

Tracce dell'officina Della Porta-Gaggini a Lugano : alcune considerazioni sui tondi del portale maggiore della cattedrale di San Lorenzo

Autor(en): **Calderari, Lara / Damiani Carbini, Laura**

Objekttyp: **Article**

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**

Band (Jahr): **70 (2013)**

Heft 4

PDF erstellt am: **28.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-389732>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Tracce dell'officina Della Porta-Gaggini a Lugano Alcune considerazioni sui tondi del portale maggiore della cattedrale di San Lorenzo

di LARA CALDERARI e LAURA DAMIANI CABRINI

La facciata della chiesa cattedrale di Lugano (fig.1), restaurata nel 2000–2004, è considerata tra i più importanti esempi architettonici rinascimentali in area lombarda. Si tratta infatti di uno tra i rari monumenti ad aver

mantenuto caratteri formali spiccatamente classicisti, databili ai primi decenni del Cinquecento, che gli hanno permesso di guadagnarsi un posto di riguardo nella valutazione critica della scultura decorativa nell'ambito della



Fig.1 La facciata della cattedrale di San Lorenzo a Lugano, dal 1517.

tradizione edificatoria di area settentrionale. Nell'analisi del ricco corredo scultoreo, convergono è stato però solo raramente contemplato il ruolo del rilievo figurativo¹, la cui presenza è tutt'altro che marginale nella dinamica formale dell'insieme.

In questa sede si vogliono in particolare analizzare i cinque tondi in marmo di Carrara inseriti nel fregio del portale maggiore, i cui connotati stilistici riconducono ai membri della bottega porlezзино-bissonese, ma pavese d'adozione, dei Della Porta-Gaggini, in anni di poco successivi al 1517.

La facciata

Di origine premillenaria, la cattedrale di San Lorenzo fu radicalmente rinnovata nella seconda metà del Quattrocento.² Le trasformazioni, comprendenti il prolungamento del corpo dell'edificio verso ovest, la costruzione delle volte a crociera, del nuovo coro e, sul fianco settentrionale, della cappella della Vergine delle Grazie, subirono un'accelerazione a partire dal 1490, protraendosi per diversi decenni, fino a culminare nell'erezione della facciata, documentata nel 1517³, e nella posa dei rilievi dei portali d'accesso, attestati nello stesso anno grazie all'iscrizione incisa in lettere capitali sull'architrave del portale mediano («MDXVII»). I lavori continuarono però per tutto l'arco del Cinquecento, interessando soprattutto il settore superiore, terminando con certezza solo nel 1591, quando il vescovo di Como Feliciano Ninguarda, nel corso della sua visita pastorale, trovò la facciata completa in tutte le sue parti.⁴

Dal punto di vista formale, si tratta di un prospetto «alla moderna» realizzato utilizzando prevalentemente pietra di Saltrio di diverse tonalità, con inserti in marmo bianco di Carrara, improntato a una matrice geometrica rettangolare del tutto eccentrica rispetto alla più diffusa soluzione «a capanna» di derivazione solariana, tradizionalmente presente in Lombardia in tutta la seconda metà del XV secolo e già diffusa a Lugano, ad esempio, nella facciata della chiesa di Santa Maria degli Angeli. La ricerca delle fonti architettoniche all'origine di tale soluzione ha spinto gli storici a confronti con molteplici edifici, soprattutto in ambito centro-italiano, alcuni dei quali di epoca medievale, quali la chiesa di Santa Maria di Collemaggio a L'Aquila⁵ e, più frequentemente, con modelli coevi lombardi diffusi a partire dal cantiere della Certosa di Pavia, nei primi decenni del Cinquecento ancora in costruzione.⁶

Il perpetuarsi dei lavori della facciata per tutto l'arco del secolo XVI ha inoltre innescato una discussione riguardante l'autografia del suo disegno primitivo e l'effettiva congruenza stilistica e cronologica tra le parti. Dalla prima metà dell'800 si sono infatti alternate numerose proposte attributive tendenti a considerare l'insieme in modo globale, all'interno delle quali analisi del progetto architet-

tonico e singole parti scultoree, convergono alla ricerca di una comune paternità.⁷ Tra i nomi più citati – lo scultore luganese Giovanni Gaspare Pedoni (documentato tra il 1499 e il 1520), il porlezзино Antonio Della Porta, detto Tamagnino (attestato dal 1489 al 1523), e i «caronesi» Lombardo-Solari – quello più ricorrente appartiene a Tommaso Rodari, scultore e architetto originario di Maroggia (sul lago di Lugano) responsabile del cantiere del duomo di Como dal 1487 al 1526. Il nome è stato ripreso d'altronde nelle indagini più recenti riguardanti l'edificio⁸ per le affinità stilistiche con le sue opere meglio conosciute: in particolare, i fianchi del duomo comasco (terminati entro il 1513) e il santuario della Madonna di Tirano (iniziato nel 1505 e consacrato nel 1528).⁹

L'insieme tripartito è scandito con chiarezza sugli assi verticali da un doppio ordine di paraste e orizzontalmente dalla netta profilatura del cornicione intermedio e dal forte aggetto del cornicione superiore. La gerarchia tra le parti è sottolineata dall'inserimento dei portali: quello mediano di dimensioni maggiori, fortemente strombato e inquadrato, secondo una tipologia classica, ad «arco di trionfo», da un ordine di lesene corinzie che sorreggono un'alta trabeazione rettilinea; quelli laterali abbreviati nelle dimensioni e nella conformazione e coronati da un frontone ad arco ribassato.

L'apparato decorativo

La ricca ornamentazione scultorea, di grande qualità esecutiva, è evidentemente frutto di un impegno corale di diversi scultori attivi tra la fine del secondo e il quarto decennio del Cinquecento, tutti probabilmente originari del bacino del Ceresio.¹⁰ La complessità decorativa dell'insieme rende conto infatti della costituzione sul territorio di una sorta di *koinè* espressiva prodottasi a partire dal secondo decennio del Cinquecento dalla confluenza e dall'assestamento di linguaggi decorativi regionali italiani, con i quali maestranze sicuramente di grande caratura espressiva si sono confrontate nel corso della loro carriera.

Diversamente da quanto più volte affermato dalla critica, essa interpreta in modo del tutto indipendente le indicazioni sull'impianto architettonico di base fornite dal Rodari – cui dovrebbe spettare probabilmente solo l'ideazione iniziale –, per appropriarsi di una diversa e più aggiornata interpretazione del repertorio classico, distante dai modelli antiquariali diffusi dalla Certosa pavese e ripresi dalla bottega di Maroggia nel cantiere comasco, ormai superati nel secondo decennio del Cinquecento in Lombardia.

L'apparato decorativo si concentra soprattutto nel partito inferiore della facciata e trova il suo fulcro nei tre portali, dove prevalgono fitte decorazioni a festoni e a grottesca distribuite nelle lesene e nei fregi. Le tre aperture sono intercalate da sei lastre in marmo carrarese



Fig. 2 Il portale maggiore, del 1517. Lugano, cattedrale di San Lorenzo.

dove sono raffigurati i mezzi busti in rilievo degli evangelisti *Matteo*, *Luca*, *Giovanni* e *Marco* e i re di Israele *Salomone* e *Davide*. Alla base delle nicchie inserite nelle paraste sono collocate sei lastre rettangolari con occhi da cui fuoriescono illusionisticamente nereidi e animali fantastici di derivazione classica, alcuni dei quali caval-

cati da satiri e putti ritrovabili anche nel fregio della cornice mediana, che separa il primo dal secondo registro, dove compaiono anche sedici tondi ad altorilievo con busti di profeti e sibille.

In queste figure e nei tre portali viene presentato un repertorio iconografico tipico del Rinascimento maturo,



Fig. 3 I cinque toni in marmo di Carrara del portale maggiore con, al centro, la *Madonna con il Bambino*, a sinistra *Sant'Antonio abate* e *San Gerolamo penitente* e, a destra, *San Pietro* e *Sant'Antonio da Padova*, 1517–1520 circa. Lugano, cattedrale di San Lorenzo.

in cui i ricordi della raffigurazione a grottesca di ascendenza romana già si mescolano alle metamorfosi e alle bizzarrie della «Maniera» diffusa in ambito settentrionale. Le candelabre che si snodano lungo le lesene che incorniciano il portale principale sono quelle su cui si è maggiormente soffermata la critica, anche in virtù della precoce data d'esecuzione, che ne ancora la realizzazione al 1517 circa.¹¹ Minore attenzione è invece stata accordata ai cinque toni in marmo di Carrara inseriti in modo inconsueto nella trabeazione e alla ridondante decorazione dei portali laterali, intrisi di richiami lombardi, collocabili cronologicamente negli anni venti del Cinquecento, nei quali possono essere riconosciute almeno due mani distinte. Per quanto riguarda i profeti

e le sibille del fregio del cornicione mediano, pur nella diversità degli artefici coinvolti, risultano prevalenti i richiami a una cultura più tarda (quarto decennio), in quanto vi si scorge un'evoluzione classicista in direzione della tarda attività di Tullio e Antonio Lombardo, oltre che di Cristoforo Solari.¹²

Il portale maggiore

La tipologia architettonica «ad arco di trionfo» che impronta il portale centrale (fig. 2) non è inconsueta in ambito lombardo, a partire dal modello proposto alla metà del XV secolo nel portale del Banco Mediceo

(ora al Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco di Milano)¹³, seguito dai portali «all'antica» di buona parte dell'edilizia rinascimentale milanese¹⁴, fino ad arrivare alla Porta della Rana del duomo comasco, che spartisce con quello di San Lorenzo l'accento di strombatura dell'arco, decorata con festoni di frutti e teste di cherubini.

Elemento distintivo estraneo alla tradizione rinascimentale lombarda, propensa all'innesto nell'apparato decorativo di profili di imperatori entro medaglie, risultano invece le due vittorie alate reggenti fiacole con fiamma policroma, filologicamente inserite, come nei paludati esempi antiquari romani, nelle vele tra arco e trabeazione. Il suo impiego nel contesto della scultura

monumentale italiana è ritracciabile in casi circostanziati, come per esempio, in ambito settentrionale, sugli avancorpi della Scala dei Giganti del cortile di Palazzo Ducale a Venezia, eseguita da Antonio Rizzo e dalla sua bottega allo scendere del Quattrocento.¹⁵ Più frequenti i casi all'interno della scultura funeraria, diffusi nell'Italia centrale dal ceresiano Andrea Bregno, per esempio nell'altare Piccolomini del duomo di Siena del 1481–1485 e da Andrea Sansovino nell'altare Corbinelli della chiesa di Santo Spirito a Firenze, del 1489, eseguito prima della sua partenza per il Portogallo.¹⁶ Il motivo è stato poi ripreso anche nelle più monumentali elaborazioni sul tema dell'arco di trionfo approntate da Pace Gaggini e Antonio Maria Aprile nei sepolcri che Fadri-



Fig. 4 Pace Gaggini (attr.), *Madonna con il Bambino*, 1517–1520 circa. Marmo di Carrara. Lugano, cattedrale di San Lorenzo.



Fig. 5 Pace Gaggini (attr.), *Monumento a Francesco Lomellini I*, particolare con l'*Adorazione del Bambino*, 1501–1502. Marmo di Carrara. Genova, chiesa di San Teodoro, cappella del battistero.



Fig.6 Pace Gaggini (attr.), *Sacrario destro*, particolare con *Angeli in adorazione*, terminato nel 1513. Marmo di Carrara. Pavia, chiesa della certosa, presbiterio.

gue Enríquez de Ribera commissionò per suoi genitori, don Pedro Enríquez e Catalina de Ribera, nel 1520 a Genova, in occasione di un suo viaggio in Terrasanta, oggi conservati nella cappella del capitolo della certosa di Santa Maria de las Cuevas a Siviglia.¹⁷ Nella scansione cristallina tra le parti, il portale luganese sembra quindi attingere proprio a modelli centro-italiani mediati con

elementi presenti nella tradizione decorativa di area settentrionale, operando uno stacco stilistico notevole nei confronti delle ormai antiquate proposte rodariane.

Dietro la personalità dell'anonimo maestro protagonista della raffinatissima decorazione a candelabra delle lesene e dei tondi sottostanti le nicchie vuote è stato recentemente riconosciuto Alessandro Della Scala da Carona (attestato a Genova e a Tirano tra il 1514 e il 1553), per gli agganci con il portale del santuario di Tirano (firmato e datato 1530 e 1534), in cui gli intrecci vegetali trasformati in animali fantastici dimostrano tutta la sua vena inventiva.¹⁸ Motivi di ordine formale hanno invece portato Laura Damiani Cabrini ad agganciarne l'esecuzione allo stile più raffinato e figurativo del Lombardo a Venezia, in particolare a quello di Tullio, per i rimandi alla sua rarefatta interpretazione classicista del mondo rinascimentale.¹⁹

Pur rimanendo ancora aperta, la questione della paternità delle decorazioni dei portali luganesi meriterebbe una trattazione distinta, in quanto lo scarto cronologico non indifferente (quindici anni circa) tra Lugano e Tirano induce a far riflettere seriamente sull'effettiva possibilità di un intervento di Alessandro Della Scala in due fasi distinte della sua attività. Da rilevare inoltre che tra le frequentazioni genovesi nella prima parte della sua carriera compare anche Pace Gaggini, con il quale collabora temporaneamente nel maggio 1514 alla realizzazione di una statua di vescovo giacente, su modello in cera fornito da Cristoforo Solari nel 1511²⁰: dato da non sottovalutare alla luce delle considerazioni che seguiranno. In questo discorso rientrano anche le belle lesene della cantoria del duomo di Como che, in virtù della loro alta qualità e datazione precoce (1515), potrebbero costituire i modelli per le opere di Lugano e Tirano.²¹

I cinque tondi

Un discorso a parte meritano invece gli altorilievi in marmo di Carrara. Del tutto estranei, infatti, sia da un punto di vista iconografico che stilistico, all'interpretazione classicista del metamorfico mondo delle grottesche espresso nella decorazione dei portali della cattedrale, risultano i cinque tondi incastonati nella trabeazione del portale mediano (fig. 3), che risaltano in contrasto alla pietra di Saltrio, qui nella vena leggermente più scura rispetto a quella del resto dell'edificio. Si tratta in questo caso delle raffigurazioni della *Vergine immacolata con il Bambino in braccio*, al centro, affiancata dai santi *Antonio abate* e *Gerolamo* (a sinistra) e *Pietro* e *Antonio da Padova* (a destra). Gli unici precedenti noti in Lombardia di raffigurazioni entro medaglioni inserite in un fregio al posto di una più canonica decorazione a grottesca riguardano quasi esclusivamente l'attività nell'ambito della scultura e dell'architettura di Benedetto Briosco. Dell'artista è documentato il portale della

Fig.7 Pace Gaggini (attr.), *Sacrario destro*, particolare con *Sibille in adorazione*, terminato nel 1513. Marmo di Carrara. Pavia, chiesa della certosa, presbiterio.



chiesa di Santa Maria delle Grazie a Milano, eseguito in epoca immediatamente successiva il 1489²², a cui è stata assegnata di riflesso anche la porta di accesso alla vecchia sagrestia della chiesa della certosa pavese, realizzata nell'ultimo decennio del secolo.²³ Ad assurgere però a protagonisti dell'apparato iconografico erano qui, ancora una volta, profili di Cesari ispirati a medaglie antiche, o ritratti ducali, direttamente inseriti nei dischi di marmo carrarese. Anomala anche la dedicazione relativa ai quattro santi, tra i quali non compare il patrono dell'edificio, cioè San Lorenzo, celebrato nella vetrata al centro del rosone realizzata tra il 1578 e il 1591, quando è ricordata dal vescovo Ninguarda.²⁴ Se il culto della Vergine aveva improntato le discussioni dei fabbricieri di San Lorenzo nel corso dell'elevazione della cappella

che le era stata dedicata sul fianco destro della chiesa, quale devoto ringraziamento per la sua intercessione nel corso delle epidemie di peste che avevano falciato il borgo alla fine del XV secolo²⁵, risultano invece quasi del tutto estranei alla devozione dei luganesi gli altri quattro santi.²⁶ Si tratta di rilievi in forte aggetto, concepiti come oculi, da cui emergono plasticamente i busti delle sacre figure. Mentre Alfred Gotthold Meyer, allievo di Jacob Burckhardt, li collegava – come espressione di uno stesso sentire – alle opere veneziane dei Lombardo e, in particolare, per la *Madonna* centrale notava analogie con quella di Pìrgotele sulla facciata della chiesa di Santa Maria dei Miracoli²⁷, nel recente passato i tondi sono stati genericamente avvicinati da chi scrive alla bottega porlezina dei Della Porta: Antonio detto Tamagnino (atte-



Fig. 8 Pietro Vannucci detto Perugino, *Adorazione del Bambino*, 1495–1500, 114 x 63,5 cm. Olio con tracce di tempera su tavola di pioppo. Londra, National Gallery, nr. inv. NG 288.1.

stato dal 1489 al 1523) e Gian Giacomo (documentato a Genova dal 1513 e morto nel 1554/1555).²⁸ È tuttavia grazie a un successivo intervento di Grégoire Extermann al convegno *Le Duché de Milan et les commanditaires français (1499–1521)* promosso dall'Università di Ginevra lo scorso anno, dal titolo *Les décorations sculptées de la chapelle Lomellini à Gênes par Tamagnino et Pace Gaggini*²⁹, e alle discussioni che ne sono scaturite con lo stesso Extermann e con Vito Zani, che è stato possibile stabilire nessi ancora più serrati tra le opere marmoree apposte sulla facciata della cattedrale luganese e l'operato nel periodo pavese della bottega dei Della Porta – capitanata da Tamagnino e da Pace Gaggini, marito di una sua nipote (notizie dal 1493 a Pavia al 1521



Fig. 9 Pace Gaggini (attr.), *Monumento a Francesco Lomellini I*, particolare con l'Adorazione del Bambino, 1501–1502. Marmo di Carrara. Genova, chiesa di San Teodoro, cappella del battistero.

a Genova)³⁰ – e con la prima attività di Gian Giacomo Della Porta, nipote di Tamagnino, in un arco temporale ristretto agli anni 1517–1518. Tra Tamagnino e Pace Gaggini, il candidato con maggiori probabilità di essere stato coinvolto nell'impresa luganese è proprio Pace, il quale è però da sempre studiato in termini di sudditanza nei confronti del (presumibilmente) più anziano collega.

Extermann presentava infatti nel corso del convegno ginevrino tre altari marmorei conservati nella chiesa di San Teodoro a Genova, due dei quali collocati in precedenza nella cappella Lomellini, inserita nel preesistente edificio. La chiesa, di origini romaniche, venne demolita e ricostruita nel 1870 poco distante dal luogo originario. Danneggiata leggermente dai bombardamenti della seconda guerra mondiale, venne ulteriormente rimaneggiata negli interni a partire dall'immediato dopoguerra. Nel nuovo edificio due lastre di marmo ricomposte stanno a ricordare l'insieme originario. Si tratta di due dossali commissionati il 23 marzo 1501 ad Antonio Della Porta e Pace Gaggini. I due, associati per lavori alla certosa di Pavia sin dal 1493, ricevettero infatti il primo incarico genovese nel 1501 per «facere construere et fabricare» la cappella di Francesco Lomellini nella chiesa di San Teodoro.³¹ La suddivisione delle mani tra le due personalità non è di facile definizione, ma è stata considerata in modo quasi unanime la responsabilità di Pace Gaggini nel bassorilievo con la *Natività* e nelle figure della *Fede*, della *Carità*, della *Speranza* e della *Forza*, collocate sui pilastri posti ai lati; mentre nell'altro dossale la critica ha individuato soprattutto l'intervento di Tamagnino. Senza entrare nel dettaglio della distinzione delle singole responsabilità, possiamo comunque osservare una notevole differenza tra la resa stilistica dei putti ai

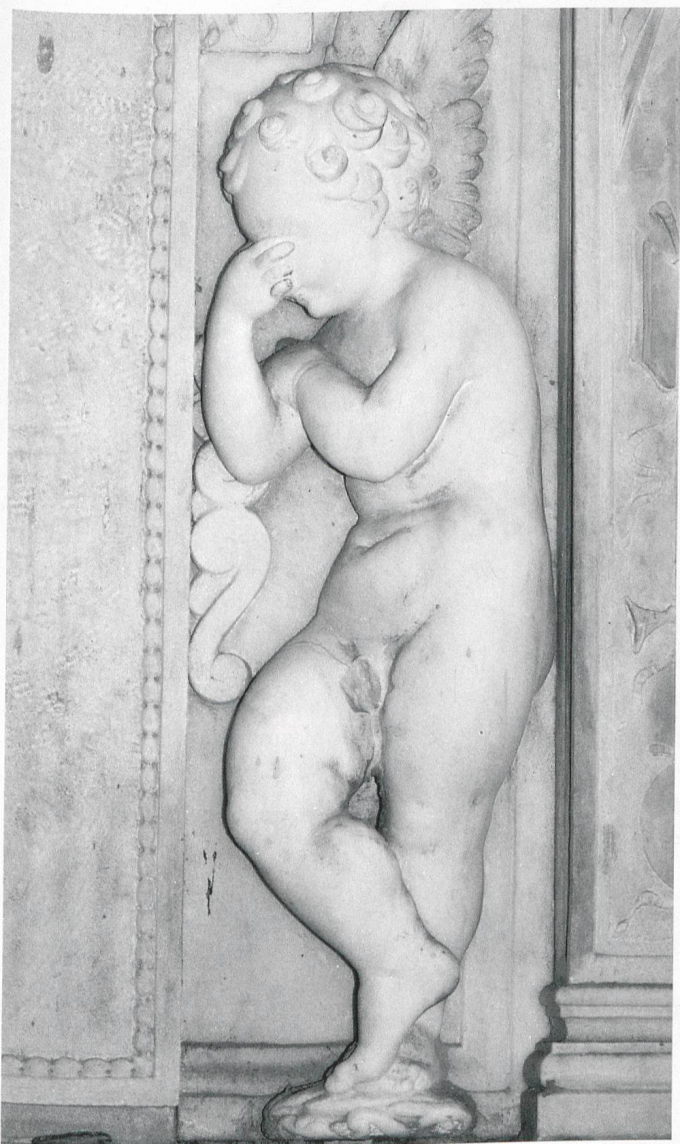


Fig. 10 Pace Gaggini (attr.), *Monumento a Francesco Lomellini II*, particolare con *Putto piangente*, 1501–1502. Marmo di Carrara. Genova, chiesa di San Teodoro, cappella del battistero.

lati del dorsale solitamente attribuito nella sua totalità a Tamagnino. Riteniamo infatti che la sagoma dell'infante sulla destra sia invece ascrivibile a Pace Gaggini, per le evidenti assonanze con lo stesso motivo proposto nella tomba sivigliana di Catalina de Ribera (figg. 10–11), realizzata nel 1520 per la certosa sivigliana di Santa Maria de Las Cuevas.³² Lo connota, infatti, una resa maggiormente espansa degli incarnati e una definizione plastica delle ciocche dei capelli ben divise in ricci regolari non individuabile nei profili più esili e morbidi del compagno, ascrivibile quindi alla mano di Tamagnino.

La visione diretta di queste opere ha confermato le strette corrispondenze tra la figura della *Madonna con il Bambino* (fig. 4) collocata nel medaglione centrale del portale della cattedrale luganese e il profilo della *Vergine con il Bambino* (fig. 5) al centro dell'altare Lomellini. La composta partecipazione emotiva espressa dal



Fig. 11 Pace Gaggini, *Monumento a Catalina de Ribera*, particolare con *Putto piangente*, 1520–1521 circa. Marmo di Carrara. Siviglia, certosa de Las Cuevas, sala del capitolo.



Fig. 12 Officina Della Porta-Gaggini (attr.), *Putto con cartiglio SIC TRANSIT GLORIA [MUNDI]*, 1520–1525 circa. Pietra di Saltrio. Lugano, cattedrale di San Lorenzo, fregio del portale laterale destro.

volto regolarizzato e dai tratti raddolciti della Vergine, connotati da un naso dall'alto setto, sottile e affilato, e da un piccolo mento arrotondato; gli occhi abbassati verso l'infante e la dinamica degli affetti presente in entrambe le composizioni fanno sicuramente parte del repertorio di Pace Gaggini, il quale avrebbe riprodotto gli stessi moduli stilistici edulcorati ancora attorno al 1513 nel sacrario di destra della certosa di Pavia, ancora una volta eseguito in società con Antonio Della Porta, dove nella



Fig. 13 Officina Della Porta-Gaggini (attr.), *San Gerolamo penitente*, 1517–1520 circa. Marmo di Carrara. Lugano, cattedrale di San Lorenzo, fregio del portale maggiore.

parte inferiore, nella lastra del primo settore, compaiono angeli e sibille in preghiera che sembrano esemplati sui modelli proposti dagli esegeti lombardi del classicismo centro-italiano (figg. 6–7).³³

Anche nel rilievo genovese, così come a Lugano e a Pavia, Pace sembra infatti voler tradurre in scultura le spinte verso un linguaggio epurato e controllato nei suoi aspetti formali promosso dalla presenza nella certosa di Perugino con la pala commissionata da Ludovico il Moro nel 1495, forse già in chiesa prima della cattura del

duca di Milano nel 1500 e in seguito completata nel 1511 dal fiorentino Mariotto Albertinelli, dalla quale sembra riprendere anche la posa del neonato con le gambe incrociate (figg. 8–9).³⁴ Si può dire anzi che il motivo proposto nella postura del florido bambino luganese, di derivazione classica e già largamente diffuso in area centro-italiana, costituirà la «firma» espressiva di Pace. È ritrovabile infatti negli altri infanti presenti nei monumenti sepolcrali editi dal suo atelier, spesso visti sotto le spoglie di geni funerari. Già nel dossale di destra della

cappella Lomellini (fig. 10) e più tardi anche a Folleville (in Piccardia), dove firmava, sempre insieme a Tamagnino, il monumento sepolcrale dedicato a Raoul de Lannoy, governatore francese di Genova, e alla moglie Jeanne de Poix³⁵; oltre, naturalmente, nella grandiosa macchina celebrativa confezionata per onorare Catalina de Ribera, destinata alla certosa sivigliana de Las Cuevas (fig. 11). La stessa posa caratterizza il putto, dalle fattezze anatomiche più rozze, sdraiato sopra un teschio e affiancato da una clessidra alata, inserito nel fregio del portale di destra della cattedrale luganese (fig. 12), la cui immagine – allusione iconografica al *memento mori* – è desunta, come già notava Meyer nel 1900, dalle medaglie edite a Venezia da Giovanni Boldù intorno alla metà del Quattrocento che ebbero grande fortuna per tutto il corso del secolo successivo.³⁶ Se non opera dello stesso Pace è molto probabile comunque che la decorazione del fregio fosse stata promossa all'interno di una bottega a lui gemellata.

Per gli altri quattro tondi, il discorso risulta leggermente diverso. Essi si mostrano distinti per qualità espressiva, autore e modalità d'inserimento dei personaggi all'interno del loculo. Alla delicata lavorazione della materia – resa duttile e morbida come cera da un



Fig. 14 Cesare da Sesto, *San Gerolamo penitente*, 1520–1522 circa, 78,7 x 58,4 cm. Olio su tavola. Southampton, Art Gallery, nr. inv. 2/1958.

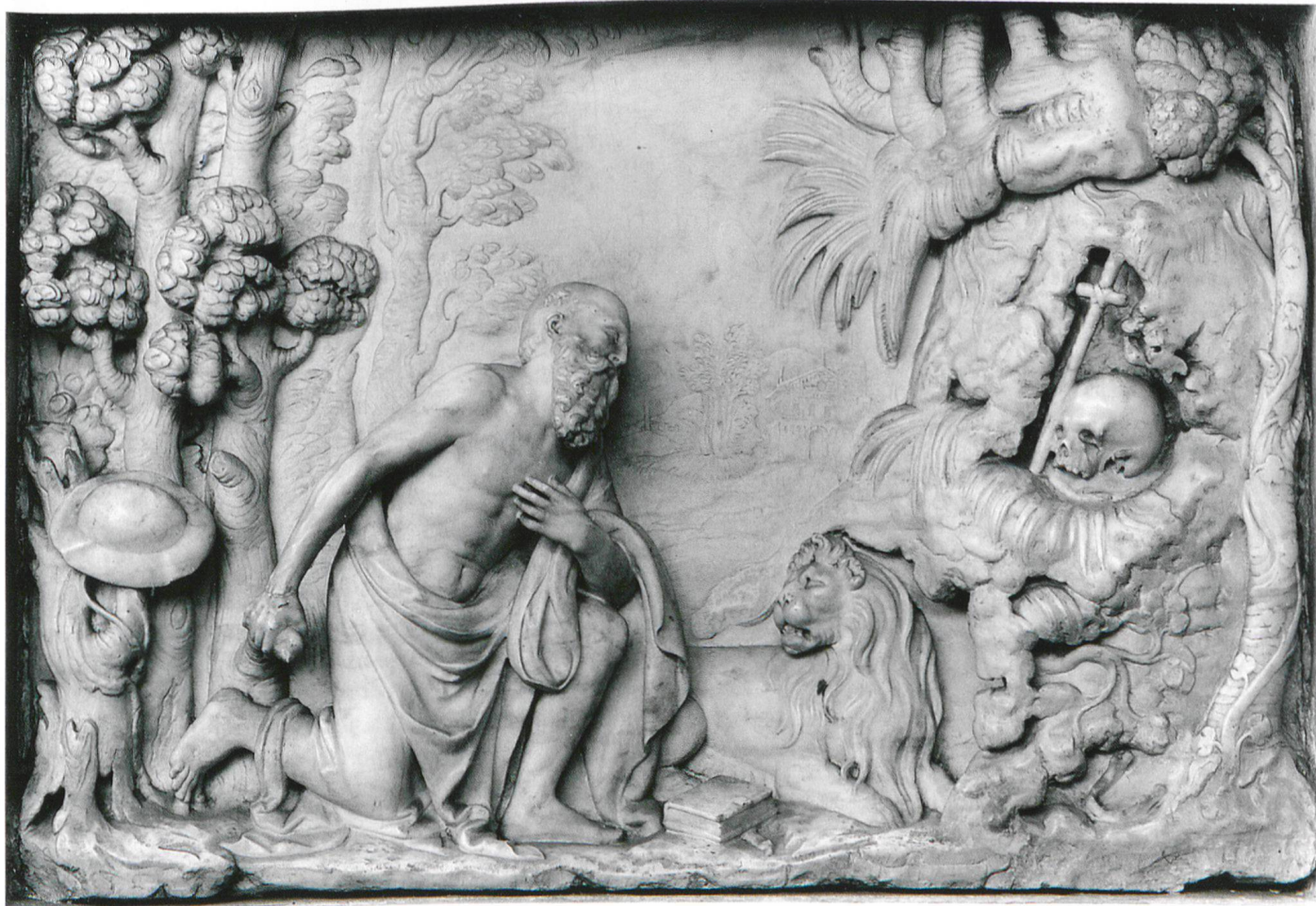


Fig. 15 Gian Giacomo Della Porta (attr.), *San Gerolamo penitente*, 1525 circa. Marmo. Praga, Národní Galerie, nr. inv. DP-1006.



Fig. 16 Gian Giacomo Della Porta, *Battesimo della famiglia del carceriere Artemio*, 1525. Marmo di Carrara. Cremona, duomo, cripta.



Fig. 17 Gian Giacomo Della Porta (attr.), *San Gerolamo penitente*, 1533–1537. Marmo di Carrara. Genova, cattedrale di San Lorenzo, tomba di Giuliano Cybo vescovo di Agrigento.



Fig. 18 Scultore lombardo, *San Gerolamo penitente*, tra il 1520 e il 1542 circa. Pietra di Saltrio. Brugherio, cappella di Sant'Antonio da Padova, già a Lugano presso la chiesa di San Francesco demolita nel corso dell'Ottocento.

intaglio minuzioso, che tornisce le forme e organizza i panneggi in pieghe regolari – propria dei due personaggi centrali, fa da contraltare la definizione plastica delle figure maschili, in cui la vigoria dello scalpello modella le forme imprimendo nei volti una maschera patetica. Spicca, in particolare, la possente figura di *San Gerolamo* (fig. 13), l'unica a mostrare il proprio corpo nella quasi totale estensione. La sua robusta corporatura, più vicina a quella di un titano che a quella di un santo eremita, mal si conforma alla logica restrittiva del tondo, cui tenta di sfuggire oltrepassandone il profilo e sporgendo le ginocchia verso lo spettatore. È colto, come vuole la tradizione iconografica, nel deserto, in compagnia del leone a cui tolse la spina dal piede, mentre è in procinto di battere con forza la pietra trattenuta nella mano destra contro il proprio petto, in segno di adorazione e prostrazione nei confronti del crocifisso, su cui punta lo sguardo. La dirompente energia che emana dalla torsione del corpo e dalla definizione della massa muscolare, ne fa un'opera sintonizzata sulle esperienze pienamente manieriste della cultura artistica centro-italiana – alle quali stavano aderendo a quelle date anche artisti milanesi del calibro di Cesare da Sesto dopo il soggiorno romano (fig. 14)³⁷ – e, nello stesso tempo, uno degli inserti maggiormente significativi di tutta la facciata.³⁸

Più che a Pace Gaggini si trova qui un preciso riferimento figurativo ad alcune opere attribuite a Gian Giacomo Della Porta, attestato nella bottega dei parenti Tamagnino-Gaggini a partire dal 1515³⁹, come nell'a-



Fig. 19 Officina Della Porta-Gaggini (attr.), *Sant'Antonio abate*, 1517–1520 circa. Marmo di Carrara. Lugano, cattedrale di San Lorenzo, fregio del portale maggiore.

nalogo soggetto conservato nella Galleria Nazionale di Praga (fig. 15), datato da Kruff e Roth verso il 1525⁴⁰, in quanto opportunamente agganciato al rilievo raffigurante il *Battesimo della famiglia del carceriere Artemio* eseguito nello stesso anno da Gian Giacomo per il completamento dell'arca dei Santi Pietro e Marcellino della

chiesa cremonese di San Tommaso (ora nella cripta del duomo di Cremona; fig. 16).⁴¹

Nel riquadro cremonese, l'unico, della serie, documentato a Gian Giacomo, si ritrova anche quel tipico bilanciamento in avanti dei corpi che caratterizza molte delle figure inserite nei suoi rilievi e che risulta anche nota



Fig.20 Officina Della Porta-Gaggini (attr.), *Sant'Antonio da Padova*, 1517–1520 circa. Marmo di Carrara. Lugano, cattedrale di San Lorenzo, fregio del portale maggiore.

saliente del *San Gerolamo* luganese (fig. 13). Benché non assegnabile con certezza alla mano di Gian Giacomo, un'ulteriore raffigurazione del Santo, realizzata in anni più avanzati, sta a testimoniare l'appartenenza del personaggio luganese all'ambito di attività della bottega porlezgina. Si tratta di un rilievo inserito nel complesso monumentale della tomba Cybo, collocata nel duomo di Genova (1533–1537; fig. 17), realizzata in società con il

figlio Guglielmo (attestato dal 1534 e morto a Roma nel 1577) e con il porlezgino Niccolò Da Corte (documentato dal 1522 a Genova e morto a Granada nel 1552).⁴² Solo attraverso confronti stilistici serrati le varie parti del mausoleo possono essere distribuite nel catalogo dei tre protagonisti della scultura manierista genovese e ai diversi collaboratori di bottega; ma al di là del dato attribuzionistico, quello che conta qui rilevare è come



Fig. 21 Officina Della Porta-Gaggini (attr.), *San Pietro*, 1517–1520 circa. Marmo di Carrara. Lugano, cattedrale di San Lorenzo, fregio del portale maggiore.

all'interno della bottega dei Della Porta, al passaggio di consegne tra una generazione e l'altra, alcuni modelli continuassero a sopravvivere anche a distanza di anni. Non sarà quindi un caso che nella seconda metà del Settecento il pittore Domenico Pozzi da Castel San Pietro (1745–1796) ritenesse, sulla base di una segnalazione fornitagli da un non meglio conosciuto «signor Andreoli di Lugano», che gli ornati della facciata, che faceva risalire al 1530, fossero opera di Niccolò Da Corte.⁴³ In questo contesto è quindi utile richiamare anche il tondo con lo

stesso tema della cappella di Sant'Antonio da Padova ricostruita da Giocondo Albertolli nella prima metà dell'Ottocento a Brugherio nei pressi di Monza (fig. 18).⁴⁴

Per l'evidente approssimazione nei panneggi, risolti in ampie curve piuttosto schematiche, e per alcune incongruenze proporzionali nella resa delle anatomie, gli altri tre busti di santi – benché comunque inscrivibili nell'alveo creativo della bottega Della Porta-Gaggini – dimostrano un livello qualitativo più corsivo. Quello avvicicabile con minori imbarazzi allo stile di Gian Giacomo



Fig. 22 Cristoforo Solari, *San Pietro*, tra il 1501 e il 1514 circa. Marmo di Candoglia. Milano, Duomo.

risulta *Sant'Antonio abate* (fig. 19), il quale presenta la stessa barba ondulata, con terminazione appuntita del *San Gerolamo*. *Sant'Antonio patavino* (fig. 20) e *San Pietro* (fig. 21), per contro, si collocano con un certo impaccio all'interno del perimetro del loculo, così da dover contrarre spalle e braccia. L'attenzione si concentra qui nella resa patetica dei volti, attuata attraverso l'accentuato aggrottarsi delle sopracciglia e alla percet-

tibile apertura della bocca, piccola e nascosta da ricci e barba fluenti, lavorati a ciocche separate. Un atteggiamento congruente con gli indirizzi della cultura artistica lombarda più attenta alle teorizzazioni leonardesche sui «moti dell'animo», alla cui diffusione in ambito scultoreo aveva contribuito la figura di Cristoforo Solari, all'indomani del suo ritorno in patria da Venezia nell'ultimo decennio del XV secolo e alla sua attività nel cantiere del duomo di Milano, tra il 1501, data della sua prima assunzione, e il 1524, data della morte. La figura di *San Pietro* sembra addirittura ispirata alla statua raffigurante l'omonimo personaggio che gli è stato recentemente attribuito, oggi collocato all'esterno del braccio della croce del duomo (fig. 22).⁴⁵ Ma ancor più che la classica misura solariana, cui guardano in modo evidente i più tardi tondi di profeti e sibille posti nel cornicione mediano della facciata luganese, si riscontra nei santi del portale un marcato patetismo, che trova ancora una volta agganci, negli stessi anni, nell'ambito della bottega Della Porta-Gaggini, all'interno di un insieme scultoreo sul quale converrà indugiare, in quanto nell'analisi della laboriosa gestazione dell'insieme possono forse essere recuperate le ragioni della presenza in corpore dei suoi esponenti, a Lugano, negli anni immediatamente successivi al 1517.

La bottega Della Porta-Gaggini tra Lugano e Milano

Il riferimento più diretto per i santi luganesi in esame si individua nella serie composta da sei riquadri raffiguranti *Profeti* oggi inserito nell'altare del duomo di Vigevano (fig. 23), da tempo attribuita alla mano di Gian Giacomo Della Porta, in un momento compreso tra il 1519 e il 1523.⁴⁶

Prima di soffermarci sulle vicende relative all'altare vigevanese, preme considerare con attenzione l'aderenza dell'artefice attivo a Lugano alla spinta gestualità dei profeti del Della Porta, in questo che dovrebbe corrispondere a uno dei primi saggi conosciuti della sua lunga attività⁴⁷, ma dove il suo stile maturo risulta già pienamente percepibile, nella lavorazione tormentata del marmo, soprattutto in corrispondenza dei panneggi, e per la ricerca di mobilità e «varietà» nelle pose e nelle espressioni delle figure.

Non è ancora emersa la data di nascita di Gian Giacomo, ma si sa che il padre Bartolomeo fu attivo alla certosa di Pavia⁴⁸ e che probabilmente dovette formarsi nella bottega dello zio Tamagnino, di cui nel 1514 divenne procuratore. Nel 1513 è comunque attestata una produzione indipendente a Genova, quando gli veniva commissionata la tomba di fra Giovanni Solano per l'oratorio dell'ordine degli ospitalieri di San Giovanni di Gerusalemme (oggi perduta), per la quale doveva ricevere la cospicua somma di 540 scudi d'oro, indice di una posizione sociale all'interno del mondo



Fig. 23 Gian Giacomo Della Porta, *Profeti*, 1519–1523 circa. Marmo. Vigevano, Duomo, particolare dell'altare maggiore.

artistico della città ligure ormai consolidata.⁴⁹ La sola opera rimasta del primo periodo genovese è una targa commissionatagli nel 1516 dal Comune posta sulla parete della chiesa di San Marco, nella quale è citato come «de Papia», da Pavia. Il vuoto documentario fino, al 23 maggio 1524 quando, a Milano, venne eletto «ingegnere et scultore del Duomo», è stato colmato grazie alla discussione dei documenti relativi alla tormentata commissione dell'altare di Santa Maria del Giardino, rivisti in epoca recente, che lo videro per la prima volta in società con Tamagnino e Pace Gaggini, i cui elementi superstiti confluirono all'inizio dell'Ottocento nel rinnovato altare vigevanese.⁵⁰

Alla fine del 1514 i frati francescani osservanti del convento milanese di Sant'Angelo avevano infatti bandito un concorso per la realizzazione di un grandioso altare marmoreo all'interno della loro chiesa di Santa Maria del Giardino, dove erano soliti radunare i fedeli per le predicazioni, atto a incorniciare un'immagine devozionale dipinta raffigurante una *Madonna con il Bambino*, detta anche *Madonna del Latte*.⁵¹ Il 5 gennaio 1515 era giunta la prima lettera di adesione all'offerta da parte di Antonio Della Porta con Pace Gaggini, cui fu affidato l'appalto dell'impresa.⁵² Tuttavia, nel 1519 l'altare non era stato ancora iniziato, per cui i fabbricieri della chiesa stipularono una seconda convenzione con lo stesso Pace Gaggini, Tamagnino e, questa volta, «eziandio magistro Johan Jacopo dala Porta», i quali sottoscrissero il contratto promettendo un celere inizio dei lavori, che si conclusero presumibilmente solo nel 1523.⁵³

Quando, nel 1810, la chiesa fu sconsacrata, dell'ancona si persero le tracce. Alcuni importanti ritrovamenti documentari hanno permesso recentemente a Laura Andreozzi di agganciare senza possibili fraintendimenti i rilievi dell'ancona milanese all'altare ottocentesco del duomo di Vigevano, progettato da Alessandro Sanquirico e ricomposto con lastre di recupero nel 1828–1829 dal marmorino milanese Giuseppe Rossi.⁵⁴

Alla luce delle nostre conoscenze sull'operato di Pace Gaggini e Tamagnino in quel torno di anni (1515–1519) non emergono elementi tali da giustificare il loro completo disinteresse per gli onerosi lavori concordati per la chiesa milanese, anche se è legittimo immaginare che la coppia fosse stata distolta dal gravoso impegno da altre impellenti commissioni. Stando alle «memorie» pavese del priore Matteo Valerio, tra il 1517 e il 1519 Tamagnino era stato infatti occupato alla Certosa, dove avrebbe eseguito «duoi mezzi profeti» sopra le finestre della facciata, otto «figure» e «quattro mezzi [profeti] piccoli»⁵⁵ (fig. 24). Nel maggio 1523 fece testamento e in luglio, quando pagò un debito, è documentato per l'ultima volta a Pavia.⁵⁶

Ritroveremo Pace a Genova solo nel 1520, per assumere insieme ad Antonio Maria Aprile l'importantissima commissione dei sepolcri di don Pedro Enriquez e donna Catalina de Ribera, per i quali gli artisti si impegnarono, per contratto, a trasportare in Spagna e installare personalmente i marmi nella cappella del capitolo della certosa di Santa Maria de las Cuevas: opere di tale importanza monumentale da rendere impensabili altri tipi di



Fig.24 Antonio Della Porta detto Tamagnino (attr.), *San Marco*, 1517–1519. Marmo di Carrara. Pavia, chiesa della certosa, facciata.

distrazioni da parte dello scultore bissonese, il quale nel novembre 1520 si trovava sicuramente ancora nella città ligure.⁵⁷ Dopo quella data è possibile la sua definitiva partenza per la Spagna, in quanto dal 14 aprile 1521, quando è ancora a Milano, di lui si perdono le tracce.⁵⁸ Di Gian Giacomo si è già detto: presente a Milano nel 1515, in relazione all'altare della chiesa di Santa Maria del Giardino, a Genova nel 1516, per la realizzazione della già citata targa commemorativa sulla parete della chiesa di San Marco⁵⁹, è attestato a Pavia nel 1518 per poi assumere la carica nel 1524 di «ingegnere et scultore» del duomo di Milano». È quindi legittimo immaginare che a lui solo, insieme alla bottega, fosse spettato l'onere del completamento dell'altare della «Cassina» del Giardino a partire dal 1519.

Tra gli estremi cronologici dell'altare del Giardino è probabilmente da considerare anche la realizzazione del già ricordato *Monumento sepolcrale di Raul de Lannoy e di Jeanne de Poix*, collocato nella chiesa di San Giacomo a Folleville, in Piccardia, firmato da «ANTONIVS DE PORTA/ TAMAGNINVS MEDIOLANENSIS FACIEBAT/ ET PAXIVS NEPOS SVVS», benché le dimensioni modeste del cenotafio, probabilmente collocato da maestranze indigene, non possano da sole giustificare l'assenza di entrambi gli artisti dalla scena milanese per un periodo tanto prolungato. La vicenda inerente alla commissione francese non ha ancora assunto dei contorni del tutto chiari. Raul de Lannoy fu nominato nel 1507 governatore di Genova, città dove rimase in carica fino all'anno seguente. Nel testamento redatto nel 1512 ordinava che alla morte (avvenuta nel 1513) il suo corpo dovesse essere inumato in una cappella da costruirsi nella chiesa di Folleville. I lavori terminarono nel 1519 e la cappella venne consacrata dopo la morte di Jeanne nel 1524.⁶⁰

In conclusione

La lettura incrociata degli indizi biografici relativi agli artisti citati rende attenti su due aspetti inequivocabili: nel 1515 Pace Gaggini e Tamagnino, in collaborazione con Gian Giacomo Della Porta e Marco Sanmicheli, si erano associati per assumere un lavoro (l'altare di Santa Maria del Giardino) che nel 1519 non era neppure stato iniziato; alla luce delle nostre attuali conoscenze, inoltre, tra il 1515 e il 1519, gli stessi scultori non sembra avessero assunto nessun altro tipo di commissione importante, ma già sicuramente avevano collaborato, per ritrovarsi con l'intento di spartire nel 1519 i lavori al Giardino. Da questi dati di fatto e alla luce dell'analisi stilistica dei rilievi marmorei della facciata della cattedrale di Lugano, da cui, come abbiamo tentato di dimostrare, emerge la loro impronta stilistica, ci si può legittimamente chiedere se intorno al 1517 Pace e Gian Giacomo non avessero trovato la via per fare momentaneamente ritorno in patria,



Fig. 25 Officina Della Porta-Gaggini (attr.), *San Giorgio e il drago*, 1520–1525 circa. Pietra di Saltrio. Lugano, cattedrale di San Lorenzo, lesena del portale laterale destro.

per sovrintendere ai lavori per l'importante prospetto scultoreo luganese, approntato in concorrenza con il duomo pavese e quello comasco. Se per il tondo centrale raffigurante la *Madonna con il Bambino* l'iscrizione a Pace Gaggini può essere confermata, così come è ipotizzabile l'intervento di Gian Giacomo Della Porta nel rilievo con il *San Gerolamo*, crediamo che gli altri santi collocati nel fregio della cattedrale luganese possano spettare al solo ambito della bottega Della Porta-Gaggini. Dai documenti relativi alle loro ultime commissioni sappiamo infatti che altri scultori gravitavano intorno alla compagine ceresiana. Il fuoco dell'analisi dovrebbe quindi concentrarsi dapprima sul caronese Alessandro Della Scala, i cui contatti con Pace Gaggini sono già stati evidenziati⁶¹, in seguito spostarsi verso l'attività di Girolamo Viscardi, a cui Kruff assegna il compimento della tomba sivigliana di Pace, ma la cui identità artistica rimane tutt'ora parzialmente nell'ombra.⁶²

In definitiva, l'immagine che emerge della Lugano rinascimentale è tutt'altro che quella di un borgo immobile e provinciale. La chiesa di San Lorenzo può infatti essere considerata come il vero e proprio fulcro delle nuove istanze rinascimentali e non poteva essere altrimenti vista la sua rilevanza anche dal punto di vista religioso nel contesto pievano. Una serie di importanti iniziative seguite alle impegnative trasformazioni architettoniche tardoquattrocentesche, tra le quali sono da annoverare la messa in opera del coro ligneo da parte di Andrea Fornari e figli di Castelnuovo Scrivia (Alessandria) verosimilmente nel 1499⁶³, dell'ancona lignea dell'altare maggiore dei fratelli milanesi Giovan Pietro e Giovan Ambrogio De Donati nel 1507–1510⁶⁴ e del tabernacolo marmoreo di Tommaso Rodari da Maroggia nel 1510 circa⁶⁵, ne hanno decretato il ruolo-guida. Il rinnova-

mento culminò quindi nel 1517 con l'inizio dell'erezione della facciata su progetto di Tommaso Rodari. Si trattò, a ben guardare, di una raffinata impresa identitaria voluta dalle autorità comunali nei primissimi anni della dominazione svizzera. Con l'intento di sottolineare le proprie radici lombarde e il prestigio degli scultori originari della regione esse vollero lasciare ai posteri un segno tangibile della propria tradizione artistica attraverso un'opera che di fatto costituisce un manifesto di precoce classicismo nell'intero territorio insubrico. Ancora a fine Ottocento, stando a una cronaca manoscritta, uno «zoccolo o fiancamento d'architrave» di marmo con l'iscrizione «GENIO PATRIÆ» era presente in un muro fiancheggiante la cattedrale, a ricordo del debito di riconoscenza del Comune nei confronti degli artefici della facciata.⁶⁶ I loro rapporti privilegiati con la città di Genova sono d'altronde sottolineati da alcuni motivi ricorrenti per esempio nel repertorio della bottega gagginesca, quali il *San Giorgio e il drago* presente nel portale laterale destro del prospetto luganese senza una evidente giustificazione tematica con il contesto (fig. 25) e la cui venerazione nel capoluogo ligure era così diffusa da essere riconosciuta a livello istituzionale. A questo proposito occorre ricordare che il Santo è anche patrono di Carona, patria di origine di numerosi scultori attivi a Genova e nelle maggiori capitali del Rinascimento italiano. E qui il cerchio si chiude.

INDIRIZZI DELLE AUTRICI

Lara Calderari, storica dell'arte, via Pinacoteca Züst 15, CH-6862 Rancate

Laura Damiani Cabrini, storica dell'arte, via dei Circoli 13, CH-6965 Cadro

- ¹ Una timida apertura in questo senso è fornita da un recente studio sull'attività veneziana di Cristoforo Solari e bottega, alla cui mano sono stati assegnati i sedici tondi ad altorilievo con busti di profeti e sibille posti nel fregio del cornicione mediano, datati verso il 1524. MATTEO CERIANA / ANNE MARKHAM SCHULZ, *New works by Cristoforo Solari and his shop*, in: Nuovi Studi 17, 2011, pp. 5–17.
- ² Per la storia dell'edificio, il cui aspetto attuale è il frutto del restauro generale compiuto tra il 1905 e il 1910 dall'architetto luganese Augusto Guidini: AUGUSTO GUIDINI, *La cattedrale di San Lorenzo in Lugano* (La Svizzera italiana nell'arte e nella natura 6), Lugano 1915; ISIDORO MARCIONETTI, *La chiesa di San Lorenzo in Lugano. Storia e simbologia*, Lugano 1972; PIERLUIGI BORELLA, *Lugano*, in *Helvetica Sacra. II/1. Le chiese collegiate della Svizzera italiana*, a cura di ANTONIETTA MORETTI, Bern 1984, pp. 121–134; ANTONIETTA MORETTI, *La chiesa di S. Lorenzo di Lugano: contributo alla sua storia nel XII e XIII secolo*, in *Carte che vivono. Studi in onore di don Giuseppe Gallizia*, a cura di DINO JAUCH / FABRIZIO PANZERA, Locarno 1997, pp. 245–253; EADEM, *Da Feudo a Baliaggio. La comunità delle Pievi della Val Lugano nel XV e XVI secolo*, Roma 2006, pp. 228–243. Per le fonti: LUIGI BRENTANI, *Miscellanea storica ticinese. Notizie d'arte, di coltura, di religione, di politica e di curiosità*, Como 1926; IDEM, *Antichi maestri d'arte e di scuola delle terre ticinesi. Notizie e documenti*, Como 1937–1963, 7 voll., *ad indicem*. Per il restauro della facciata, compiuto sotto la guida dell'architetto Tita Carloni negli anni 2000–2004, si veda: PATRIZIO PEDRIOLI, *Restauro nel Ticino: notiziario 2004. Nota introduttiva*, in: Bollettino Storico della Svizzera Italiana CVIII, 2005, pp. 374–382, 411–413. L'intervento sul prospetto principale si inseriva in una prima tappa di lavori che ha coinvolto anche la cappella della Madonna delle Grazie, il campanile e le coperture. Attualmente è in corso la seconda tappa a cura dell'architetto Franco Pessina che prevede il restauro delle altre parti dell'edificio e la sistemazione delle adiacenze.
- ³ Il 1° gennaio 1517 il Consiglio generale del borgo stanziò un credito di 100 ducati d'oro, che sarebbe stato gestito dai fabbricieri della cappella della Madonna delle Grazie, uomini di fiducia eletti dal comune, affinché fosse dato inizio all'impresa: «Item ordinaverunt et ordinant quod ser Andreas Pocobelus, caneparius generalis totius comunitatis Valis Lugani in presentiarum, teneatur et debeat exbursare fabricerius et agentibus nomine fabricae sancte Marie Gratiarum, constructe in ecclesia sancti Laurentii de Lugano, illos ducatos centum auri penes eum existentes et dedicatos prefate fabricae. Et hoc pro principianda faziata prefate ecclesie». BRENTANI 1926 (v. nota 2), pp. 154–155.
- ⁴ SANTO MONTI, *Atti della visita pastorale diocesana di F. Feliciano Ninguarda vescovo di Como (1589–1593), ordinati e annotati dal Sac. Dott. Santo Monti e pubblicati per cura della Società Storica Comense negli anni 1892–1898*, Como 1892–1898, II, ed. cons. 1992, p. 372.
- ⁵ WALTER SCHOENENBERGER, *La facciata della Cattedrale di San Lorenzo a Lugano*, Lugano 1971.
- ⁶ Da ultimo: LARA CALDERARI / LAURA DAMIANI CABRINI / NICOLA SOLDINI, *Lugano. San Lorenzo (cattedrale)*, in *Il Rinascimento nelle terre ticinesi. Da Bramantino a Bernardino Luini. Itinerari*, a cura di GIOVANNI AGOSTI / JACOPO STOPPA / MARCO TANZI, Milano 2010, pp. 98–108.
- ⁷ Sulla facciata si vedano principalmente: ALFRED GOTTHOLD MEYER, *Oberitalienische Frührenaissance. Bauten und Bildwerke der Lombardei*, II, Berlin 1900, pp. 249–258, 260–261; SCHOENENBERGER (v. nota 5).
- ⁸ CALDERARI / DAMIANI CABRINI / SOLDINI (v. nota 6), pp. 98–108.
- ⁹ Sull'attività di Tommaso Rodari: LARA CALDERARI, *L'ancora di Tommaso Rodari da Maroggia*, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte Bd. 66, 2009, 1, pp. 47–56, con bibliografia precedente; EADEM, *Rodari, Tommaso*, in *Dizionario storico della Svizzera*, 10, Basel/Locarno 2011, p. 469; da ultimo: LAURA DAMIANI CABRINI, *Un lago di pietre e marmi. Apporti «ceresiani» alla scultura rinascimentale lombarda*, in *Una scultura di Tommaso Rodari. Omaggio a Bruno Scardeoni* (=catalogo della mostra di Lugano, Galleria Canesso), a cura di CHIARA NALDI, Lugano 2013, pp. 23–35; VITO ZANI, *Busto virile paludato*, ibidem, pp. 8–21.
- ¹⁰ Sull'apparato decorativo, in particolare: MEYER (v. nota 7), pp. 249–258, 260–261; SCHOENENBERGER (v. nota 5); SIMONE SOLDINI, *I pilastri del portale mediano della Cattedrale di Lugano. Un esempio di rinnovamento nella scultura decorativa lombarda del primo Cinquecento*, in *Florilegium. Scritti di storia dell'arte in onore di Carlo Bertelli*, Milano 1995, pp. 130–133; MARIA TERESA FIORIO, *La «buona maniera moderna» del Bambaia e lo «sperperato avello» dei Birago*, in *Scultura lombarda del Rinascimento. I monumenti Borromeo*, a cura di MAURO NATALE, Torino 1997, p. 290, n. 24; LAURA DAMIANI CABRINI, *Caratteri di un'affermazione. Scultori e architetti dei «Laghi Lombardi» a Venezia nel Quattrocento*, in: *Arte & Storia* 40, 2008, pp. 69–70; CERIANA / MARKHAM SCHULZ (v. nota 1).
- ¹¹ Da ultimo: FIORIO (v. nota 10), p. 290, n. 24, con l'attribuzione al caronese Alessandro Della Scala dei «pilastri della cattedrale di Lugano»; DAMIANI CABRINI (v. nota 10), pp. 69–70, con un avvicinamento del portale principale all'ambito di Tullio e Antonio Lombardo, pure di origini caronesi.
- ¹² V. nota 1.
- ¹³ ROBERTA MARTINIS, *Il palazzo del Banco Mediceo: edilizia e arte della diplomazia a Milano nel XV secolo*, in: *Annali di architettura* 15, 2003, pp. 37–57.
- ¹⁴ LUCIANO PATETTA, *L'architettura del Quattrocento a Milano*, Milano 1987.
- ¹⁵ ANNE MARKHAM SCHULZ, *Antonio Rizzo Sculptor and Architect*, Princeton 1983, pp. 88–90, 145–152; EADEM, *Antonio Rizzo. Scala dei Giganti*, Venezia 1985.
- ¹⁶ Per l'altare senese: FRANCESCO CAGLIOTI, *Andrea Bregno, Pietro Torrigiani e Michelangelo, cappella Piccolomini, e Giovanni di Cecco «Madonna col Bambino»*, in *Le sculture del Duomo di Siena*, a cura di MARIO LORENZONI, Cinisello Balsamo 2009, pp. 174–182. Più in generale, sull'attività di Andrea Bregno, si veda ora: THOMAS PÖPPER, *Skulpturen für das Papsttum. Leben und Werk des Andrea Bregno im Rom des 15. Jahrhunderts*, Leipzig 2010. Sull'altare Corbinelli di Andrea Sansovino: MARGRIT LISNER, *Andrea Sansovino und die Sakramentskapelle der Corbinelli mit Notizen zum alten Chor von Santo Spirito in Florenz*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 50, 1987, pp. 207–274.
- ¹⁷ L'analisi relativa al sepolcro di Catalina de Ribera, approntato da Pace Gaggini, si basa ancora sul fondamentale contributo di: HANNO-WALTER KRUFF, *Pace Gagini and the sepulchres of the Ribera in Seville*, in *España entre el Mediterraneo y el Atlantico*, atti del XXIII congresso internazionale di storia dell'arte (Università di Granada, 3–8 settembre 1973), II, Granada 1977, pp. 327–338. Per un sunto della vicenda critica relativa al monumento dedicato a Pedro Enríquez di Antonio Maria Aprile: FERNANDO LOFFREDO, *Un pezzo fuori posto: un putto di Giuliano Finelli sulla tomba di Pedro Enríquez nella Certosa di Siviglia*, in: *Nuovi studi* 15–16, 2010–2011, 83–104, con bibliografia.

- ¹⁸ Per Lugano: FIORIO (v. nota 10), p. 290, n. 24. Per Tirano: FRANCESCA BORMETTI, *L'organismo architettonico e i suoi apparati decorativi*, in *Il Santuario della Madonna di Tirano nella Valtellina del Cinquecento*, Cinisello Balsamo 1996, pp. 15–190.
- ¹⁹ DAMIANI CABRINI (v. nota 10), pp. 69–70.
- ²⁰ Ritroviamo Alessandro a Genova il 1° aprile 1521 come teste in un atto in cui Pace Gaggini, verosimilmente in procinto di partire per la Spagna, nomina suo procuratore nel capoluogo ligure lo scultore Francesco Brocchi di Campione. LUIGI AUGUSTO CERVETTO, *Gaggini da Bissone e le loro opere. Contributo alla storia dell'arte lombarda*, Milano 1903, pp. 265–266.
- ²¹ Già Giocondo Albertolli e Johann Rudolf Rahn si erano accorti delle affinità tra le lesene luganesi e quelle comasche che, per Alfred Gotthold Meyer, sono da ascrivere allo stesso autore del portale di Tirano, cioè Alessandro Della Scala; lo studioso sottolinea inoltre che motivi simili tornano – non a caso – nel monumento a Catalina de Ribera di Pace Gaggini a Siviglia. Daniele Pescarmona sottolinea la maggiore qualità delle lesene del duomo di Como e ritiene quindi di trovarsi di fronte a due diversi autori. Cesare CANTÙ, *Storia della città e della diocesi di Como*, II, Como 1831, p. 394 nota 1 (riporta il parere di Albertolli); JOHANN RUDOLF RAHN, *Beiträge zur Geschichte der oberitalienischen Plastik*, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* III, 4, 1880, pp. 12–13 (estratto); MEYER (v. nota 7), pp. 209, 254, 260–261; DANIELE PESCARMONA, *Le esperienze comensi di Giovan Angelo Del Maino*, in *Le arti nella diocesi di Como durante i vescovi Trivulzio*, atti del convegno (Como 26–27 settembre 1996), a cura di MARIA LETIZIA CASATI / DANIELE PESCARMONA, Como 1998, p. 92, con bibliografia.
- ²² ANTONIO VIGANÒ, *Il periodo milanese di Benedetto Briosco e i suoi rapporti con i cognati Francesco e Tommaso Cazzaniga: nuove acquisizioni documentarie*, in: *Arte Lombarda* 108–109, 1994, 1–2, pp. 142, 157 doc. 10.
- ²³ Per un sunto delle vicende attributive del portale della sagrestia vecchia della certosa, eseguito nell'ultimo decennio del Quattrocento: VITO ZANI, *Transetto, cupola, sagrestia vecchia e lavabo. La scultura fino al 1550*, in *Certosa di Pavia*, Parma 2006, p. 182.
- ²⁴ «Di fuori della chiesa, avanti la facciata, vi sono diverse sepolture contra la forma [...] che rendono difformità et puzzone. La facciata della chiesa è di marmo, con statue di marmo di Carara. Le porte sono intagliate, belle. Di sopra la porta maggiore vi è un occhio grande, bello, con vitriata pinta con i misteri di Santo Lorenzo». MONTI (v. nota 4), p. 372.
- ²⁵ ANTONIO GILI, *L'uomo, il topo, la pulce*, in: *Pagine Storiche Luganesi* 2, 1986, p. 25.
- ²⁶ Eccetto forse il francescano Antonio da Padova che rimanda all'omonima e coeva cappella annessa alla chiesa borghigiana di San Francesco, per la quale: LARA CALDERARI, *Dino (Sonvico). San Nazario*, in *Il Rinascimento nelle terre ticinesi. Da Bramantino a Bernardino Luini. Itinerari*, a cura di GIOVANNI AGOSTI / JACOPO STOPPA / MARCO TANZI, Milano 2010, pp. 88–90, con bibliografia.
- ²⁷ MEYER (v. nota 7), p. 256. Lo stesso commento era riservato ai sei grandi busti intercalati ai tre portali; egli notava inoltre (a p. 258) analogie tra il *Sant'Antonio abate* (scambiato per San Paolo eremita) e le figure dell'altare con la *Presentazione al tempio di Maria* nel duomo di Milano commissionato a Bambaia nel 1543.
- ²⁸ CALDERARI / DAMIANI CABRINI / SOLDINI (v. nota 6), pp. 98–108.
- ²⁹ GRÉGOIRE EXTERMANN, *Les décorations sculptées de la chapelle Lomellini à Gênes par Tamagnino et Pace Gaggini*, in *Le Duché de Milan et les commanditaires français (1499–1521)*, atti del convegno di studi (Ginevra, 30–31 marzo 2012), a cura di FRÉDÉRIC ELSIG, in corso di stampa.
- ³⁰ Per un sunto dell'attività dei due scultori: CARROL BRETANO, *Della Porta, Antonio, detto Tamagnino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 37, 1989, pp. 143–147; PAOLA MARTINI, *Gaggini (Gagini)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 51, 1998, pp. 226–231. Per Tamagnino, in particolare: VITO ZANI, *La scultura della facciata fino al 1550*, in *Certosa di Pavia*, Parma 2006, pp. 68–75; IDEM., *Gasparo Cairano e la scultura monumentale del Rinascimento a Brescia (1489–1517 ca.)*, Roccafranca (Brescia) 2010, pp. 97–102, con bibliografia.
- ³¹ Dovevano finire entro la Pasqua del 1502 ed essere pagati 1'300 lire. Secondo l'accordo il lavoro fu sottoposto al giudizio di Accellino Salvago, Alessandro Sauli e del maestro «antelamo» Donato Gallo. FEDERICO ALIZERI, *Notizie dei professori del disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI*, IV, Genova 1876, pp. 312–313.
- ³² La distinzione tra gli interventi dei due artisti, proposta per la prima volta da Alizeri nel 1876 (v. nota 31), è stata accolta da: ELISABETTA FADDA, *Scultori lombardi a Genova e in Francia: Tamagnino e Pasio Gagini*, in: *Proporzioni* 1, 2000, pp. 69–79, con bibliografia precedente. Per la completa disamina delle varie posizioni critiche, si veda ora: EXTERMANN (v. nota 29).
- ³³ La collaborazione tra Tamagnino e Pace Gaggini ebbe infatti il suo apice nella realizzazione del sacrario alla destra dell'altar maggiore della certosa di Pavia, per il quale in data 5 febbraio 1513 fu fatta una stima, per un ammontare di 474 ducati, da Amadeo e da Giovanni Antonio De Duni. Per la facciata della certosa, non erano in quel periodo solo responsabili di opere scultoree, ma anche della fornitura di marmo nero così come per l'altro tabernacolo della chiesa, come testimoniano i documenti del 13 marzo 1513 e dell'11 agosto 1514. CHARLES R. MORSCHER, *Relief Sculpture for the Facade of the Certosa di Pavia, 1473–1499*, New York-London 1978, docc. 500, 529.
- ³⁴ La pala era costituita da sei tavole distinte: quelle della porzione inferiore, tra cui la centrale *Madonna con il Bambino sostenuto da un angelo*, furono acquisite dalla National Gallery di Londra dopo la soppressione del convento nel 1784. Quelle di Mariotto Albertinelli, poste nella parte superiore, con l'*Arcangelo Gabriele* e la *Vergine annunciata*, furono prelevate nel 1796 dai francesi per approdare in seguito al Musée d'Art et d'Histoire di Ginevra. Per tutte le vicende inerenti alla pala: *Perugino, Lippi e la bottega di San Marco alla Certosa di Pavia, 1495–1511* (= catalogo della mostra di Milano, Pinacoteca di Brera), a cura di BARBARA FABIAN, Firenze 1986. Le influenze classiciste e toscaneggianti nella cultura artistica del bissonese sono state anche rilevate da: VITO ZANI, *Scultore lombardo-ligure Madonna con Bambino benedicente Francesco Ire di Francia*, in *Capolavori da scoprire. La collezione Borromeo* (= catalogo della mostra di Milano, Museo Poldi Pezzoli), a cura di MAURO NATALE / ANDREA DI LORENZO, Milano 2006, pp. 174–177, in riferimento all'analisi di un rilievo conservato nella collezione Borromeo all'Isola Bella attribuito a scultore lombardo-ligure vicino alla compagine Tamagnino-Pace Gaggini.
- ³⁵ Per la vicenda vedi infra nel testo.
- ³⁶ MEYER (v. nota 7), p. 252 nota 2. Per tale motivo: HORST WOLDEMAR JANSON, *The putto with the Death's Head*, in: *Art Bulletin* XIX, 1937, pp. 423–449, ed. cons. in *16 Studies*, a cura di HORST WOLDEMAR JANSON, New York [1974], pp. 3–38.
- ³⁷ Come il *San Gerolamo penitente* di Southampton (Art Gallery, inv. n. 2/1958) datato al 1520–1522. MARCO CARMINATI,

- Cesare da Sesto 1477–1523*, Milano/Roma 1994, pp. 203–206. Come si vedrà più avanti nel testo, la produzione di Cesare da Sesto trova d'altronde particolari addentellati con l'opera di Gian Giacomo Della Porta, a cui si attribuisce il rilievo luganese. La sintonia dello stile di Gian Giacomo con le opere del pittore milanese è d'altronde già stata notata da: VITO ZANI, *Nuove questioni intorno alla fase lombarda di Gian Giacomo della Porta ed il problema dell'Arca di Sant'Evasio a Casale Monferrato*, in: *Prospettiva* 82, 1996, pp. 31–58.
- ³⁸ Come già era parso a RAHN nel 1880: RAHN (v. nota 21), p. 12.
- ³⁹ Nel 1515 Gian Giacomo si presenta in società insieme a Pace e Tamagnino per assolvere alla realizzazione di un grandioso altare per la chiesa milanese di Santa Maria del Giardino. Su questa importante commissione: v. note 50–54.
- ⁴⁰ Nr. inv. DP-1006. Attribuito all'attività di Gian Giacomo da: HANNO-WALTER KRUFF / ANTHONY ROTH, *The Della Porta workshop in Genoa*, in: *Annali della Scuola normale superiore di Pisa* III, 3, 1973, p. 902, tav. LXX.
- ⁴¹ Per un sunto della complicata vicenda inerente all'arca cremonese: VITO ZANI, *La scultura dalla metà del Quattrocento al 1550*, in *Cattedrale di Cremona*, Parma 2007, pp. 86–88, con bibliografia.
- ⁴² Il monumento sepolcrale di Giuliano Cybo, vescovo di Agrigento, è il secondo progetto importante intrapreso dalla bottega dei Della Porta in collaborazione col Da Corte, dopo il baldacchino della cappella del Battista sempre nel duomo genovese commissionato nel 1530 al solo «Niccolò de Corte del lago de Lugano» e completato grazie all'intervento documentato di Gian Giacomo e forse anche dell'esordiente Guglielmo (la pubblicazione del contratto in: LINDA PISANI, *Navata settentrionale. Cappella di San Giovanni Battista. Interno. Niccolò Da Corte (1500(?)–1552); Gian Giacomo della Porta (1485–1555); Guglielmo della Porta (1515–1577). Baldacchino*, in *La Cattedrale di San Lorenzo a Genova*, a cura di ANNA ROSA CALDERONI MASETTI / GERHARD WOLF, II, Modena 2010, pp. 310–313). Anche questo insieme presenta punti di tangenza con la facciata luganese, specialmente nella decorazione del sottogronda in cui si nota l'alternanza di mensole ed elementi vegetali. La tomba Cybo consta di un'inquadratura architettonica molto elaborata, di sette grandi figure, sei rilievi e altre due statue, una inginocchiata e una giacente raffiguranti probabilmente tutte e due il vescovo Giuliano. Il più antico documento che la riguarda data al 1533; l'anno successivo risulta l'accordo di collaborazione tra Gian Giacomo, suo figlio Guglielmo e Niccolò Da Corte, i quali avrebbero ricevuto ciascuno un terzo dei profitti della bottega a testimonianza di una collaborazione tra pari. Per tutta la documentazione relativa si veda: SANTO VARNI, *Delle opere di Gian Giacomo Della Porta e Guglielmo Della Porta e Nicolò da Corte in Genova*, in: *Atti della Società ligure di storia patria* IV, 1866, pp. 35–55, 56–60; FEDERICO ALIZERI, *Notizie dei professori del disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI*, V, Genova 1877, p. 177; GAETANO GIACOMETTI, *Transetto settentrionale Cappella Cybo*, in *La Cattedrale di San Lorenzo a Genova*, a cura di ANNA ROSA CALDERONI MASETTI / GERHARD WOLF, II, Modena 2010, pp. 310–313. Per un sunto sull'attività della bottega Della Porta-Da Corte, al passaggio tra gli anni venti e trenta del Cinquecento: KRUFF / ROTH (v. nota 40), pp. 914–924; YASMINE HELFER, *Guglielmo della Porta: dal Duomo di Genova al Duomo di Milano*, in: *Prospettiva* 132, 2008 [2009], pp. 61–77.
- ⁴³ L'interessante notizia, tratta da alcune carte manoscritte del pittore incaricato da Johann Caspar Füssli di raccogliere dati relativi alle maestranze ticinesi per la *Geschichte der besten Künstler in der Schweiz* (edita a Zurigo in quattro volumi tra il 1769 e il 1779), è riferita da monsignor Pietro Vegezzi, canonico della cattedrale e bibliotecario cantonale. PIETRO VEGEZZI, *Sulla prima esposizione storica in Lugano in occasione delle feste centenarie dell'Indipendenza ticinese 1798–1898. Note e riflessi*, II, Lugano 1899, pp. 253–257.
- ⁴⁴ CALDERARI (v. nota 26), pp. 88–90.
- ⁴⁵ Per questo momento della parabola artistica di Cristoforo Solari e per l'attribuzione della statua di *San Pietro*: SUSANNA ZANUSO, *Cristoforo Solari tra Milano e Venezia*, in: *Nuovi Studi* 8, 2000, pp. 17–33.
- ⁴⁶ L'insieme è costituito da dodici lastre, di cui sei raffiguranti busti di *Profeti* e sei *Sibille* a figura intera. Merito di Kruff e Roth avere riconosciuto nell'esecuzione la mano di Gian Giacomo Della Porta, anche se con una datazione al 1525–1530 troppo avanzata (KRUFF / ROTH (v. nota 40), pp. 907–908). A questa traccia si aggiungono le aperture di VITO ZANI (v. nota 37) che ha collegato all'altare di Vigevano altre due *Sibille* in collezione privata.
- ⁴⁷ Per un sunto: CARROL BRENTANO, *Della Porta, Giovanni Giacomo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 37, 1989, pp. 189–192; ZANI (v. nota 37), pp. 31–58; HELFER (v. nota 42).
- ⁴⁸ Dove è documentato dal 1484 al 1503: KRUFF / ROTH (v. nota 40), p. 897.
- ⁴⁹ ALIZERI (v. nota 42), p. 138.
- ⁵⁰ I documenti relativi a questa importante commissione milanese sono stati più volte pubblicati e discussi, ma in riferimento, soprattutto, all'operato di Bambaia, che si presentò al concorso per l'aggiudicazione dell'appalto del lavoro il 5 maggio 1515, in società con Gerolamo Della Porta e Cristoforo Lombardi e alla cui mano sono stati riferiti due disegni preparatori. GIORGIO NICODEMI, *Agostino Busti detto il Bambaia*, Milano 1945, pp. 18, 43–44, n. 19; da ultimo: LAURA ANDREOZZI, *Agostino Busti detto Bambaia (1483 circa – Milano 1548), «Progetto per un altare»*, in *Maestri della scultura in legno nel Ducato degli Sforza* (= catalogo della mostra, Milano, Castello Sforzesco), Milano 2005, pp. 194–195; EADEM, *I rilievi del Duomo di Vigevano provenienti da Santa Maria del Giardino*, in: *Vigevanum* XVI, 2006, pp. 58–79, con bibliografia e vasta discussione critica.
- ⁵¹ Per la chiesa, sconsacrata nel 1810 e demolita nel 1865: MARIA TERESA FIORIO, *Le chiese di Milano*, Milano 1985, p. 174; PATETTA (v. nota 14), pp. 101–104; MARIO CACIAGLI / JACQUELINE CERESOLI, *Milano, le chiese scomparse*, II, Milano 1997, pp. 154–223.
- ⁵² Della documentazione è stata redatta una trascrizione conservata nella Biblioteca d'Arte del Castello Sforzesco di Milano da parte di Emilio Motta (Raccolta Beltrami, BII 74), da cui Agosti desume la partecipazione al concorso del 1515 anche di Gian Giacomo Della Porta e Marco Sanmicheli (GIOVANNI AGOSTI, *Bambaia e il classicismo lombardo*, Torino 1990, pp. 120, 130 n. 73). Nell'atto notarile di Francesco Barzi, che sancisce gli accordi tra i frati di Sant'Angelo, Antonio Della Porta e Pace Gaggini, datato 14 aprile 1515, si dice infatti che «[...] abbiano a star qui continuamente uno d'essi due compagni o vero uno de li loro nepoti [...] m.o Jo. Jacomo de la Porta et l'altro Marco de S.to Michele ad lavorare et far lavorare i loro aiutanti a ciò l'opera si conduca presto et bene al suo fine [...] io Antonio de la Porta io Paxe de Gagingo». Per contro, il nome di Gian Giacomo compare nella trascrizione dei documenti proposta da Andreozzi soltanto nel 1519, in relazione all'atto stipulato per l'inizio dei lavori dell'altare. ANDREOZZI (v. nota 50), pp. 69–70.

- ⁵³ Gian Giacomo dichiarava infatti in quell'anno (1523) che l'opera era quasi conclusa. MARIA TERESA FIORIO / JANICE SHELL, *Agostino Busti detto il Bambaja 1483–1548. Il Monumento a Gaston de Foix: un capolavoro acquisito*, Milano 1990, pp. 120, 130 n. 73.
- ⁵⁴ ANDREOZZI (v. nota 50), p. 60.
- ⁵⁵ ROBERTA BATTAGLIA, *Le «memorie» della Certosa di Pavia*, in: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa XXII*, 1, 1992, pp. 161–190; MORSCHER (v. nota 33), pp. 76–77.
- ⁵⁶ MORSCHER (v. nota 33), pp. 87–88, docc. 607, 608.
- ⁵⁷ La sua firma compare infatti tra quella di altri scultori in una lettera indirizzata al governo genovese per rivedere la norma secondo cui veniva allontanato dall'arte chiunque non avesse la cittadinanza genovese. MARTINI (v. nota 30).
- ⁵⁸ V. nota 52. Il 1° aprile 1521 si trovava però ancora a Genova (v. nota 20).
- ⁵⁹ Sugli esordi genovesi di Gian Giacomo: ELENA PARMA ARMANI, *Gian Giacomo della Porta*, in *La Scultura a Genova e in Liguria dalle origini al Cinquecento*, I, Genova 1987, pp. 382–386; BRENTANO (v. nota 47).
- ⁶⁰ La vicenda è riassunta da FADDA (v. nota 32), con bibliografia, secondo la quale si tratterebbe di uno degli ultimi lavori eseguiti da Tamagnino prima della morte perché dal punto di vista stilistico «si inserisce a pieno nel classicismo del secondo decennio del Cinquecento». Per un sunto dei lavori di Pace e Tamagnino per i committenti francesi anche: HANNO-WALTER KRUF, *Antonio della Porta gen. Tamagnino*, in: *Pantheon XVII*, 5, 1970, pp. 401–414; ZANI (v. nota 34); EXTERMANN (v. nota 29).
- ⁶¹ V. nota 20.
- ⁶² KRUF (v. nota 17); IDEM, *Gerolamo Viscardi, ein genuesischer Bildhauer der Renaissance*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz XV*, 1971, pp. 273–278; CLARIO DI FABIO, *La bottega di Gerolamo Viscardi in San Giovanni il Vecchio e Santa Maria della Vittoria: un cantiere della «Genova francese» (1502–1503)*, in *Il Battistero di San Giovanni in San Lorenzo a Genova*, cura di CLAUDIO MONTAGNI, Genova 2011, pp. 107–118.
- ⁶³ Il coro fu sostituito nel 1830 con l'attuale, parzialmente modificato a inizio Novecento nell'ambito del restauro Guidini. MARCIONETTI (v. nota 2), pp. 76–77. Quest'ultimo data l'antico coro ligneo al «1422» sulla base di una «memoria» archivistica redatta nel 1830 e nella quale sono pure ricordati gli artefici «SS.ri Andrea Fornerio, e figli, di Castelnuovo

presso Tortona». La data 1422 non può però essere presa in considerazione poiché non compatibile con gli estremi di Andrea De Fornari, padre del più noto Anselmo; riteniamo quindi possibile un errore di lettura della data, 1422 in luogo di 1499, da parte dell'anonimo estensore della nota ottocentesca. Per Andrea (documentato nel 1500 e già morto nel 1516) e Anselmo (nato intorno al 1470 e già morto nel 1521) De Fornari: SERGIO GUARINO, *De Fornari, Anselmo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 36, 1988, pp. 1–2; *Il coro ligneo della Cattedrale di Savona*, a cura di MASSIMO BARTOLETTI, Milano 2008, senza menzione dell'opera luganese.

- ⁶⁴ SERGIO GATTI, *Una sconosciuta opera di Gian Pietro e Ambrogio Donati: l'ancona lignea già in San Lorenzo a Lugano*, in: *Archivio Storico Ticinese* 71, XVIII, 1977, pp. 153–168.
- ⁶⁵ CALDERARI / DAMIANI CABRINI / SOLDINI (v. nota 6), pp. 98–108, *speciatim* 105–107, con bibliografia.
- ⁶⁶ Anche questa interessante notizia si deve all'erudito canonico Pietro Vegezzi, che ebbe modo di consultare la cronaca, di cui si sono nel frattempo perse le tracce, presso l'avvocato luganese Giacomo Peri. VEGEZZI (v. nota 43), pp. 58–65.

CREDITI DELLE ILLUSTRAZIONI

- Figg. 1–4: Foto Ufficio dei beni culturali, Bellinzona.
 Fig. 5: Foto Grégoire Extermann, Genève.
 Figg. 6, 7, 18, 24, 25: Foto Lara Calderari, Rancate.
 Fig. 8: Foto National Gallery, Londra.
 Figg. 9, 10, 11, 16, 17, 23: Foto Laura Damiani Cabrini, Cadro.
 Figg. 12, 13, 19, 20, 21: Foto Ufficio dei beni culturali, Bellinzona.
 Fig. 14: Foto tratta da MARCO CARMINATI, *Cesare da Sesto 1477–1523*, Milano/Roma 1994.
 Fig. 15: Foto Národní Galerie, Praga.
 Fig. 22: Foto tratta da SUSANNA ZANUSO, *Cristoforo Solari tra Milano e Venezia*, in: *Nuovi Studi* 8, 2000, pp. 17–33.

ZUSAMMENFASSUNG

Im Artikel werden die fünf Medaillons aus Carrara-Marmor untersucht, die im Fries des Portals auf der Frontseite der Kathedrale San Lorenzo in Lugano eingelassen sind. Die Kathedrale gilt als Meisterwerk der lombardischen Renaissancekunst, gebaut während eines besonders schwierigen historischen Zeitpunkts: der endgültigen Eroberung der Ortschaft am Luganersee durch die Schweizer in den Jahren 1512 bis 1513.

Die Kritik ist sich weitgehend einig, dass der Entwurf für die ab 1517 gebaute Fassade hinsichtlich seiner architektonischen Merkmale Tommaso Rodari da Maroggia zuzuschreiben ist; die Skulpturen hingegen konnten noch nicht eindeutig zugeordnet werden. Im vorliegenden Beitrag werden deshalb einige Thesen der Autorinnen des Katalogs zur Ausstellung über die Renaissance auf Tessiner Gebiet (gezeigt von 2010 bis 2011 in der Pinacoteca Züst in Rancate) vertieft. Insbesondere werden die zwischen 1517 und 1520 datierten Skulpturen mangels schriftlicher Zeugnisse stilistisch mit Werken in Verbindung gebracht, die Ende des 15. Jahrhunderts aus der engen Zusammenarbeit der Familien Della Porta (aus Porlezza) und Gaggini (aus Bissone) hervorgingen. Diese Familien stammen aus der Region des Luganersees und waren auf den wichtigsten Baustellen der Renaissance zwischen Pavia, Genua, Spanien und Frankreich tätig.

RÉSUMÉ

L'article analyse cinq médaillons en marbre insérés dans la frise du portail sur la façade de la cathédrale San Lorenzo à Lugano. Cette église est l'un des chefs-d'œuvre de la Renaissance lombarde, construite à un moment historique particulièrement tourmenté, à savoir lors de la conquête définitive de la bourgade sur les rives du lac Ceresio par les Confédérés en 1512–1513.

La proposition d'attribuer à Tommaso Rodari de Maroggia le projet de la façade, édifiée à partir de 1517, trouve un large consensus auprès de la critique ; en revanche, en ce qui concerne les sculptures, aucune attribution précise n'a encore été formulée à ce jour. Les auteurs de la présente contribution exposent ainsi de manière plus détaillée certaines thèses qu'elles avaient suggérées dans le catalogue de l'exposition consacrée à la Renaissance au Tessin présentée en 2010–2011 à la Pinacoteca Züst de Rancate. En particulier, en l'absence de documents, les sculptures datées des années 1517–1520 sont rattachées d'un point de vue stylistique à certaines œuvres nées de la collaboration, vers la fin du XV^e siècle, entre deux familles originaires de la région du lac de Lugano, les Della Porta (Porlezza) et les Gaggini (Bissone). Celles-ci travaillaient entre Pavie, Gênes, l'Espagne et la France sur les chantiers les plus importants de l'époque.

RIASSUNTO

L'articolo prende in esame i cinque tondi in marmo di Carrara inseriti nel fregio del portale maggiore della facciata della cattedrale di San Lorenzo a Lugano, uno dei capolavori dell'arte rinascimentale lombarda, sorta nel momento storico particolarmente tormentato che nel 1512–1513 vide la definitiva conquista del borgo sul Ceresio da parte degli svizzeri.

Se dal punto di vista architettonico la proposta di attribuire il progetto della facciata, edificata a partire dal 1517, a Tommaso Rodari da Maroggia ha trovato un certo consenso della critica, per le sculture non era ancora stata individuata una precisa collocazione attributiva. Nel contributo sono quindi meglio circostanziate alcune tesi suggerite dalle autrici nel catalogo della mostra sul *Rinascimento nelle terre ticinesi* tenutasi nel 2010–2011 presso la Pinacoteca Züst di Rancate. In particolare, in assenza di documenti, le sculture, datate al 1517–1520 circa, sono per via stilistica collegate con alcune opere della compagine costituitasi sul finire del Quattrocento tra le famiglie originarie del lago di Lugano Della Porta (da Porlezza) e Gaggini (da Bissone) attive tra Pavia, Genova, la Spagna e la Francia nei più importanti cantieri rinascimentali del periodo.

SUMMARY

Five round Carrara marble sculptures are set into the frieze of the main portal of the Cathedral of St. Lawrence in Lugano. The cathedral, a masterpiece of the Lombard Renaissance, was constructed in turbulent times, during the Swiss conquest of the town on Lake Lugano from 1512 to 1513.

On the whole, scholars agree that the design of the façade, begun in 1517, may be attributed to Tommaso Rodari da Maroggia, but the precise attribution of the sculptures remains unclear. The article examines some of the hypotheses proposed by contributors to the catalogue accompanying the exhibition on the Renaissance in the Canton of Ticino, presented from 2010 to 2011 at the Pinacoteca Züst in Rancate. Since no documents have survived, scholars have focused on the study of style, coming to the conclusion that the sculptures, dated between 1517 and 1520, may be related to works made at the end of the 15th century by the Della Porta (from Porlezza) and Gaggini (from Bissone) families, whose close collaboration is attested. The families, natives of the region around Lake Lugano, contributed to the most important Renaissance construction sites between Pavia, Genoa, Spain and France.