelle pievi di rito romano nel Ticino)¹⁰⁵

Liber actorum, et decretorum visitationis comensis A. Rmo Episcopo Vercellarum confectae Anno M.D.LXXVIII Extractus Romae ex secretaria episcoporum iussu Rmi Lazari Carafini Episcopi Comensis.

Fol. 233v

[...] postea transferri baptisterium in capellam, in qua olim erat altare maius denique bradella et reliquis rebus instrui necessariis ad formam. [...] Altaria quae in capella ipsa sunt cum aliis duobus, quae sunt foris ab utroque latere, et opposita aliis tribus novi chori subito dirui. Altera duo altaria quae ab utroque latere altaris maioris sunt ornari bradella et sepi, ceterisque ornamentis instrui iuxta prescriptum generalium decretorum.

ADL, Visite pastorali dei vescovi di Como:
Feliciano Ninguarda (1591)

Visitatio plebium Balernae, Mendrisij, Ripae S. Vitalis, Lugani, Agnij, Locarni, et Belinzonae b.m. R.mi Feliciani Ninguardae in hoc [...] Pars secunda. In qua continentur sequentes plebes vid. z Lugani et Agni. Visitatio personalis ecclesiarum oppidi de Murcote et pagi de Vico Morcote.

Fol. 46r

Alli 29 di maggio 1591

L'altare maggiore è verso ponente in una bella nicchia dipinta, ha per icona una bella statua di marmo della Beata Vergine et da un canto S.to Giovanni Battista et dall'altro S.to Pietro con colonette di pietra mischia, l'altare è grande alla forma con bradella, et cancelli di ferro alti. Vi è dirimpetto a detto altare maggiore dall'altro canto il batisterio di pietra di saltra tramezzato col ciborio, et coperto dentro una capella alta, dove prima era l'altare maggiore.¹⁰⁶

ADL, Visite pastorali dei vescovi di Como:
Filippo Archinti (1597)

Visitatio Plebis Lugani b.m. R.mi Philippi Archinti Episcopi in hoc volumine iussu R.mi Lazari Carafini Episcopi redacta.

Fol. 532r

De capella maiori

Adest capella maior fornicata et depicta. Sub ea est Altare maius adhaerens parieti. Est consecratum. Mensa lapidea, sed nulla tela cerea operitur. Mappae neccessariae. Candelabra sex ex auricalco.

Tabella secretorum vetus. Adest statua marmorea b. Mariae Virginis et statua Ss. Petri et Pauli cum ornamentis lapideis ex marmore vario. Bredella nimis alta. Sepitur clathra ferrea magna. Parietes depicti. Pavimentum testaceum. Super altare est oculus cum vitreis, et reticulis fractis. Infrontispicio est imago S.mi Crucifixi.¹⁰⁷

ADL, Visite pastorali dei vescovi di Como:
Lazzaro Carafino (1626 e 1632)

Visitationes Plebium Lugani Prima, et Seconda, et Terzia ac Murcote Sub R.mo Lazaro Carafino Episcopo Comense et altera ipsius mandato. Vol. 10a

Fol. 69r

Visitatio Ecclesiae parochialis loci Murcote die 15 Augusti 1626

Visitavit Altare maius, quod est consecratum et valde ornatum, habens imaginem B. V. M. portatilem, et ibi asservatur S.mum Sacramentum in tabernaculo inaurato in pixide argentea.

Fol. 40r

Ordini 1632

Fons baptismalis non est introvestitus panno serico. Capella item fontis baptismalis nimis eminet, adeo quod supereminet altari maiori.

Fol. 41r

Ordini [1632]

Ci è parso cosa indecente che il popolo stij a sentir messa non solo sopra i scalini ma anco nella capella dove sta collocato il fonte battismale, non solo per la irreverenza che si porta del detto sacro fonte, ma ancora perché essendo il suddetto luogo eminente quelle persone che ivi stanno a sentir messa vengono a essere più alte con i piedi loro et dell'altare maggiore dove si celebra la messa, et dell'istesso luogo dove sta conservato il S.mo Sacramento, per rimediare a questo si ordina che s'abbassi tutta quella capella in modo che sia uguale al pavimento di tutta la Chiesa accomodandovi il sacro fonte parimente et ritenendolo chiuso con la ferrata.

ADL, Visite pastorali dei vescovi di Como:
Giovanni Ambrogio Torriani (1670)

Fasc. 119, fol. n.n.

1670 Die mercurij 4 Junij

Capella Maior in capite navis mediae testudinata depicta pavimentata marmore versicolori septa ad quam duobus gradibus ascenduntur. Altare maius parieti adhaeretur iustae mensurae rite instructum, et ornatum totam mensam habet lapideam subrudem rubro sangallo fixe tectam praeter Sanctuarium iconem habet marmoream cum simulacro Beatae Virginis aliisque duobus pariter marmoreis elegantis structurae.

ADL, Visite pastorali dei vescovi di Como:
Carlo Ciceri (1684)

Fasc. 127, fol. n.n.

1684 die Mercurij 7 Mensis Junij

Capella maior testudinata more antiquo, picta, cum altari parieti adherente, ad quod ascenditur duplici gradu, habente pro iconem statuum marmoream egregie elaboratam Beatae Virginis, columnis pariter marmoreis, et epistilijs ornata. Ad hoc Altare onus missarum prout in notula.

ADL, Visite pastorali dei vescovi di Como:
Paolo Cernuschi (1741)

Fol. 377r

Visita dell'Altare Maggiore Dedicato alla purificazione della B.ma Vergine della chiesa Prepositurale di Murcote, fatta dall'Ill.mo, e R.mo Monsignor Paolo Cernuschi Vescovo di Como e Conte ec. Il giorno martedì 9 del Mese di Maggio Anno 1741.

Ancona rappresentante l'Immagine. Della Beatissima Vergine Purificata.

ADL, Visite pastorali dei vescovi di Como:
Giovanni Battista Pellegrini (1762)

Fasc. 4, fol. n.n.

Ordini, e decreti lasciati dall'Ill.mus, e R.mus Monsignore GiamBattista Albricis Peregrini Vescovo di Como, e Conte etc. alla chiesa Prepositurale di Santa Maria del Sasso di Morcote, Vicariato, e Pieve di Lugano visitata li 5 maggio 1762.

L'Altare Maggiore, che aveva la Mensa consecrata intieramente, avendo questa persa la consecrazione, per esser stata rimossa in occasione della Fabbrica del nuovo Altare resta immediatamente sospeso, cossiche non vi si possa più celebrare la S. Messa sinatanto che non vi si metta, e vi si inserisca una nuova pietra sacra. # nella maniera indicata nell'atto della Visita incidendone la lastra del sasso. [tal decreto è già adempiuto]

ADL, Visite pastorali dei vescovi di Como:
Giuseppe Bertieri (1791)

Fasc. 60, fol. n.n.

Quo ad Altaria, Sacella, pavimenta, et Icones: Quinque altaria in hac ecclesia existunt: Tria in fronte singularum navium posita, duae veri lateralìa. Altare maius marmoreum supra quod sex marmoreae pariter columnae assurgunt auratam coronam [...] egregi operis statuæ Beatae Virginis impositam. Duo utriusque in eadem fronti extra Presbiterium altaria Beatae Virginis Rosarij, et Sancti Joanni Baptistae dicata sunt; Reliqua SS. Crucifisso, et S. Carlo sacra Pietra sacra in omnibus mobilis ad praescriptum. Cappella et icones picturij, et gypsei operis ornatibus decorantur.

Le autrici ringraziano: Giovanni Agosti, Francesco Ambrosini, Maria Teresa Binaghi Olivari, Laura Damiani Cabrini, Piergiorgio Figini, Valentina Foni, don Marcelo Ingrisani, Walter Massari, Paolo Ostinelli, Fabrizio Panzera, Endrio Ruggiero, Nicola Soldini, Simone Soldini, Jacopo Stoppa, Marco Tanzi, Marino Viganò, Edoardo Villata, Mattia Vinco, Vito Zani.

- ¹ Non esistono ricognizioni di tipo archeologico sull'origine della parrocchiale di Morcote. Dalle testimonianze pittoriche risalenti alla prima metà del XIV secolo, poste in un vano che si sviluppa dietro la cappella maggiore rinascimentale è stato possibile ipotizzare la forma semplice ad aula quadrata. Mi sono valsa dell'aiuto dello storico dell'architettura Nicola Soldini, che ringrazio per il prezioso parere.
- ² PAUL SCHAEFER, *Das Sottoceneri im Mittelalter. Ein Beitrag zur Geschichte der Südschweiz und des italienischen Mittelalters*, Aarau 1931; traduzione italiana: *Il Sottoceneri nel Medioevo. Contributo alla storia del Medioevo italiano*, Lugano 1954, pp. 293–294.
- ³ *Ticino Ducale. Il carteggio e gli atti ufficiali*, a cura di GIUSEPPE CHIESI, II/2, Bellinzona 2001, pp. 492–493.
- ⁴ Vedi Appendice documentaria.
- ⁵ HARTMANN SCHEDEL, *Weltchronik 1493*, Ljubljana 2004–2005, Blatt VII.
- ⁶ ALESSANDRO BALLARIN, *La pittura del Rinascimento nell'Italia settentrionale (1480–1530): Milano nell'età di Ludovico il Moro*, Padova 2000, pp. 7–16 (appunti delle lezioni dell'anno accademico 1998–1999, raccolti e ordinati da Stefania Carlesso).
- ⁷ Il presente articolo riprende alcuni argomenti svolti in occasione della tesi di laurea discussa nell'anno accademico 2006–2007 all'Università degli Studi di Milano, relatore il professor Giovanni Agosti, correlatrice la professoressa Rossana Sacchi: SILVIA VALLE PARRI, *La pittura del Rinascimento in Santa Maria del Sasso a Morcote*.
- ⁸ Per entrambe le targhe la fonte è quindi costituita dal Vangelo di Matteo, dove Pietro è ricordato come la pietra sulla quale verrà edificata la chiesa del Signore e come colui che riceverà le chiavi del regno dei cieli, mentre il Battista è nominato come il più grande tra i nati di donna.
- ⁹ Sulla figura e l'opera di Rahn (Zurigo, 1841–1912) è utile consultare: URSULA ISLER-HUNGERBÜHLER, *Johann Rudolf Rahn. Begründer der Schweizerischen Kunstgeschichte*, Zurigo 1956. – JACQUES GUBLER (cur.), *Johann Rudolf Rahn. Geografia e monumenti* (= catalogo della mostra, Museo d'arte di Mendrisio), Mendrisio 2004.
- ¹⁰ JOHANN RUDOLF RAHN, *Beiträge zur Geschichte der oberitalienischen Plastik*, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, III, 4, 1880, p. 401. «[...] des «Meisters von Lugano», denn wieder ist nichts zu gewahren, was im Entferntesten auf eine Verwandtschaft mit dem Stile der Rodari deutet. Nach einem Namen wird man einstweilen überhaupt vergeblich forschen, nur Werke sind auch sonst noch zu nennen, welche dasselbe Verhältniss einer zu der anmuthvollsten Reife entwickelten Frührenaissance gegenüber dem alterthümlichen Stile der Rodari zeigen. Dahin gehören [...] zwei kleine Marmorwerke: eine Statuette des Täufers Johannes und eine Darstellung des von Engeln gehaltenen Christuslehnens, die am Treppenaufgange zu der Kirche von Morcote zu finden sind [...]».
- ¹¹ Giuseppe era figlio di Ambrogio Marcellino, imprenditore edile, e fratello del più famoso Gaspere (1809–1883), architetto attivo a Costantinopoli sin dal 1837; insieme si occuparono del restauro della basilica di Santa Sofia (1847–49). Tra il 1858 e il 1859 i due fratelli rientrarono a Morcote, dove nel 1878 restau-
- rarono la casa paterna nella quale realizzarono un «salone turco». CARLO PALUMBO FOSSATI, *I Fossati di Morcote*, Bellinzona 1970, pp. 20, 139–155. – LUCIA PEDRINI STANGA (cur.), *1809–1883 Gaspere Fossati. Architetto pittore, pittore architetto* (= catalogo della mostra, Pinacoteca Züst di Rancate), Lugano 1992, pp. 69–72. – LUCIA PEDRINI STANGA, *Fossati, Gaspere*, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, 49, 1997, pp. 493–495. – LUCIA PEDRINI STANGA, *Fossati, Giuseppe*, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, 49, 1997, pp. 502–503. – LUCIA PEDRINI STANGA, *Attraverso l'Italia con carta e matita. Il taccuino di viaggio dell'architetto Gaspere Fossati*, Locarno 2003, pp. 21–22, fig. 1–2.
- ¹² JOHANN RUDOLF RAHN, *Zur Statistik schweizerischer Kunstdenkmäler, Canton Tessin*, in: *Anzeiger für Schweizerische Alterthumskunde*, XXV, 3, 1892, pp. 120, 123. «Ein aus dem Anfange des XVI. Jahrhdts. stammender Hochaltar, wurde erst in diesem Jahrhd. entfernt. Aus den Bruchstücken zu schliessen, die theils in einer NW unterhalb der Kirche gelegenen Grabkapelle, theils im Hause des † Herrn Architekten Giuseppe Fossati zerstreut sind, muss er ein zierliches in bestem Frührenaissancestil durchgeführtes Werk gewesen sein» (p. 120); «Auf dem unmittelbar unter dem Chore von S. Maria del Sasso befindlichen Absatze ist die ca. 70 cm hohe aus weissem Marmor gearbeitete *Statuette* des Täufers Johannes eingemauert. Über dem um die Hüfte gegürteten Pelzgewande ist in edlem Wurf ein Mantel geschlungen, der bärtige Kopf zeigt den Ausdruck ernsten Sinnes, der rechte Arm ist zerstört, die fein gearbeitete Linke hält ein leeres herabhängendes Band. Denselben Charakter eines edlen Frührenaissance-Werkes trägt ein m 0,62 h.: 0,57 br. leider stark zerstörtes *Relief* von grauem Marmor an der zweiten Treppe, die vom N-Ende des Fleckens zur Kirche hinaufführt. Es stellt die nackte Halbfigur Christi dar, der, unter den Armen von zwei anmuthigen, bekleideten Engelchen gehalten, in der Tumba steht.» (p. 123). Gli articoli inerenti il Canton Ticino furono raccolti in un estratto intitolato *Die mittelalterlichen Kunstdenkmäler des Cantons Tessin* (Zurigo 1893), successivamente tradotto in italiano da ELIGIO POMETTA (*I monumenti artistici del Medio Evo nel Cantone Ticino*, Bellinzona 1894) e ristampato nel 1976 dalla Società ticinese per la conservazione delle bellezze naturali ed artistiche di Lugano.
- ¹³ SANTO MONTI, *Atti della visita pastorale diocesana di F. Feliciano Ninguarda vescovo di Como (1589–1593)*, Como 1892–1898, rist. 1903, II, ed. cons. 1992, p. 393; vedi Appendice documentaria.
- ¹⁴ ALFRED GOTTHOLD MEYER, *Oberitalienische Frührenaissance Bauten und Bildwerke der Lombardei*, II, Berlino 1900, pp. 257–258. «Wichtiger sind einige jetzt im Oratorium in Morcote selbst bewahrte Stücke, von denen die feineren rein ornamentalen Theile in der That mit der Front von S. Lorenzo in Lugano zu verbinden sind, während das Figürliche, zwei vortreffliche, leider arg lädirte Marmorstatuetten, alle Merkmale des Stiles der Rodari trägt. Diese Fragmente bezeugen unbedingt, dass auch die Art der Rodari im Gebiet von Lugano vertreten war, aber ebenso unbestreitbar ist Rahns Behauptung, dass diese Art an der Front von S. Lorenzo selbst keinen wesentlichen Einfluss mehr gewonnen hat. Dort wird eben bereits eine andere Jüngere Generation der Lombarden massgebend, die von der Kunst der Pedoni und der Rodari zur Hochrenaissance hinüberleitet [...]».
- ¹⁵ SANTO MONTI, *L'Esposizione d'arte sacra in Bellinzona (settembre 1903)*, in: *Bollettino Storico della Svizzera Italiana*, XXVI, 1904, 1–5, p. 4. Tra le opere rinascimentali esposte vanno

ricordate le pale di Giovanni Antonio Lagaia (Ascona, Santa Maria della Misericordia) e di Domenico Pezzi (Bellinzona-Ravecchia, San Biagio), le tavole di Bernardino Luini (Magadino, parrocchiale) e la scultura lignea di Sant'Ambrogio dei fratelli De Donati (Ponte Capriasca, parrocchiale).

¹⁶ SANTO MONTI 1892–1898 (cfr. nota 13), pp. 373–377; vedi Appendice documentaria.

¹⁷ GIORGIO CASELLA, *Carona, Morcote e Vico-Morcote, Medioevo e Rinascimento*, Lugano 1912, p. 42.

¹⁸ Le sculture erano segnalate nell'oratorio attiguo alla parrocchiale, cioè in quello di Sant'Antonio da Padova eretto nel 1676. – EDOARDO BERTA, *La pietra* (Monumenti storici e artistici del Cantone Ticino 9), Milano 1914, pp. 6–7, tav. XI.

¹⁹ La statua del Battista fu esposta come opera di un anonimo artista della fine del XV secolo. *Arte del Ticino antica e moderna* (= catalogo della mostra, Kunsthhaus Zürich), Zurigo 1945, p. 16. La mostra nacque per iniziativa della Società degli studenti ticinesi a Zurigo e per «la volontà di vedere il patrimonio artistico dei nostri padri collocato nel suo degno posto nel quadro dell'arte nazionale» (p. 7; dall'introduzione di Ettore Rossi, presidente del comitato d'organizzazione). La scelta delle opere da esporre fu affidata a Ugo Donati e ad Aldo Crivelli.

²⁰ FRANCESCO CHIESA, *Monumenti storici e artistici del Cantone Ticino restaurati dal 1910 al 1945*, Bellinzona 1946, p. 55.

²¹ La sculturina si trova attualmente nella casa parrocchiale; anch'essa fu esposta alla mostra di Zurigo come opera anonima del XV secolo. *Arte del Ticino* 1945 (cfr. nota 19), p. 16. Essa richiama, nella gestualità e nella resa del panneggio, gli angeli della volta del monumento sepolcrale di Vitaliano e Giovanni Borromeo all'Isola Bella (1445–47), le virtù e gli angeli della tomba del cardinale Branda Castiglione († 1443) nella collegiata di Castiglione Olona e gli angeli del tabernacolo a muro nella chiesa parrocchiale di San Giorgio a Carona ricomposto sulla parete della navata destra. Per gli scultori caronesi: GIANCARLO GENTILINI, *Virtù ed eroi di un'impresa dimenticata: il monumento di Vitaliano e Giovanni Borromeo*, in *Scultura lombarda del Rinascimento. I monumenti Borromeo*, a cura di MAURO NATALE, Torino 1996, pp. 47–82.

²² TEUCRO ISELLA, *Arte a Morcote*, Bellinzona 1957, p. 49.

²³ LUIGI GIANOLA, *Note in relazione ai restauri di Santa Maria del Sasso a Morcote*, in: I nostri monumenti, 33, 1982, 1, p. 89, n. 18.

²⁴ GIORGIO CASELLA (cfr. nota 17), p. 42.

²⁵ BERNHARD ANDERES, *Kunstführer durch die Schweiz. Kanton Tessin*, Berna 1976, p. 615.

²⁶ Vedi Appendice documentaria.

²⁷ Questo il testo dell'elegante targa commemorativa murata nella parete di fondo della cappella maggiore:

«D O M
TEMPLUM NULLIUS MEMORIA
EXTRUCTUM
ANNO MCDLXII INSTAURATUM
AEDILES ET SOCIETAS SS. SACRA[MEN]TI
ELEGANTIORI FORMA INDUCTA
AMPLIFICANDUM
CURARUNT
MDCCL
ARAM MAXIMAM
MDCCLVIII
AMBROSIO FOSSATI
PROT[ONOTARIO] AP[OSTOLICO] LIC[ENTIA]T[O] PRAEPOSITO
OPIFICES
JACOBUS PEL[L]EGATA ET MARCHESI».

Per la figura del prelado Ambrogio Marcellino Fossati, allievo del collegio Elvetico di Milano e fautore delle trasformazioni

settecentesche della chiesa parrocchiale e dell'oratorio di Sant'Antonio da Padova: CARLO PALUMBO FOSSATI (cfr. nota 11), pp. 20, 66–69.

²⁸ TEUCRO ISELLA (cfr. nota 22), p. 49. – CARLO PALUMBO FOSSATI (cfr. nota 11), pp. 20, 47–51, 80–103. – LORENZO FINOCCHI GHERSI, *Fossati, Giorgio Domenico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 49, 1997, pp. 495–497. Si tenga inoltre presente che Giorgio Domenico Fossati era il bisnonno di Giuseppe, nella cui abitazione erano conservati i resti dell'altare a fine Ottocento.

²⁹ ALFRED GOTTHOLD MEYER (cfr. nota 14), p. 257.

³⁰ Vedi supra nota 11. È illustrato in: TEUCRO ISELLA (cfr. nota 22), p. n. n., con la didascalia «Antica cappella con l'altare cinquecentesco, ora occupata dall'organo (disegno dell'architetto G. Fossati)». Inoltre, un'annotazione di JOHANN RUDOLF RAHN (*Die Malereien aus dem Renaissance-Zeitalter in der italienischen Schweiz*, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 12, 1889, p. 4 n. 2) ci informa che fu Giuseppe Fossati a comunicargli che gli affreschi rinascimentali del coro erano riferiti per tradizione a Boltraffio, proprio come figura dietro all'acquello. Alla luce di ciò, l'attribuzione del disegno a Giuseppe Fossati può dirsi quasi certa.

³¹ Archivio di Stato del Canton Ticino (ASTi), Fondo Fossati, sc. 12, taccuino 909, f. n. n. Nello stesso taccuino in un foglio figura la data «1860» e in un altro alcuni medaglioni, in uno dei quali vi è disegnata la lettera «A», probabile riferimento al nome della moglie di Giuseppe, Alessandra de Stieповich (figlia di un segretario d'ambasciata di Prussia), cognome che pure figura sulla stessa pagina. Devo la conoscenza di questo materiale a Silvia Valle Parri.

³² Tommaso Rodari, documentato a Como dal 1480, era originario di Maroggia, villaggio di pescatori e lapidici affacciato sul lago di Lugano; fu attivo per il cantiere comasco dapprima come scultore (vi lavorava già nel 1484) e poi come capo ingegnere dal 1487 al 1526, presunto anno della sua morte. Da questi dati si desume che dovette nascere intorno alla metà degli anni '50 del Quattrocento. Fu influenzato da Giovanni Antonio Amadeo e da Bramante. – 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, atti del convegno (Milano, Bergamo, Pavia 1992), a cura di JANICE SHELL / LIANA CASTELFRANCHI, Milano 1993, pp. 505–523. – DANIELA MOROSINI, *Le pale d'altare in S. Maria Maggiore a Como (1482–1498)*, in: Le arti nella diocesi di Como durante i vescovi Trivulzio, atti del convegno (Como, Villa Olmo 1996), a cura di MARIA LUISA CASATI / DANIELE PESCARMONA, Como 1998, pp. 73–84. – SIMONE SOLDINI, *Rodari, Tommaso*, in: *Dizionario biografico dell'arte svizzera*, II, Zurigo 1998, p. 884 (dove, tra le varie opere, è ricordata anche la citata ancona di Vico Morcote). – SIMONE SOLDINI, *Il duomo di Como nel periodo rodariano*, in: Bramante milanese e l'architettura del Rinascimento lombardo, atti del seminario (Vicenza, Centro internazionale di architettura Andrea Palladio 1996), a cura di CHRISTOPH L. FROMMELT / LUISA GIORDANO / RICHARD SCHOFIELD, Venezia 2002, pp. 243–249. – Sul duomo di Como si vedano inoltre: FEDERICO FRIGERIO, *Il Duomo di Como e il Broletto*, Como 1950. – *Il Duomo di Como*, Milano 1972 (in particolare LUISA COGLIATI ARANO, *La scultura*, pp. 105–188).

³³ Vedi supra nota 5.

³⁴ MARIA GRAZIA ALBERTINI OTTOLENGHI, *La scultura*, in: Il Museo della Certosa di Pavia. Catalogo generale, a cura di BARBARA FABIAN / PIETRO C. MARANI, Firenze 1992, pp. 84–85 (schede 67–68, con una datazione delle opere al 1484 c. e al 1482–92). Il suggerimento è di Vito Zani (gennaio 2009).

- ³⁵ Come mi segnala Giovanni Agosti (ottobre 2006).
- ³⁶ Per la Madonna e il Battista di Como, pagati il 23 giugno 1485 unitamente alle statue dei Santi Proto, Giacinto e Abbondio, tutte realizzate per le nicchie al di sopra del portale principale del duomo: SIMONE SOLDINI 1993 (cfr. nota 32), p. 515.
- ³⁷ SIMONE SOLDINI 1993 (cfr. nota 32), pp. 516–517. – SIMONE SOLDINI 2002 (cfr. nota 32), pp. 244–245.
- ³⁸ Così infatti si legge nella targa commemorativa applicata all'esterno del coro del duomo:
 «CUM HOC TEMPLUM VETUSTATE CON-
 FECTUM ESSET A POPULO COMENSI
 RENOVARI CEPTUM EST MCCCLXXXV
 HUIUS VERO POSTERIORIS PARTIS IACTA SUNT
 FUNDAMENTA MDXIII XXII DECEMBRIS
 FRONTIS ET LATER[ORUM] IAM OPERE PERFECTO
 THOMAS DE RODARIIS FACIEBAT».
- Per il Sant'Abbondio: DANIELA MOROSINI (cfr. nota 32), p. 81.
- ³⁹ GIUSEPPE MARTINOLA, *Inventario d'arte del Mendrisiotto*, I, Bellinzona 1975, p. 147 (con una proposta di datazione all'inizio del XVI secolo e il commento: «Opera notevole ancora legata al tardo goticismo»).
- ⁴⁰ LUISA COGLIATI ARANO (cfr. nota 32), pp. 164–166. Anche questa statua, come quella di Morcote, è inserita in un altare posteriore risalente in questo caso al 1686.
- ⁴¹ Devo la conoscenza di quest'opera sempre alla generosità di Vito Zani (luglio 2008): a lui spettano sia la segnalazione iniziale al museo milanese sia l'attribuzione a Tommaso Rodari. La statua si trovava in origine ad Asso (Como), nella chiesa parrocchiale di San Giovanni Battista. *Il Museo Diocesano di Milano*, a cura di PAOLO BISCOTTINI, Milano 2005, p. 36.
- ⁴² Il prezzo concordato per la Madonna fu di ben 21 ducati d'oro: ANTONIO BATTAGLIA, *Una scultura di Tommaso Rodari: la Vergine con il Bambino della chiesa di Santa Maria delle Grazie di Gravedona*, in: *Arte e storia di Lombardia*. Scritti in memoria di Grazioso Sironi, Roma 2006, pp. 195–202. Sul basamento, nella targa «a coda di rondine», si legge il nome del committente «D[OMI]N[U]S NICOLAUS/ EX IOANES DETORTIS» e, lateralmente, la data «1515» e un monogramma ancora da sciogliere con le lettere «A» e «S» e una «†». Il collegamento tra le Madonne di Castel San Pietro, Como, Milano e Gravedona era già stato notato in maniera autonoma da Vito Zani (luglio 2008).
- ⁴³ La prima attestazione di un rapporto tra Tommaso Rodari e l'Amadeo è piuttosto tarda e risale al 1491, quando il primo versò a nome del secondo un anticipo per la fornitura di 24 basi e altrettanti capitelli in pietra di Saltrio da consegnarsi a Luino e forse destinati alla certosa di Pavia. – ANTONIO BATTAGLIA, *Licet domus ipsa esset pulchra. Note sull'architettura civile a Como nel Rinascimento*, in: *Le arti nella diocesi di Como durante i vescovi Trivulzio*, atti del convegno (Como, Villa Olmo 1996), a cura di MARIA LUISA CASATI / DANIELE PESCARMONA, Como 1998, p. 45. – DANIELA MOROSINI (cfr. nota 32), p. 80. Inoltre, il gran lavoro fatto in anni recenti sulle fonti documentarie relative ad Amadeo non lascia ragionevolmente più molto spazio a nuove scoperte che potrebbero attestare una precoce e fattiva collaborazione tra i due. Infatti, in tutta la messe di documenti presentanti nel volume di RICHARD SCHOFIELD / JANICE SHELL / GRAZIOSO SIRONI, *Giovanni Antonio Amadeo. I documenti*, Como 1989, non sono attestati rapporti diretti. Nel libro, l'unico riferimento ai fratelli Tommaso e Giacomo Rodari è la loro successione nel 1498 ad Amadeo e a Giacomo del Maino nella costruzione della «trahina», cioè il coro, della chiesa parrocchiale di Ponte in Valtellina (pp. 57, 64).
- ⁴⁴ GIOVANNI AGOSTI, *Bambaia e il classicismo lombardo*, Torino 1990.
- ⁴⁵ MARINO VIGANÒ, *I lasciti degli ingegneri militari Paleari Frattino da Morcote nelle carte dell'Archivio diocesano di Lugano (XVI–XVIII secolo)*, in: *Carte che vivono. Studi in onore di don Giuseppe Gallizia*, a cura di DINO JAUCH / FABRIZIO PANZERA, Locarno 1997, pp. 416–418. – MARINO VIGANÒ, «*El fratìn mi ynginiero*». *I Paleari Frattino da Morcote ingegneri militari ticinesi in Spagna (XVI–XVII secolo)*, Bellinzona 2004, ad indicem. Dello stesso autore si consultino anche le voci on-line relative alla famiglia Paleari del *Dizionario storico della Svizzera* (www.dss.ch).
- ⁴⁶ ALFREDO LIENHARD-RIVA, *Armoriale ticinese*, Losanna 1945, p. 169. – CARLO PALUMBO FOSSATI (cfr. nota 11), pp. 20, 29–30.
- ⁴⁷ PAUL SCHAEFER, ed. cons. 1954 (cfr. nota 2), pp. 319, 324–325, 344–349.
- ⁴⁸ Come mi fa notare Nicola Soldini (agosto 2008).
- ⁴⁹ LARA CALDERARI / PATRIZIO PEDRIOLI, *La chiesa collegiata dei Santi Pietro e Stefano a Bellinzona*, Berna 2008.
- ⁵⁰ LUCIANO MORONI STAMPA, *Il marchese Federico Gonzaga e l'assedio di Bellinzona del 1478*, in: *Bollettino Storico della Svizzera Italiana*, 88, 1977, pp. 88–89. Moroni Stampa affida a due immagini il riconoscimento della città di Genova rappresentata nella lunetta di Morcote. La prima, che inquadra la parte destra della lunetta, è corredata da una didascalia: «Andata di Cristo al Calvario. Sullo sfondo grande veduta del porto e della città di Genova. Affresco sul lunettone parietale sinistro dell'antico presbiterio nella chiesa di Santa Maria del Sasso di Morcote. D'autore ignoto, con la data 1513». La seconda immagine riprende un particolare dell'affresco e ribadisce l'attribuzione. Successivamente, in collaborazione con gli studiosi genovesi Piero Boccardo e Franco Boggero, Moroni Stampa compie la completa identificazione della città confrontandola con la veduta di Cristoforo de' Grassi (PIERO BOCCARDO / FRANCO BOGGERO, *Una veduta ticinese di Genova, il pittore valsoldese Domenico Pezzi e la cultura ligure del Cinquecento*, in: *Bollettino Storico della Svizzera Italiana*, 96, 1984, pp. 51–70).
- ⁵¹ FERDINANDO BOLOGNA, *Napoli e le rotte mediterranee della pittura*, Napoli 1977, pp. 195–201. La datazione dell'opera, oltre che essere dedotta dalle evidenti volontà di celebrazione politica (Alfonso II sconfigge gli ultimi congiurati il 27 dicembre del 1486), è ricavata dall'assenza della lanterna.
- ⁵² JÜRGEN SCHULZ, *La cartografia tra scienza e arte. Carte e cartografi nel Rinascimento italiano*, Ferrara 1990, p. 35.
- ⁵³ ENNIO POLEGGI, *Iconografia di Genova e delle riviere*, Genova 1977, p. 42.
- ⁵⁴ ENNIO POLEGGI (cfr. nota 53), p. 110.
- ⁵⁵ ENNIO POLEGGI (cfr. nota 53), pp. 56–57.
- ⁵⁶ GIOVANNI AGOSTI, *Su Mantegna I*, Milano 2005, p. 209: «Tra ritratti e raffigurazioni topografiche e cicli storici si giocano le principali commesse agli esterni. Ercole (de' Roberti) dunque, nel 1493, mandava un'immagine di Napoli. A Gentile Bellini, lo stesso anno, insieme a un ritratto del doge Agostino Barbarigo, vengono richieste una veduta di Venezia e una del Cairo, e lui dice che farà tutto «molto volentieri in bonissima forma per lassare sua memoria in Mantua», ma poi i mille impegni porteranno a soluzioni di compromesso, e non si sa come andrà a finire l'ulteriore richiesta, 1497, di una veduta di Genova [...]. A Giovanni Bellini, forse nel 1494 e certo nel 1497, tocca l'ordine di una veduta di Parigi: lui ringrazia ma si rifiuta perché non vuole dipingere i posti dove non è mai stato. [...] Probabilmente questi dipinti geografici di Ercole e dei due Bellini erano destinati a fornire da modelli (se non a trovare direttamente

posto) per una «camera delle città», forse proprio quella del palazzo dei Gonzaga, in cui fervevano i lavori nell'ultimo decennio del Quattrocento, e in cui si sa per certo che erano previste, proprio nel 1493, delle vedute del Cairo, di Venezia, di Napoli, di Genova e di Parigi, oltre a quelle di Firenze, Roma e Costantinopoli».

⁵⁷ PIERO BOCCARDO / FRANCO BOGGERO (cfr. nota 50), p. 62.

⁵⁸ GIOVANNI ROMANO, *Idea del paesaggio italiano*, in: Storia d'Italia, Annali 5, Il paesaggio, Torino 1982, tav. 7. In seguito l'antologia di immagini sul paesaggio è stata ripubblicata in: GIOVANNI ROMANO, *Studi sul paesaggio*, Torino 1991, tav. 64.

⁵⁹ SUSAN BOORSCH, *Bottega di Andrea Mantegna, Deposizione dalla croce* (scheda), in: Mantegna 1431–1506 (= catalogo della mostra, Musée du Louvre di Parigi, ed. italiana rivista e corretta), Milano 2008, pp. 251–252. La studiosa propone di far coincidere il nome dell'orafo Gian Marco Cavalli, ingaggiato da Mantegna nel 1475 come incisore di alcuni disegni, con quello del Primo Incisore coniato in occasione della mostra londinese del 1992. La Boorsch inoltre specifica che non è ancora chiaro quanti e quali soggetti abbia effettivamente realizzato Cavalli, anche se i buoni rapporti documentati con Mantegna lasciano supporre un sodalizio durato fino alla morte del pittore. La revisione di Susan Boorsch segue l'importante pubblicazione di Andrea Canova su Gian Marco Cavalli (cfr. ANDREA CANOVA, *Gian Marco Cavalli incisore per Andrea Mantegna e altre notizie sull'oreficeria e la tipografia a Mantova nel XV secolo*, in: Italia medioevale e umanistica, 42, 2001, pp. 149–179).

⁶⁰ SUSAN BOORSCH, *Mantegna e i suoi incisori*, in *Andrea Mantegna* (= catalogo della mostra, Royal Academy of Arts di Londra), Londra 1992, pp. 55–65. L'attività dell'incisore bresciano emerge a partire dal 1505. Susan Boorsch dal 1992 ha arricchito il corpus delle sue stampe con quelle un tempo attribuite a Zoan Andrea, dimostrando che il monogramma «ZA» appartiene all'incisore in un momento in cui lavorava nei dintorni di Mantegna.

⁶¹ GIOVANNI AGOSTI (cfr. nota 56), p. 311. – CAROLINE ELAM, *I Senatori*, in *Mantegna 1431–1506* (= catalogo della mostra, Musée du Louvre di Parigi, ed. italiana rivista e corretta), Milano 2008, pp. 398–400. Caroline Elam ha reso noto un prelievo dall'incisione dei Senatori ad opera di Liberale da Verona, riconosciuto in un «dipinto con il Suicidio di Didone, alquanto eclettico» e non datato, conservato alla National Gallery di Londra. Anche Mattia Vinco si è occupato della medesima opera, assegnandola ad un allievo di Liberale da Verona, Nicolò Giolfino, e proponendo su basi attributive una cronologia del dipinto intorno al 1496–1500 (cfr. MATTIA VINCO, *Sulle tracce di Liberale a Venezia: il San Sebastiano per San Domenico ad Ancona*, in *Pittori ad Ancona nel Quattrocento*, a cura di ANDREA DE MARCHI / MATTEO MAZZALUPI, Milano 2008, pp. 296–303).

⁶² Archivio Parrocchiale di Morcote, *Commemorazione del terzo centenario della parrocchia prepositurale di Santa Maria del Sasso in Morcote*. Il documento dattiloscritto riporta il contenuto di un discorso ufficiale tenuto durante la celebrazione; non è datato e riporta in calce due annotazioni: «Morcote, data commemorativa 5–12 giugno 1938. Data di trascrizione Morcote, 25 luglio 1951». Al foglio numero 3 si legge: «[...] dove attualmente trovasi l'organo, e presentemente, benché ritoccati, con competenza dal pittore Carlo Cotti, appaiono deteriorati in varie parti». L'attività di Carlo Cotti (1903–1980) si svolge prevalentemente nel Canton Ticino. Negli anni Trenta accetta una serie di incarichi per affreschi e restauri nella Svizzera italiana, quello di Morcote rientra in questa serie di attività condivise con il pittore Nino Facchinetti.

⁶³ ALESSANDRO BALLARIN, *La «Salomè» del Romanino ed altri studi sulla pittura bresciana del Cinquecento*, Cittadella 2006, p. 75.

⁶⁴ Per un approfondimento rimando a: SILVIA VALLE PARRI, *Intorno a Furgnicus: Domenico Pezzi tra letteratura critica e nuovi documenti*, in: Bollettino Storico della Svizzera Italiana, 110, 2007, pp. 247–268. Nel tardo Ottocento si deve ricordare il saggio di JOHANN RUDOLF RAHN (cfr. nota 30), tr. it. di GIORGIO SIMONA, *I dipinti del Rinascimento nella Svizzera Italiana*, in: Bollettino Storico della Svizzera Italiana, 14, 1892, pp. 50–144.

⁶⁵ EDOARDO BERTA, *Relazione sui lavori di restauro della Chiesa di San Biagio in Ravecchia*, Bellinzona 1916, p. 3. – EDOARDO BERTA, *La Cappella Camuzio nella chiesa di Santa Maria degli Angeli in Lugano* (Monumenti Storici ed Artistici del Cantone Ticino 13), Milano 1924, p. 11.

⁶⁶ WILHELM SUIDA, *La pittura del Rinascimento nel Canton Ticino* (Monumenti Storici ed Artistici del Canton Ticino 15–16), Milano 1932, pp. 11–12. Suida ritorna sull'argomento nella monografia dedicata al Bramantino (cfr. WILHELM SUIDA, *Bramante pittore e il Bramantino*, Milano 1953, pp. 138–139).

⁶⁷ MARIA TERESA BINAGHI OLIVARI, in: *Zenale e Leonardo: tradizione e rinnovamento della pittura lombarda* (= catalogo della mostra, Museo Poldi Pezzoli di Milano), Milano 1982, pp. 227–232.

⁶⁸ PIERO BOCCARDO / FRANCO BOGGERO (cfr. nota 50), pp. 51–70.

⁶⁹ MAURO NATALE, *La pittura del Rinascimento a Como e nella Svizzera Italiana*, in: *La pittura a Como e nel Canton Ticino dal Mille al Settecento*, a cura di Mina Gregori, Cinisello Balsamo 1994, p. 33. – ANDREA DI LORENZO, *Domenico Pezzi* (biografia e scheda), in: *La pittura a Como e nel Canton Ticino dal Mille al Settecento*, a cura di Mina Gregori, Cinisello Balsamo 1994, pp. 286–287.

⁷⁰ LARA CALDERARI, *Contributi alla pittura del primo Cinquecento nel Canton Ticino: il Maestro del Coro degli Angeli ed il Maestro della cappella Camuzio*, in: Arte Cristiana, 85, 1997, pp. 429–430.

⁷¹ SILVIA VALLE PARRI (cfr. nota 64). In quell'occasione ho spiegato il significato del cartiglio della pala di Ravecchia di Domenico Pezzi, da lungo tempo interpretato erroneamente. L'appellativo che individua il pittore nel dipinto in San Biagio è *Furgnicus* e non *Sursnicus*, come precedentemente indicato dalla critica, sulla base del ritrovamento di alcuni atti di battesimo conservati nella parrocchia dei Santi Mamete e Agapito in Valsolda.

⁷² CHARLES DU FRESNE DU CANGE, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, Graz 1954, riproduzione anastatica dell'edizione L. Favre, 1883–1887, III, pp. 634–635.

⁷³ Da tempo gli studi hanno accertato l'importante flusso di lapicidi, scultori e architetti che dalla zona dei laghi lombardi giungono a Verona e a Vicenza (cfr. RAFFAELLO BREZZONI, *Architetti e scultori dei laghi lombardi a Verona*, in: Arte e artisti dei laghi lombardi, a cura di EDOARDO ARSLAN, I, Como 1959, pp. 89–130).

⁷⁴ GUNTER SCHWEIKHART, *Fassadenmalerei in Verona vom 14. bis zum 20. Jahrhundert*, München 1973. – GUNTER SCHWEIKHART, *La rinascita dell'antico*, in: Palladio e Verona (= catalogo della mostra, Palazzo della Gran Guardia di Verona), Verona 1980, pp. 85–102.

⁷⁵ SERGIO MARINELLI, *Il primo Cinquecento a Verona*, in: *La pittura nel Veneto, il Cinquecento*, I, Milano 1996, p. 353.

⁷⁶ PIERO BOCCARDO / FRANCO BOGGERO (cfr. nota 50), p. 60.

⁷⁷ MAURO NATALE (cfr. nota 69), p. 33.

⁷⁸ VITTORIA ROMANI, *Giovan Francesco Caroto, Madonna con il Bambino* (scheda), in: Mantegna 1431–1506 (= catalogo della

- mostra, Musée du Louvre di Parigi, ed. italiana rivista e corretta), Milano 2008, pp. 431–433.
- ⁷⁹ CARLO DEL BRAVO, *Per Giovan Francesco Caroto*, in: *Paragone*, 173, 1964, p. 7.
- ⁸⁰ ALESSANDRO BALLARIN (cfr. nota 6) pp. 8–9: «In questi anni di passaggio tra Quattrocento e Cinquecento, in campo artistico si avverte anche l'influenza di due grandi incisori tedeschi, a cui molto deve la stessa formazione di Dürer: il Maestro del Libro di Casa e Martin Schongauer, che interessano la formazione di Giorgione».
- ⁸¹ MARCO TANZI, *Girovaghi, eccentrici, ponentini Francesco Casella, Cremona 1517* (Brera mai vista 11), Milano 2004, pp. 8–41.
- ⁸² MARCO TANZI (cfr. nota 81), p. 38.
- ⁸³ MARCO TANZI, *Girovaghi, eccentrici, ponentini: un altro capitolo per Filippo da Verona*, in: *Il «Cristo morto» di Filippo da Verona pittore itinerante*, a cura di ANGELO MAZZA, Cesena 2007, p. 24.
- ⁸⁴ MARCO TANZI, *Aggiornamenti per Filippo da Verona*, in: *Verona Illustrata*, 19, 2006, p. 105.
- ⁸⁵ PIERO BOCCARDO / FRANCO BOGGERO (cfr. nota 50), p. 59.
- ⁸⁶ MARIA TERESA BINAGHI OLIVARI, *Stendardo delle Confraternite di S. Abbondio e del Corpo di Cristo* (cfr. nota 67), pp. 211–213.
- ⁸⁷ Il gonfalone di Sant'Abbondio era tradizionalmente riferito a Bernardino Luini, durante tutto l'Ottocento, con una correzione in senso zenaliano pensata da Barelli nel 1896 (VINCENZO BARELLI, *Scelta di lettere e scritti vari*, Como 1896, p. 388). Santo Monti, nel pubblicare alcuni pagamenti relativi a un gonfalone di Giovan Pietro Malacrida nel 1497 e nel 1499, crede di ravvisare nel Malacrida l'autore dello stendardo. A nulla è valso l'intervento di Malaguzzi Valeri, posteriore di pochi anni (1906), che contestava per motivi stilistici l'attribuzione di Monti, accolta fino a date recenti (SANTO MONTI, *All' esposizione artistica. Arte sacra antica*, in: *Como e l'esposizione voltiana*, 9–11, 1899, pp. 102–103. – FRANCESCO MALAGUZZI VALERI, *Note d'arte valtellinese*, in: *Rassegna d'Arte*, 6, 1906, p. 138.)
- ⁸⁸ MARIA TERESA BINAGHI OLIVARI (cfr. nota 67), p. 211.
- ⁸⁹ MARIA TERESA BINAGHI OLIVARI (cfr. nota 67), p. 211.
- ⁹⁰ Penso per esempio al volto di Santo Stefano nella tavola con i Santi Stefano e Antonio da Padova, conservata nel Museo Civico d'Arte Antica di Torino. La tavola faceva parte di un polittico smembrato ricostruito su base stilistica da Giovanni Romano nel 1886, la cui pala centrale era costituita dall'Assunzione della Vergine, di ubicazione ignota, firmata da Gandolfino da Roreto. L'intera opera è dalla critica ricondotta ai primi anni del Cinquecento, quando Gandolfino si confronta con le moderne tendenze milanesi di Bernardo Zenale (cfr. SIMONE BAIOTTO, in *Gandolfino da Roreto e il Rinascimento nel Piemonte Meridionale*, a cura di GIOVANNI ROMANO, Torino 1998, p. 312).
- ⁹¹ ANDREA DI LORENZO, *Stendardo di Sant'Abbondio* (scheda), in: *Pittura a Como e nel Canton Ticino*, a cura di Mina Gregori, Cinisello Balsamo 1994, pp. 282–283.
- ⁹² Vedi supra nota 38, devo a Lara Calderari la segnalazione della statua.
- ⁹³ MARIA TERESA BINAGHI OLIVARI, *I vescovi Trivulzio e il Duomo di Como*, in: *Le arti nella diocesi di Como durante i vescovi Trivulzio*, atti del convegno (Como, Villa Olmo 1996), a cura di MARIA LUISA CASATI / DANIELE PESCARMONA, Como 1998, p. 19.
- ⁹⁴ CRISTINA QUATTRINI, *I primi anni di Bernardino Luini: dal soggiorno in Veneto alla Madonna di Chiaravalle*, in: *Nuovi Studi*, 6–7, 2001–2002, p. 58.
- ⁹⁵ JACOB BURCKHARDT, *Kunstbemerkingen auf einem Ausflug in den Kanton Tessin und nach Mailand*, in: *Kunstblatt*, 1850, pp. 77–97, tr. it. di LUCA FARULLI, *Le meraviglie del Ticino*, Locarno 1993, p. 85.
- ⁹⁶ CHIARA RIGONI, *Polittico dei Santi Nazaro e Celso* (scheda), in: *Mantegna e le arti a Verona 1450-1500* (= catalogo della mostra, Palazzo della Gran Guardia di Verona), Verona 2006, pp. 393–398. Nel polittico di Montagna San Benedetto occupa la parte destra insieme a San Giovanni Battista, a sinistra i Santi Nazaro e Celso, al centro una Madonna col Bambino andata perduta. Il complesso era coronato da un secondo ordine, costituito da tre tavole di misura inferiore: al centro Cristo morto sostenuto dagli angeli, affiancato da due tavole che rappresentano due coppie di santi a mezza figura.
- ⁹⁷ Nella prima pala San Niccolò ha lo sguardo laterale favorito dalla posizione della testa, accostabile al San Nazaro dell'anta di destra del polittico di Montagna. Nella pala della chiesa degli Olivetani Sant'Agostino è confrontabile con San Biagio posto nell'anta superiore destra del polittico di Montagna; a sua volta San Martino con il santo francescano non identificato dell'anta superiore sinistra.
- ⁹⁸ PIERO BOCCARDO / FRANCO BOGGERO (cfr. nota 50), p. 60.
- ⁹⁹ Cesare Carcano nel 1549 diviene membro del consiglio dei sessanta decurioni di Milano, carica che manterrà fino alla morte, avvenuta nel 1565. Nel 1550 è ambasciatore presso Carlo V, sposato con Francesca Corte, ebbe diversi figli. La data quindi del contratto per la decorazione della sala della casa, con tutta probabilità, celebra il riconoscimento per la carica ottenuta. A partire dagli anni Ottanta del Cinquecento la casa in Sant'Eufemia viene affittata da Giacomo Boncompagni, duca di Sora, un militare di alto rango di origini centro italiane. Le notizie su Cesare Carcano le devo alla disponibilità di Rossana Sacchi.
- ¹⁰⁰ JANICE SHELL, *Pittori in bottega: Milano nel Rinascimento*, Torino 1995, p. 269: «Dipingendo detta sala in questo modo, cioè il cielo, videlicet li quadroni con il campo di smalto fino, il frixo che circonda detti quadroni di lacha fina stampito de minio (?) fino con la rexa di mezo di biacha brunita con li spigoli et il pignono de oro fino, li cornixonon bianchi stampiti de colore di oro, il frixo che religa detti quadroni di grottesco in campo bianco overo altramente meglio, il cornixonon che circonda detti quadroni in modo che accompagna bene detti quadroni; sotto detto cornixonon li si faccia uno frixo de putini coloriti alto brazza due et una quarta, con sotto l'archittravo alto uno brazzo et una quarta con le cimase sopra le fenestre finte de marmoro et le colone de marmoro qual si farano fra l'una fenestra et l'altra fingendo le fenestre dove non sono aciò sia tante fenestre da una parte quante sono dall'altra, et il medesimo nele teste facendo scusare la porta fenestra con il basamento dal piano de le fenestre sino in terra secondo il disegno, facendo però far fare li ponti il detto Signor Cesare securi et larghi in modo che comodamente si possi fare tal opera, et fare intonegare aciò non habiamo da far altro cha il mestiere del dipingere».
- ¹⁰¹ LUIGI BRENTANI, *Dizionario illustrato dei maestri d'arte ticinesi*, II, Como 1937, p. 341.
- ¹⁰² SILVIA VALLE PARRI (cfr. nota 64), p. 261.
- ¹⁰³ EMILIO MOTTA, *Chi ha dipinto il Giudizio Universale nella chiesa di Carona?*, in: *Bollettino Storico della Svizzera Italiana*, 29, 1907, p. 40.
- ¹⁰⁴ FRANCESCO FRANGI, *Vicende della pittura a Como e in Canton Ticino nel secondo Cinquecento*, in: *La pittura a Como e nel Canton Ticino*, a cura di Mina Gregori, Cinisello Balsamo 1994, p. 42.
- ¹⁰⁵ Facsimile a cura di don Giuseppe Gallizia, Lugano 1992.
- ¹⁰⁶ SANTO MONTI (cfr. nota 13), pp. 373–376.
- ¹⁰⁷ Trascrizione di don Giuseppe Gallizia, già archivista della Curia.

PROVENIENZA DELLE ILLUSTRAZIONI

Fig. 1, 2, 23–24, 26, 28, 30, 34: Ufficio dei Beni Culturali, Bellinzona.
 Fig. 3: Repro da HARTMANN SCHEDEL, *Weltchronik 1493*, Facsimile, Ljubljana 2004–05, Blat VII.
 Fig. 4–8, 10, 12–14, 16–19, 22, 35: Lara Calderari, Rancate.
 Fig. 9: Francesco Ambrosini, Ufficio dei Beni Culturali, Bellinzona.
 Fig. 11, 29, 32–34, 36: Silvia Valle Parri, Lugano.
 Fig. 15: Repro da *Il Duomo di Como*, Milano 1972 (cfr. nota 32), p. 151 fig. 188.
 Fig. 20: Repro da *Altare dell'Assunta nella Cattedrale di Como*, s.l.s.d., p. n. n.

Fig. 21: Vito Zani, Milano.
 Fig. 25: Repro da ENNIO POLEGGI (cfr. nota 53), p. 56.
 Fig. 27: Repro da JANE MARTINEAU, *Andrea Mantegna*, Milano 1992, p. 391.
 Fig. 31: Maria Teresa Binaghi Olivari, Milano.
 Fig. 37: Roberto Pellegrini, Locarno.
 Fig. 38: Repro da SERGIO MARINELLI/PAOLA MARINI, *Mantegna e le Arti a Verona 1450–1500*, Verona 2006, p. 395.

RIASSUNTO

Dall'analisi della decorazione dell'antica cappella maggiore della chiesa di Santa Maria del Sasso a Morcote, emerge l'attività di due autori che operano nell'ambito della diocesi di Como al passaggio tra Quattro e Cinquecento, in concomitanza con la caduta del ducato sforzesco, l'avvento dei Francesi prima e successivamente dei Confederati. Tommaso Rodari da Maroggia, ingegnere e scultore del duomo di Como, è l'autore dell'ancona in marmo che decorava l'altare maggiore della cappella, e Domenico Pezzi è il frescante delle lunette concluse nel 1513. Se il Rodari rappresenta una scelta della committenza orientata verso soluzioni in linea con il gusto attestato all'epoca nella diocesi, la preferenza per Domenico Pezzi presuppone uno scarto verso tendenze moderne, aggregate sulla schiera di autori eccentrici dal gusto anticlassico, mutuato dalla frequentazione della cultura nordica, giunta al di qua delle Alpi anche attraverso la diffusione della stampa. L'articolo, inoltre, propone alla discussione confronti con nuove opere che arricchiscono i rispettivi *corpus* dei due autori, delineandone in parte i percorsi figurativi.

ZUSAMMENFASSUNG

Die Ausstattung des ehemaligen, nach Norden ausgerichteten Chors der Kirche Santa Maria del Sasso in Morcote geht auf die Aktivität zweier Meister zurück, die in der Umgebung des Bistums Como an der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert tätig waren, zur Zeit der Machtergreifung der Franzosen und später der Eidgenossen nach dem Fall des mailändischen Herzogtums der Sforza. Tommaso Rodari, Baumeister und Bildhauer des Domes von Como, schuf die aus Marmor gehauenen Skulpturen des Hochaltars, und Domenico Pezzi führte die 1513 vollendeten Malereien im Gewölbe und in den Bogenfeldern des alten Chores aus. Währenddem die Wahl Rodaris den Auftraggebern eine Vorliebe für Lösungen im Rahmen des damals im Bistum allgemein verbreiteten Geschmacks attestiert, setzt jene von Domenico Pezzi eine Neigung zu modernen Tendenzen voraus, die in Oberitalien von einer Gruppe von fortschrittlichen, dem traditionellen Stil abgeneigten Künstlern gepflegt wurden. Dabei sind, teilweise durch die Verbreitung und Rezeption von Druckgraphik, auch nordalpine Einflüsse auszumachen. Der Vergleich mit anderen zeitgenössischen Arbeiten stellt weitere Bezüge zu den Werkgruppen der beiden Künstler her und ermöglicht einen Überblick über die Entwicklung der einzelnen Darstellungen.

RÉSUMÉ

L'étude de l'ancien chœur (capella maggiore) de l'église de Santa Maria del Sasso à Morcote a révélé l'activité de deux artistes œuvrant dans le contexte du diocèse de Côme au tournant du XV^e au XVI^e siècle, à l'époque de la prise de pouvoir des Français d'abord, et des Confédérés ensuite, dans le sillage de la chute du duché de Milan des Sforza. Tommaso Rodari de Maroggia, ingénieur et sculpteur du dôme de Côme, est l'auteur du retable en marbre qui ornait l'autel principal de la chapelle, et Domenico Pezzi réalise les fresques décorant les lunettes achevées en 1513. Alors que Rodari s'adapte au choix du commanditaire, orienté vers des solutions conformes aux goûts de l'époque au sein du diocèse, Pezzi préfère s'en éloigner en suivant des tendances modernes, proches de celles des artistes excentriques opposés au style classique, ce choix étant dicté par des influences nord-alpines parvenues dans les régions du versant sud des Alpes entre autres à travers l'imprimerie. Par ailleurs, l'article soumet à réflexion certaines comparaisons avec des œuvres nouvelles, qui enrichissent la production des deux artistes et permettent de brosser un tableau de leur parcours figuratif.

SUMMARY

In the church of Morcote, Santa Maria del Sasso, the interior furnishings of the former choir facing north are ascribed to two masters active in the Bishopric of Como at the turn of the 16th century. It was at this time that the Duchy of Milan under the rule of the Sforza family fell into the hands of the French and later the Swiss Confederates. The master builder and sculptor of the Cathedral in Como, Tommaso Rodari, carved the sculptures of the high altar and Domenico Pezzi executed the paintings in the vaulting and in the arches of the former choir, completing them in 1513. The decision to commission Rodari indicates a preference for the prevailing aesthetic taste in the bishopric at that time. In contrast, the work of Pezzi represents newer tendencies cultivated in northern Italy by a group of progressive artists who no longer embraced the traditional style. Influence from the Northern Alps can also be observed, partially through the spread and reception of prints. Comparison with other contemporary work reveals additional connections with the work of these two artists, and places the development of the individual representations within a larger framework.