



Un master che mette l'architettura al centro degli studi storico-artistici approfondendo la teoria e la critica dell'arte e dell'architettura, la museologia, le digital humanities e le problematiche relative al restauro.

Master of Arts in Storia e teoria dell'arte e dell'architettura

www.usi.ch/mstaa

- Durata
• ECTS 4 semestri
120
(oppure 90 ECTS Master STAA
+ 30 ECTS Minor MLLCI)
- Lingue Italiano/Inglese



Università
della
Svizzera
italiana

Accademia
di
architettura

ARTE
E CULTURA

GIUGNO 2021

NUMERO 19-20

LUGANO: LA CHIESA DI SANT'ANTONIO ABATE

Fontanaedizioni

ANNO 6 / NUMERO 19-20 - GIUGNO 2021
RIVISTA TRIMESTRALE - CHF 40 / € 40

Fontanaedizioni



ARTE E CULTURA



LUGANO: la chiesa di Sant'Antonio Abate

COMITATO SCIENTIFICO

Carlo Bertelli, professore emerito, Université de Lausanne

Mario Botta, architetto, Mendrisio

Petr Fidler, professore ordinario, University Pardubice, Litomyšl;
professore emerito, Universität Innsbruck

Lauro Magnani, professore ordinario, Università degli Studi di Genova

Fernando Marías Franco, professore emerito, Universidad Autónoma
de Madrid

Daniela Mondini, professoressa ordinaria, Università della Svizzera italiana

Mauro Natale, professore emerito, Université de Genève

Andrea Spiriti, professore ordinario, Università degli Studi dell'Insubria

Direttore: **Giorgio Mollisi**

CON IL PATROCINIO DI



Lugano: la chiesa di Sant'Antonio Abate

CON IL SOSTEGNO DI

Repubblica e Cantone Ticino. Aiuto federale per la lingua e la cultura italiana
Città di Lugano
Università della Svizzera italiana
Fondazione Palazzo Riva
Fondazione Ferdinando e Laura Pica-Alfieri
Fondazione Torti-Bernasconi per il promovimento del messaggio evangelico
Associazione Arte, Cultura e Tradizione Renato Fontana

Coordinamento scientifico a cura di Giorgio Mollisi

Sommario

- 7 **ABBREVIAZIONI**
- 9 **PREFAZIONE**
Canonico don Aldo Aliverti | Parroco della cattedrale
- 10 **INTRODUZIONE**
Giorgio Mollisi | Direttore Arte e Cultura
- 12 **TAVOLE**
- 24 **SANT'ANTONIO**
La chiesa dei luganesi
Davide Adamoli | Storico, collaboratore scientifico presso l'Archivio Storico della Diocesi di Lugano
- 42 **CHIESA DI SANT'ANTONIO ABATE A LUGANO**
Note di fabbrica e di restauri
Riccardo Bergossi | Università della Svizzera italiana, Accademia di Architettura, Archivio del Moderno
- 72 **TELE, AFFRESCHI E SCULTURE LIGNEE DEL SEICENTO**
Dai Bianchi di Campione a Francesco Antonio Giorgioli
Giorgio Mollisi | Direttore Arte e Cultura
- 100 **OPERE D'ARTE IN SANT'ANTONIO**
Stucchi, marmi, affreschi fra Sei e Novecento
Laura Facchin | Università degli Studi dell'Insubria
- 136 **GIUSEPPE ANTONIO PETRINI IN SANT'ANTONIO**
Un impegno lungo una vita
Laura Damiani Cabrini | Storica dell'arte
- 158 **I SOMASCHI A LUGANO**
Religione e cultura nel Sei-Settecento
Andrea Spirti | Università degli Studi dell'Insubria

In copertina: la chiesa di Sant'Antonio Abate a Lugano (Foto E. Riva).

Abbreviazioni

AAT:	Fondazione Archivi Architetti Ticinesi, Bellinzona
AdM:	Archivio del Moderno, Balerna
AGCRS:	Archivio Generalizio Chierici Regolari Somaschi, Roma
AParr Campione:	Archivio parrocchiale di Campione d'Italia
ASDL:	Archivio Storico della Diocesi di Lugano
ASDL, ACap:	ASDL, Archivio Capitolare di Lugano
ASDL, ACSS:	ASDL, Archivio della Confraternita del SS. Sacramento di Lugano
ASDL, ACIC:	ASDL, Archivio dell'Arciconfraternita dell'Immacolata Concezione di Lugano
ASDL, FP:	ASDL, Fondo Parrocchie, Lugano
ASDL, FV:	ASDL, Fondo Vescovo, monsignor Alfredo Peri-Morosini
ASDL, VP:	ASDL, Fondo Visite Pastorali
ASDC, VP:	Archivio Storico della Diocesi di Como, Fondo Visite Pastorali
ASL:	Archivio Storico di Lugano
ASTi:	Archivio di Stato del Cantone Ticino, Bellinzona
ASTi, DPC:	ASTi, Dipartimento delle pubbliche costruzioni
ASTi, FCS:	ASTi, Fondo Conventi Soppressi
AUBC:	Archivio dell'Ufficio dei Beni Culturali, Bellinzona
CMSA:	Commissione dei monumenti storici e artistici
DPC:	Dipartimento delle pubbliche costruzioni
DPE:	Dipartimento della pubblica educazione
UMS:	Ufficio dei monumenti storici (ora Ufficio dei Beni Culturali), Bellinzona
UT:	Ufficio tecnico di Lugano (ora Divisione dell'edilizia privata)

Prefazione

Tra i palazzi del centro di Lugano, si erge, con la sua presenza discreta, la chiesa di Sant'Antonio. La piazza in cui sorge questa chiesa è certamente uno dei punti di ritrovo dei luganesi che si recano al vicino centro commerciale ed è il crocevia di negozi e istituti bancari. Siamo felici che uno dei simboli culturali della città in riva al Ceresio sia oggi omaggiata con questa pubblicazione che, grazie alla minuziosa ricerca di esperti, offre alla comunità nuove e preziose conoscenze su uno dei monumenti più rappresentativi di Lugano.

La storia di questo luogo di culto è molto antica. La sua fondazione è attestata nel Basso Medioevo, per volontà degli Umiliati, che istituirono lì una loro casa. Con la soppressione dell'ordine religioso, la struttura, dopo un periodo di transizione, venne affidata alla Congregazione dei Padri Somaschi agli inizi del Seicento. Questo cambiamento diede lustro alla chiesa di Sant'Antonio, che divenne uno dei maggiori centri religiosi e culturali del territorio della Svizzera italiana. Il prestigioso collegio e l'annessa nuova chiesa costruita nei primi decenni del XVII secolo ci misero ben poco a diventare il fiore all'occhiello della vita borghigiana di Lugano.

L'ultimo grande mutamento avvenne nel corso del XIX secolo, con la partenza dei Somaschi e l'apertura del Liceo cantonale proprio nella sede dell'ex collegio. Ma nonostante tutto questo, la chiesa continua a rimanere un polo attivissimo, amato dalla sua popolazione, fino ai nostri giorni.

La sua centenaria storia è custode di innumerevoli tesori, sia sul piano prettamente artistico che su quello delle tradizioni religioso-culturali. Infatti, molte delle devozioni ancora oggi care ai luganesi sono nate in seno alla chiesa di Sant'Antonio. Penso, ad esempio, alla grande affluenza di fedeli nel giorno dell'anniversario delle apparizioni della Madonna di Lourdes l'11 febbraio. Infatti, presso quell'altare laterale a destra del presbiterio, sempre ornata di fiori, è stata costruita quella che si pensa essere la prima "riproduzione" in diocesi della grotta mariana. Un'altra suggestiva tradizione, poi, è quella della benedizione del pane di Sant'Antonio Abate, che si ricorda il 17 gennaio. È davvero emozionante constatare come questo luogo continui a essere frequentato da numerosi fedeli, non solo nei giorni festivi ma anche e soprattutto in quelli feriali.

Dobbiamo essere grati ai promotori di questo volume, che ci portano alla scoperta di questo importante luogo di culto luganese. L'augurio è che la lettura di questi contributi possa aiutare a scoprire ulteriori dettagli di una storia – concreta, articolata e ricca – di uomini e donne che, da svariati secoli, sia pure mossi da sentimenti e interessi diversi, vi passano, vi sostano e, avendone gustato la bellezza nascosta tra le discrete mura esterne, non possono negare di esserne interpellati.

Canonico don Aldo Aliverti
Parroco della cattedrale

Introduzione

Sant'Antonio Abate è considerata la "chiesa dei luganesi" perché è parte della storia della città di Lugano, delle sue famiglie e degli organi amministrativi e politici fin dal lontano Cinquecento. Bene hanno fatto i Cantoni Cattolici e il Magnifico Borgo di Lugano a rivolgere una supplica a papa Clemente VIII nel 1596 perché tutti i redditi e i beni di Sant'Antonio fossero destinati per l'istruzione dei fanciulli e si potesse aprire una scuola nel vecchio convento degli Umiliati. Bene ha fatto lo stesso papa, due anni dopo, ad assegnare il compito di continuare l'opera di educazione ai Chierici Regolari di Somasca, perché mettessero a disposizione quattro maestri per insegnare «Grammatica, Umanità, Rettorica e Filosofia», come si legge nel *Centone storico del Collegio di Sant'Antonio di Lugano de' Padri Somaschi...*, scritto dal Padre Taddisi nel 1750, un documento fondamentale per la conoscenza della storia della chiesa e del collegio di Sant'Antonio, fonte per le ricerche di Giuseppe Martinola nel 1942 e per la monografia di Virgilio Chiesa del 1958.

Con l'arrivo dei Padri Somaschi nel settembre del 1608 (dieci anni dopo la loro assegnazione) ha inizio questa gloriosa storia che, tra l'altro, ha contribuito a proiettare la città di Lugano nel contesto culturale dell'Europa del Sei-Settecento. Il merito va ad alcune famiglie luganesi, in modo particolare alla famiglia Riva che, mediante alcuni esponenti di rilievo nell'Ordine somasco, intesserà rapporti culturali soprattutto con Bologna, Roma e Parigi.

Un risultato maturo di questa politica culturale sarà la presenza a Lugano, sua città natale, del somasco Francesco Soave, protetto dei Riva e futuro maestro di Alessandro Manzoni proprio nel collegio cittadino; quel collegio che, una volta partiti i Somaschi, diventerà Liceo cantonale e poi sarà definitivamente demolito nel 1906. Per comprendere quanto importante fosse anche la funzione sociale, educativa e politica della chiesa di Sant'Antonio, basterebbe ricordare le numerose accademie e dispute filosofiche tenute periodicamente o il Congresso delle Pievi della comunità di Lugano del 1798.

Il progetto religioso ed educativo della congregazione, sin dal suo arrivo in città, aveva grandi aspettative e gli edifici cinquecenteschi non erano né adatti né sufficienti. Bisognava costruire, quindi, una nuova chiesa e una nuova scuola. Si inizia nel 1632 e bisogna attendere fino al 1749 per vedere la chiesa più centrale di Lugano completa di altari e decorazioni a stucco e ad affresco, oltre alle tele. Un *iter* lungo e disseminato di difficoltà, ma dai risultati sorprendenti sotto il profilo artistico: un trionfo dell'arte del Sei-Settecento, con alcuni spunti davvero interessanti, come la decorazione nel presbiterio dei fratelli Giovannini che incornicia la pala di Sant'Antonio, un riferimento puntuale alla pittura tridimensionale del grande Bernini con l'unione delle tre arti. Se si osserva, infatti, la macchina d'altare, si noterà come alla pittura e alla architettura dipinta viene associato lo stucco, che stacca dalla parete la parte superiore della decorazione in un gioco illusionistico davvero sorprendente. Per non parlare della geniale collaborazione fra gli scultori dell'altare maggiore e i pittori che, tenendo conto del punto di vista frontale all'altezza dei gradini che introducono nel presbiterio, realizzarono un'attenta regia d'insieme,

come si fa notare in un saggio del volume. A primeggiare su tutti, però, è un grande artista ticinese come Giuseppe Antonio Petrini, qui presente con il meglio delle sue tele, a sottolineare il culto dei Somaschi per la Madonna, San Giuseppe e Sant'Antonio Abate. Oltre, naturalmente, alla devozione degli Angeli Custodi, caro a Girolamo Emiliani, fondatore dell'Ordine: un tema cardine della congregazione, dedita principalmente all'educazione dei ragazzi affidati alla protezione degli angeli contro le tentazioni del maligno.

Tema sottolineato nella chiesa luganese dapprima con un medaglione sulla volta dipinto dal pittore Giuseppe Antonio Giorgioli, che introduce da subito i fedeli nel discorso pedagogico volto a sottolineare la missione di fondo dei Somaschi; poi con la dedicazione nel 1689 di una cappella sul cui altare compare una tela della famiglia Bianchi di Campione fino a oggi poco conosciuta.

Per la prima volta, con questo volume, si fa un'analisi storica e artistica completa sulla chiesa di Sant'Antonio, dalla sua fondazione fino ai nostri giorni, mettendo in risalto tutti gli aspetti iconografici che concorrono a determinare i temi voluti dai Somaschi per la loro chiesa.

Arte e Cultura lo fa con il consueto metodo, basato prima di tutto su una ricerca approfondita dei documenti, a partire da quelli della Congregazione somasca di Roma fino agli archivi ticinesi, pubblicando anche alcuni inediti, in modo particolare per quanto riguarda le fasi costruttive novecentesche. Un'analisi di ciò che appare oggi in Sant'Antonio, ma anche di ciò che purtroppo non esiste più e che non è mai stato pubblicato su libri o riviste scientifiche, ma solo parzialmente a livello di cronaca da parte di alcuni quotidiani ticinesi. Si potrà scoprire allora come Sant'Antonio fosse stata una delle chiese più belle di Lugano, ma anche la più martoriata, con una serie di disavventure dovute a crolli rovinosi e a restauri discutibili, che hanno portato alla sua chiusura al culto per molti anni e all'utilizzo persino come luogo di stazionamento delle truppe militari cantonali per contrastare la contro-rivoluzione conservatrice nel 1841 e, in seguito, destinata a magazzino.

E pensare che Sant'Antonio sarebbe diventata la chiesa sostituita della cattedrale, una volta chiusa per restauri nel Novecento, e sede delle confraternite di Santa Marta e della Buona Morte, in seguito alla demolizione del 1913 delle due chiese di Santa Maria e di Santa Marta. Allora l'edificio fu rifugio per molti oggetti sacri provenienti da quest'ultima, in parte trasferiti al Museo San Salvatore e in parte ancora presenti oggi, di cui *Arte e Cultura* dà conto, come della famosa «Madonna» miracolosa, il quadro-icona di Santa Marta, che accoglieva numerosi devoti e a cui era stato dedicato un altare. Oggi il quadro si trova sul fastigio dell'altare della cappella dell'Angelo Custode, sopra la pala d'altare e la statua della Madonna di Lourdes, meta quest'ultima di fedeli e devoti che numerosi entrano nella chiesa proprio per pregare la Madonna dei miracoli.

Giorgio Mollisi
Direttore Arte e Cultura



La chiesa di Sant'Antonio Abate, interno verso l'abside.



Cappella di Sant'Anna.



Parete sinistra, organo e confessionale.



Parete destra, organo e confessionale.



Cappella della Madonna di Lourdes, già dell'Angelo Custode.



Coro.



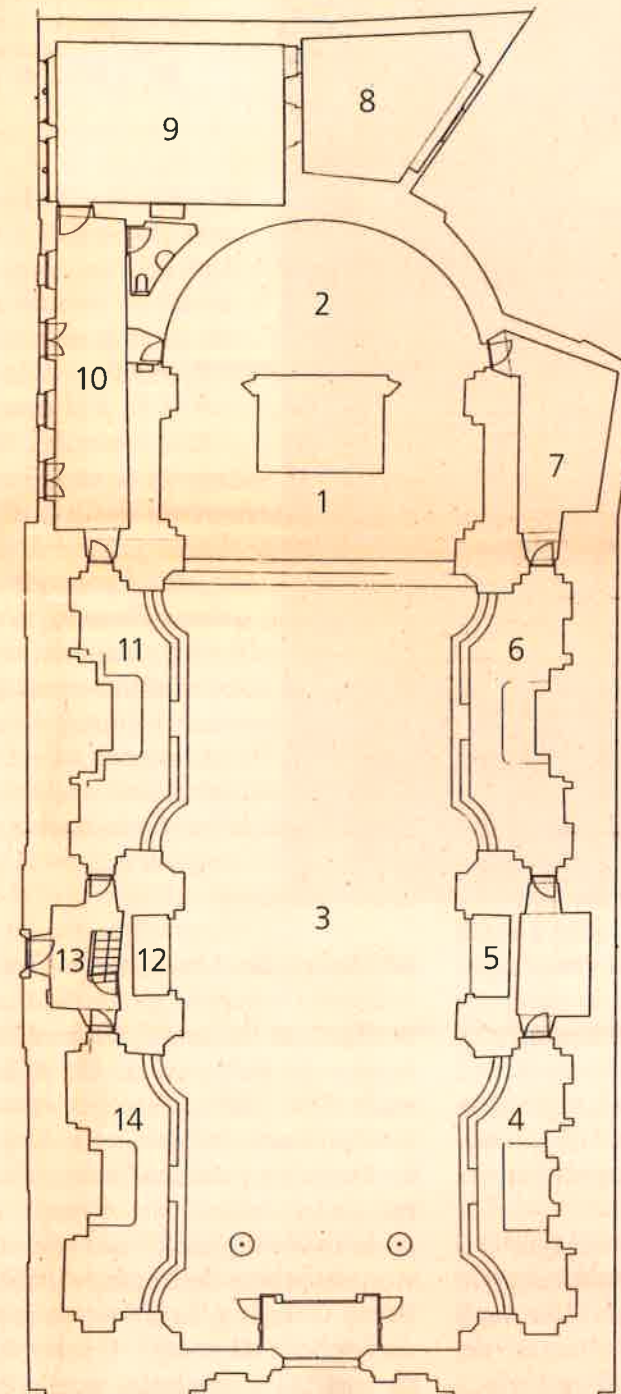
Cappella di San Giuseppe.



Cappella di San Girolamo Emiliani, già della Beata Vergine.

Chiesa di Sant'Antonio Abate a Lugano

Pianta



1. Presbiterio
2. Coro
3. Navata
4. Cappella di San Giuseppe
5. Confessionale
6. Cappella della Madonna di Lourdes, già dell'Angelo Custode
7. Locale di servizio
8. Locale di servizio
9. Sacrestia
10. Atrio
11. Cappella di Sant'Anna
12. Confessionale
13. Campanile
14. Cappella di San Girolamo Emiliani, già della Beata Vergine

Rielaborazione da Studio di architettura Trümpi-Bianchini.

Sant'Antonio

La chiesa dei luganesi

Davide Adamoli

Storico, collaboratore scientifico presso l'Archivio Storico della Diocesi di Lugano

Sant'Antonio nei secoli ha assunto diversi ruoli: fu una chiesa conventuale, poi il centro di un prestigioso collegio e per l'insegnamento della dottrina cristiana e, infine, dopo un periodo assai incerto, divenne quasi cattedrale e comunque *la* chiesa del centro città¹. In essa furono innestate diverse devozioni e congregazioni e la chiesa fu scelta come dimora eterna della maggiore famiglia cittadina. Basterebbero queste poche parole per attestarne l'interesse per la storia luganese, e certamente non saranno sufficienti queste poche battute per riassumerne la notevole vita religiosa, culturale e sociale. Con la modestia che impongono gli attuali tempi, che solo difficilmente favoriscono la ricerca in archivio, vorremmo comunque delineare un quadro generale in cui potranno inserirsi gli specialisti della storia dell'arte e dell'architettura.

Dal punto di vista cronologico, si può dividere la storia di Sant'Antonio in tre momenti: la fondazione voluta dagli Umiliati (XIII-XVI secolo), il tempo dei Padri Somaschi (1608-1852) e l'epoca contemporanea (1878-...). Frammezzo vi furono dei passaggi piuttosto com-

plexi, che videro molti attori implicati nelle decisioni sul destino di questa chiesa. In generale, possiamo dar merito a diversi storici d'aver già in parte dipanato queste vicende, anche se, come in molti altri casi, non sempre i documenti sono così numerosi o chiari per soddisfare tutte le nostre domande e curiosità². Da parte nostra cercheremo di dar spazio ad alcuni nuovi spunti e notizie, sottolineando lo stretto rapporto fra questo luogo di culto e la popolazione cittadina.

Gli inizi, fra Umiliate e Umiliati

All'inizio ci furono gli Umiliati, meglio, le Umiliate. Secondo una tradizione attestata dal Ballarini, la casa di Sant'Antonio delle Umiliate sarebbe stata fondata addirittura da San Giovanni (Oldrati) da Meda. La prima menzione documentaria è tuttavia tardiva e risale al 1295, anno in cui si parla di una «domus sororum de Subtus de Lugano»³, distinta da Santa Caterina, casa abitata invece sia da frati che da sorelle. Queste due realtà, assieme a una terza, quella dedicata alle Sante Maria e Margherita, diventata l'ospedale di Santa Maria, testimoniano

1. Ospedale di Santa Maria, cortile interno. Dal XV secolo in poi la gestione dell'ospedale fu ripresa dal Borgo e le Umiliate si concentrarono nelle altre due case luganesi (*Terraticinese*, 40, 2014, p. 10).

del grande fervore che fra il XII e il XIII secolo scosse le regioni settentrionali della diocesi di Como. Basti pensare al fatto che nell'attuale territorio ticinese erano ben 28 le fondazioni religiose attive, di cui un terzo era legato agli Umiliati⁴. L'Ordine sorse nel vasto mondo della *pataria* lombarda, in parte sospetta di eresia. Tuttavia, «questi gruppi intendevano soprattutto indicare e predicare una forma di vita che permettesse a tutti, anche ai laici, di aspirare all'ideale della santità senza dover abbandonare la loro condizione, e al fondo, nemmeno le

loro occupazioni»⁵. Accettato attorno all'anno 1200 dalla Chiesa, l'Ordine si distinse fra I Ordine (che raccoglieva i sacerdoti), II Ordine (fratelli e sorelle laiche non sposati) e III Ordine, per i coniugati. I secondi facevano parte a pieno titolo dell'Ordine e ottennero il diritto di predicare. Nella Svizzera italiana si ricordano solo conventi del secondo Ordine, in cui convivevano – in locali separati – fratelli e sorelle, gestite da un preposito. Non mancarono tuttavia anche case solo femminili, rette da una ministra⁶. La spiritualità dell'Ordine favoriva il lavoro, soprattutto la

lavorazione della lana, che portò alla produzione di un nuovo tipo di panno. Lo stesso successo dell'Ordine fornì agli Umiliati anche un crescente patrimonio da gestire, lavorato dagli stessi fratelli, ai quali furono affidati compiti amministrativi da parte dei comuni: «in effetti il loro dinamismo economico, la loro partecipazione piena alla vita del loro tempo, insieme con la dimensione laicale, costituiscono il carattere di peculiare novità portato dagli Umiliati»⁷.

Nei secoli successivi l'Ordine rimase confinato al nord dell'Italia, e conobbe crescenti difficoltà a causa della scarsa



coesione e della crescente clericalizzazione. Furono costruite chiese proprie e i fratelli del II Ordine furono invitati a diventare sacerdoti. I membri del III Ordine vennero poi esclusi dai capitoli generali, mentre alla fine del Duecento gli Umiliati avevano abbandonato sia la predicazione che la manifattura tessile. Questo proprio nel momento in cui acquistano grande popolarità i Terz'Ordini dei mendicanti, e successivamente le confraternite. Ormai Ordine religioso a tutti gli effetti, gli Umiliati conobbero le difficoltà della Chiesa Tre-Quattrocentesca, con molte case affidate in commenda a prelati poco interessati alle loro sorti. Anche nella Svizzera italiana diverse case furono chiuse o concentrate, e i pochi frati, che gestivano i beni fondiari, erano espressione delle famiglie notabili⁸. Tra Quattro e Cinquecento vi furono tentativi di riforma che la Santa Sede, dopo la metà del XVI secolo, affidò al cardinale Carlo Borromeo. Questi ordinò la fusione delle case (per avere almeno 12 religiosi) e dei limiti per la durata delle cariche. La lunga resistenza contro queste regole ebbe una drammatica acme nell'episodio dell'attentato di due ex-prepositi Umiliati contro la stessa persona del Borromeo, nel 1569. La branca maschile fu quindi sciolta nel 1571, mentre i conventi femminili, che sovente erano sfuggiti alla decadenza generale, furono spinti, con molti contrasti, verso l'adozione delle regole benedettine⁹.

Questa parabola storica si ritrova nella storia di Sant'Antonio. Nel 1329 si cita per la prima volta la chiesa dedicata a Sant'Antonio, che sarebbe precedente a quella di Santa Caterina¹⁰. Nel 1344 in un elenco delle fondazioni umiliate erano otto le religiose presenti. In seguito le tracce di questa casa sono molto

rare. I documenti attestano, dal 1460 in poi, un lungo conflitto che oppose i frati e le sorelle di Santa Caterina. Nel 1492 si giunse a un compromesso per cui i frati avrebbero dovuto trasferirsi in Sant'Antonio, mentre le suore si sarebbero riunite in Santa Caterina, che nel frattempo avrebbe forse ospitato le ultime suore provenienti dall'altra casa di Santa Maria (dell'Ospedale)¹¹ (fig. 1). Tale compromesso fu tuttavia impugnato fino a Roma dal preposito Alberto de Raxiys, tanto che il cambiamento fu confermato solo dodici anni dopo. Da quel momento il titolo di preposito passò in Sant'Antonio, e la storia della casa diventa più chiara, anche grazie alla conservazione di un registro delle entrate e uscite, che cita il nome di alcuni cappellani e la localizzazione di diversi beni a Lugano, nei suoi dintorni e fino al Mendrisiotto e nella Pieve di Agno. Dal 1531 la casa, che ormai non aveva più una vita religiosa vera e propria, fu gestita da membri della famiglia Castagna, Stefano (1531-1547) e il nipote Angelo Maria (1547-1578). Questo preposito fu poi fra i più accaniti oppositori di Carlo Borromeo, che, come detto, aveva voluto unire le case con meno di 12 frati ad altre fondazioni (1567). Nello specifico il cardinale desiderava riunire Sant'Antonio e Santa Caterina per fondare una scuola (di Gesuiti). La lotta proseguì con interposti appelli anche di fronte alle autorità civili dei Cantoni elvetici, ben al di là del Breve di Pio V che sanciva l'abolizione del ramo maschile dell'Ordine umiliato¹². *De facto*, solo nel 1578 il Castagna cedette i propri diritti al prete Lancellotto Robbiano. L'ex-preposito restò dotato di una pensione e fu ancora attivo nella società luganese, fra l'altro come cappellano e cancelliere della Confraternita di San Rocco¹³.

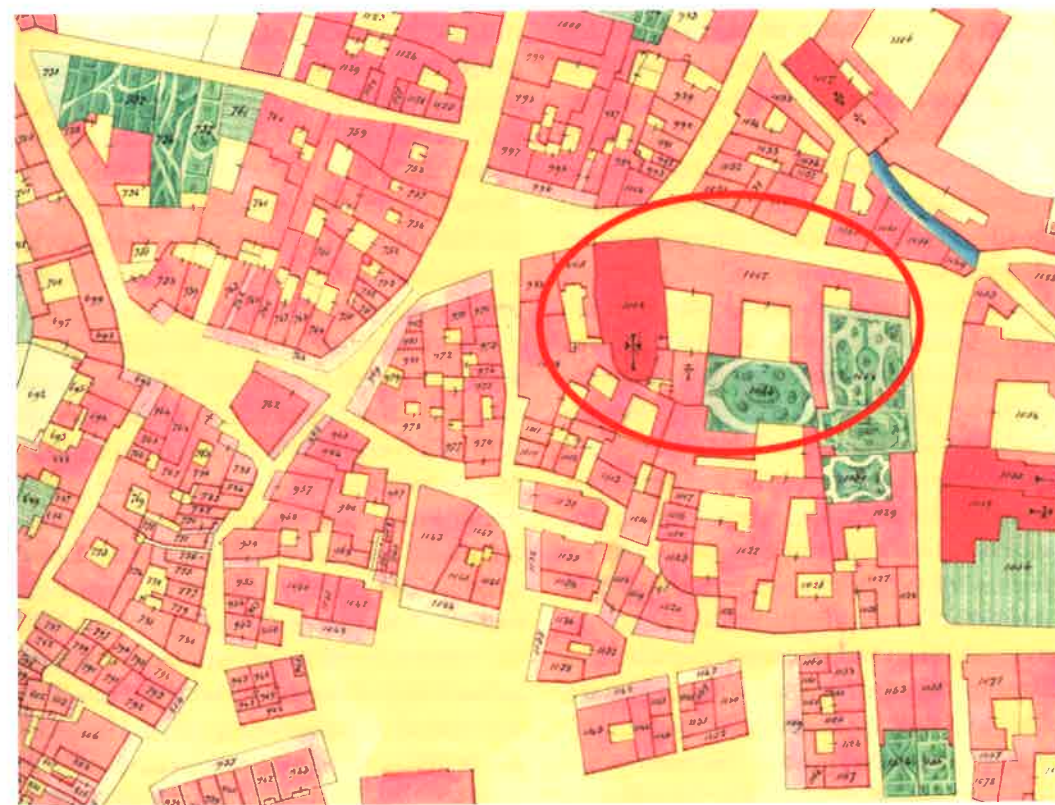
Un primo passaggio delicato

La soppressione degli Umiliati portò a un nuovo indirizzo per il complesso di Sant'Antonio. Come auspicato dal Borromeo, dal 1578 il prete Robbiano aprì effettivamente una scuola, finanziata dal Consiglio del Magnifico Borgo. Nel 1586 lo stesso chiese di riunire le rendite della prepositura di Torello per istituire un collegio gestito dai Gesuiti. Dieci anni dopo, una Bolla pontificia «confermò l'obbligo perpetuo a tenere scuola per chi usufruiva dei beni di Sant'Antonio». A quel momento furono i Somaschi a prendere l'iniziativa per chiedere l'in-

vestitura dei beni per un collegio. La proposta fu rafforzata quando nel 1598 i beni di Torello, affidati in commenda all'arciprete di Lugano, furono uniti a quelli di Sant'Antonio. Il Robbiano conservò tuttavia la sua posizione fino alla sua morte, avvenuta nel 1603, e solo nel 1608 si poté dar inizio al collegio somasco¹⁴. Gli interrogatori della visita pastorale di monsignor Ninguarda lasciano trasparire la figura di questo sacerdote, che era anche canonico a Tesserete e beneficiario ad Astano: insomma, un tipico chierico accumulatore di benefici ma anche un apprezzato maestro di scuola¹⁵.

A questo proposito, l'inizio delle prime visite pastorali comasche fornisce qualche elemento relativo alla chiesa di Sant'Antonio. Della prima, quella di monsignor Bonomi del 1578, abbiamo solo gli ordini, che chiedono di rifare la

2. Mappa catastale dell'ingegnere Giuseppe Dozio del 1849, particolare: già a fine Cinquecento si parla della piazza di Sant'Antonio e della centralità della chiesa e relative scuole, a cui successivamente venne aggiunto un oratorio per gli scolari interni (Lugano, Archivio amministrativo).



bradella dell'altare maggiore «alla forma», di chiudere la finestra «che è presso la porta», di levare l'altare della Madonna e «quella sepoltura di mattoni che è sopra terra», nonché di provvedersi di tutti i paramenti necessari e di costruire una sacrestia¹⁶. Di maggior interesse è la visita di monsignor Ninguarda (1591), che nota come la chiesa fosse vicina «a tutte le piazze». Il coro era stato fatto nuovo, verso oriente, con un solo altare. Altri elementi erano antichi, dalla balaustra in legno a un'icona in tela «a guazzo con le figure della Beata Vergine, di Sant'Antonio e San Benedetto». I muri erano in parte coperti da pitture antiche, ed erano aperti da due porte laterali e da una terza, verso la prepositura. La sacrestia non c'era ancora e i paramenti erano in un armadio «in uno loco dove si fa scola». Dirimpetto c'era poi un «loco alto per oratorio, senza pavimento et senza altro ornamento ed i muri novi dalla metà in su, fatti già due anni sono». C'erano poi le case «annesse alla chiesa con lochi di sotto et sopra, et uno portico. Ogni cosa vecchia et antica che quasi minaccia rovina; et vi è un giardino nel quale guardano alcune finestre del fu Hieronimo Lago, et altri vicini»¹⁷.

«Il loco alto per oratorio» non era altro che il locale-oratorio voluto dai confratelli del Santissimo Sacramento: nell'anno 1578, infatti, questa compagnia devota, risalente al 1544, si era dotata di una regola disciplinata, che comprendeva l'adozione di un abito, un'intensa vita devota e la ricerca di un proprio spazio per esercitare le proprie devozioni¹⁸. I confratelli, diventati abbastanza numerosi, finirono per dividersi in due fazioni: alcuni vollero restare legati alla collegiata di San Lorenzo, altri invece desideravano trovare un luogo più centrale, dove costituire un proprio

luogo di ritrovo. Questo secondo gruppo, che dapprima si riuniva in Santa Maria degli Angioli, grazie al consenso del visitatore Giovanni Francesco Bonomi, iniziò delle laboriose trattative con prete Lancellotto per assicurarsi uno spazio «versus plateam Sancti Antonii»¹⁹ (fig. 2). Questi confratelli dissidenti ottennero una conferma con un Breve apostolico del primo di giugno del 1580, ma poi lo stesso preposito Lancellotto si ritrasse, forse visto il dissenso fra i confratelli o per altri motivi finanziari o politici, dacché il Consiglio del Borgo (supportato dai Cantoni Cattolici) era contrario all'allontanamento da San Lorenzo²⁰. Il vescovo Volpi confermò tanto l'unità della confraternita che il diritto di usare l'oratorio (8-20 agosto 1580)²¹. Il conflitto continuò quando nell'aprile del 1585 il capitolo concesse un terreno contiguo alla collegiata per costruire l'oratorio. I confratelli di Sant'Antonio allora rinnovarono le loro istanze per ottenere dal preposto Lancellotto l'oratorio. Nel giugno di quell'anno si giunse a tumulti, e ci si dovette affidare a una nuova mediazione, condotta dal canonico ordinario della Metropolitana di Milano Ottaviano Abbiati Forreri, il quale concesse che i confratelli potessero usare «il sito dal muro anteriore della chiesa di Sant'Antonio sino al muro delli Rivi detti Sansoni», creando una sorta di *caneva* con una volta. La stessa non avrebbe dovuto impedire la porta d'entrata della chiesa e avrebbe dovuto avere una finestra verso la chiesa, per permettere ai confratelli di ascoltare la Messa²². La causa si trascinò ancora, anche se l'oratorio in Sant'Antonio era stato costruito. Nella visita del 1591, l'arciprete di Lugano annotò tale divisione fra i confratelli²³, mentre altri tumulti e atti giudiziari²⁴ portarono infine alla decisione finale di monsignor Filippo Archinti, che dettò

3. Il frontespizio del *Centone* di Padre Taddisi (AGCRS).

la riunione forzosa dei due gruppi in favore dei confratelli di San Lorenzo²⁵. Questi dal 1605 poterono infine dar mano alla costruzione dell'unico oratorio²⁶. A monsignor Archinti dobbiamo anche una nuova descrizione della chiesa, che conferma la rustica struttura della chiesa e una sacrestia che conserva i non numerosi arredi sacri²⁷.

La gloriosa epoca dei Somaschi

Con l'arrivo della Congregazione somasca, Sant'Antonio diventa uno dei maggiori snodi religiosi e culturali della Svizzera italiana e non solo²⁸. Pochi anni dopo, i Padri vollero una chiesa moderna²⁹ e all'altezza della nuova istituzione educativa, che divenne centrale nella vita borghigiana fra il Seicento e i primi decenni dell'Ottocento. Gli «Atti del collegio», poi compendati dal Padre Ignazio Taddisi nel suo *Centone*³⁰ (fig. 3), attestano la multiformità di questa vita sociale. La centralità della posizione della chiesa e la disponibilità di spazi portarono ad esempio a scegliere Sant'Antonio per la seduta dei Sindicatori nel 1783, o per la storica riunione del Congresso delle Pievi della Comunità di Lugano del 1798, in cui venne sancita l'adesione alla Svizzera, ma su un piano egualitario con il resto del Paese³¹. A favorire questa intesa fra Somaschi e autorità furono sovente alcune grandi famiglie borghigiane, i Laghi, i Morosini, i Parenchini, i Neuronni, i Castoreo, i Rusca, ecc... e altre, che si distinsero per avere un sepolcro o un banco in questa chiesa³², o lasciarono vistose somme per legati di messe³³. Soprattutto i Riva furono protagonisti della vita di Sant'Antonio. Fedeli al loro ruolo di



mediazione fra le autorità svizzere e il Borgo, si misero a disposizione in favore della chiesa e collegio, come procuratori, benefattori, medici, creditori-debitori ecc...³⁴. La loro presenza, davvero multiforme³⁵, fu essenziale e iscritta nella stessa pietra della chiesa, basti pensare al sepolcro posto davanti alla cappella dell'Angelo Custode, e alle cerimonie funebri, scrupolosamente descritte dai citati «Atti», che attestano diverse attitudini di fronte alla morte e, in generale, illustrano l'*ethos* delle famiglie gentilizie borghigiane. I funerali erano un momento centrale per attestare la potenza, la ricchezza e la pietà della famiglia, e di riflesso, anche il prestigio della chiesa di Sant'Antonio. Da notare che questa preferenza era ancora più importante sapendo che i Riva possedevano anche una cappella in San Lorenzo. Gli «Atti» citano casi di ordinaria drammaticità, con famiglie confrontate alla morte di

figli in tenera età ecc... In molti casi la famiglia Riva funse da mediatore con i *Signori Svizzeri*, perfino prestando il proprio sepolcro per i funerali di congiunti dei landvogti svizzeri³⁶. Le cerimonie funebri furono dunque occasioni di dimostrazione sociale, anche se l'aspetto propriamente religioso, in alcuni casi, soprattutto fra le donne, era ben presente. Pensiamo al caso di «Donna Margherita Riva nata Raimondi moglie del Sig. Conte Giambattista» che volle essere inumata «vestita dell'abito di penitenza del Terz'Ordine di S. Francesco»: pur rispettando le convenzioni familiari o comunitarie, la fede vissuta aveva un ruolo non marginale nelle scelte personali in vista dell'aldilà³⁷. O alla richiesta del conte Giovanni Battista Riva, che desiderava avere in Sant'Antonio un banco per le sue «private» orazioni, in un angolo appartato, lontano dai luoghi d'onore³⁸.

Fra i fattori del successo della chiesa vi furono certamente gli aspetti materiali, quindi il continuo miglioramento in campo architettonico quanto l'aspetto devozionale e festivo. Non si può non accennare, almeno rapidamente, al ruolo dei Padri Giovanni Battista e Giovanni Pietro Riva, per decenni figure centrali della vita del collegio ma anche della chiesa in quanto tale³⁹. Nel XVIII secolo i loro sforzi, anche finanziari, portarono a trasformare Sant'Antonio in un collegio vieppiù grande e dotato di strutture comprendenti nuove cucine, dormitori, corridoi ecc...⁴⁰ fino ad appartamenti per i Padri superiori⁴¹, una fornita biblioteca, una sacrestia ricca di arredi di pregio⁴² e, nel 1794, un nuovo oratorio interno per i convittori. La chiesa principale, come detto, divenne un luogo di culto molto apprezzato, pur con qualche conflitto di carattere giurisdizionale⁴³. Lo stesso livello culturale

illustrò la chiesa in occasione di ripetute accademie e dispute filosofiche, assai apprezzate dai sindicatori (anche quelli protestanti) in visita al Borgo⁴⁴.

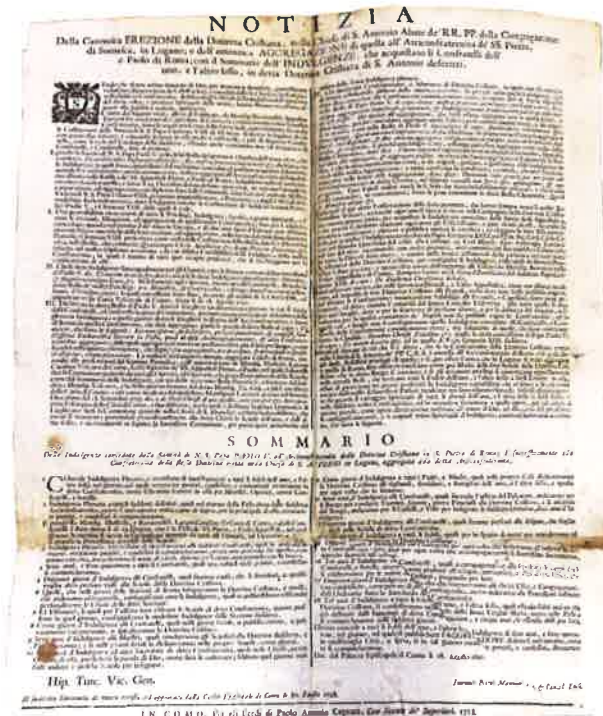
In altre occasioni si discettò di altri temi, di storia, di geografia⁴⁵ ecc... con dispute che portarono anche ad onorare i giovani studenti e le loro famiglie⁴⁶. In questo senso occorre ricordare l'importanza della Confraternita dedicata alla Santissima Annunciata (1723-1835), per gli studenti interni del collegio: per la solennità annuale in chiesa erano pubblicati dei sonetti in onore dei benefattori della festa⁴⁷.

A proposito di confraternite, durante il periodo della gestione dei Somaschi, la chiesa di Sant'Antonio accolse due compagnie devote: la prima fu quella della Dottrina Cristiana, fondata fin dal 1625⁴⁸ (fig. 4), aggregata alla *Religione somasca* e all'Arciconfraternita primaria di Roma in San Pietro. La stessa dovette essere diverse volte aiutata dalle altre confraternite borghigiane⁴⁹. Di questa congregazione sono stati conservati gli atti, che dimostrano la preminenza della Dottrina di Sant'Antonio sulle altre congregazioni simili di Lugano e l'impegno ordinario di molti confratelli laici e sacerdoti. Fulcro dell'attività era la festa patronale di San Pietro, con una processione e una disputa che diventava occasione per illustrare l'arte oratoria dimostrata dalle nuove generazioni delle grandi famiglie. La scelta dei disputanti fu oggetto di lite fra i Somaschi e le famiglie, in un delicato equilibrio fra meriti scolastici e ascendenza genealogica⁵⁰. La difficile convivenza fra i laici esterni e i Padri si registrò anche a riguardo della seconda confraternita, voluta in questo caso dal predicatore Padre Francesco Maria Spinola. La congregazione era dedicata agli Angeli Custodi, e fu inaugurata nel 1672. Per evitare problemi si

4. "Notizia della canonica erezione" della Dottrina Cristiana in Sant'Antonio, del 1626 (ASDL, ACap, Primo registro dei conti della Dottrina Cristiana, f. iniziale).

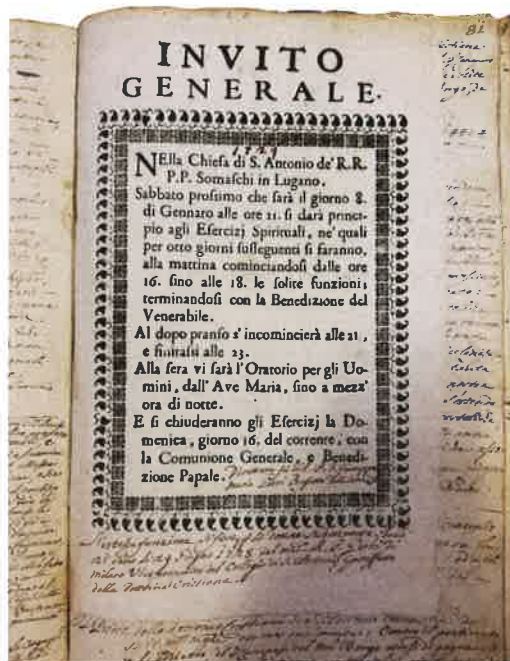
decise di evitare di nominare un'ufficialità della confraternita, limitandosi a iscrivere per le indulgenze i singoli fedeli, «non essendo cosa buona il tirarci in casa od in chiesa secolari a comandare»⁵¹.

Il calendario festivo della chiesa si arricchì continuamente, fra festività ordinarie e straordinarie. Fra le prime si annovera quella del patrono della chiesa, Sant'Antonio, una devozione antica ma poi ridestata anche per volontà del Padre generale don Angelo Spinola nel 1699⁵². Negli anni successivi si moltiplicarono le celebrazioni⁵³, alle quali si aggiunsero le feste dei titolari dei quattro altari terminati fra Sei e Settecento: Sant'Anna – per cui si celebrava una novena, poi un triduo⁵⁴ –, i Santi Angeli Custodi, il Beato – poi Santo – Girolamo Miani (Emiliani), fondatore dei Somaschi (prima l'altare era dedicato alla Madonna), infine San Giuseppe⁵⁵. Il lungo processo di beatificazione di San Girolamo fu ad esempio costellato di pubbliche preci fin dal 1718, poi rinnovate in occasione del riconoscimento delle virtù eroiche del fondatore (nel 1729), nel 1738 e infine nel 1748⁵⁶. In quell'occasione seguirono anche «eruditi e molto divoti panegirici» e «fu distribuita gran copia della vita, d'immagini e medaglie del Beato e varie poesie pubblicate in ciascun giorno in di Lui laude. Gli animi di questo popolo sonosi in guisa accesi di devozione verso questo novello Beato, che alcuni ne han-



no già conseguite grazie e due tridui e offerte e voti al di Lui altare»⁵⁷.

Fra Giubilei, ottenimenti di indulgenze, Santi Esercizi aperti anche alle donne (fig. 5), professioni solenni per i Padri e i religiosi laici, funzioni condecorate con musicisti e «dilettanti», prime messe e funerali accompagnati da «cargagnoni» e «piagnoni»⁵⁸, le celebrazioni per la presenza dei Padri generali e le elevazioni all'episcopato dei vescovi di Como, *in primis* quella di monsignor Neuroni, un importante rilievo è da darsi anche alle celebrazioni legate alle condizioni meteorologiche, da cui dipendeva molta parte della vita materiale ed economica della popolazione e pure della chiesa e collegio, essendo gli stessi Somaschi implicati nella gestione di terreni, ronchi, boschi, e intere masserie. Molto interessante è ad esempio la descrizione di una funzione straordinariamente lugubre per chiedere a Dio la pioggia, nel 1719, in cui addirittura si



5. Avviso pubblico per un corso di Esercizi spirituali, tenuto in Sant'Antonio, 1728, (ASDL, ACap, *Primo registro della Dottrina Cristiana*, ff. 80 e 81.).

attesta la pratica dell'autoflagellazione⁵⁹. Tali funzioni continuarono soprattutto nel primo terzo del secolo, poi ripresero negli anni 1770-1780. Lo stile sembra tuttavia più sobrio, forse in vista di una diversa sensibilità religiosa, influenzata dalle tendenze muratoriane per una «ben regolata devozione»⁶⁰.

Una seconda difficile transizione

A partire dagli ultimi anni del Settecento aumentarono i fattori di difficoltà per i Somaschi luganesi. Le cronache fin dal 1783 iniziano a parlare di richieste di inventari da parte delle autorità dei Cantoni, mentre le autorità borghigiane negli anni 1792 e seguenti pretesero il pagamento di alcune tasse (focatico e vignale), una richiesta rifiutata dai Somaschi ma anche dalle Umiliate-Benedettine di Santa Caterina⁶¹. Le sempre più concrete minacce rivoluzionarie portarono ad acquietare tali richieste, e anzi i Somaschi furono chiamati a partecipare alle celebrazioni in favore del mantenimento della pace e della dominazione dei Can-

toni sovrani (1794 e 1795)⁶². Nel 1796 il collegio di Lugano servì da rifugio per i Somaschi di origine luganese ma attivi in Lombardia, fra i quali citiamo Padre Francesco Soave⁶³. La relativa calma luganese portò anche un giovane studente di nome... Alessandro Manzoni al collegio di Sant'Antonio (fig. 6), un fatto poi ricordato da una lapide ancora visibile sul lato della stessa chiesa⁶⁴. Nel 1798, la caduta dell'Antico Regime elvetico e l'instaurazione della Repubblica elvetica e i successivi moti rivoluzionari e controrivoluzionari portarono a una parziale interruzione del collegio, ma non alla chiusura della chiesa o delle tradizionali congregazioni. Già nel 1802 si poté riprendere l'attività del convito, pur con alcune difficoltà⁶⁵. Nei primi decenni dell'Ottocento i Somaschi continuarono, con qualche rinforzo, a garantire l'istruzione secondaria di Lugano, e la chiesa conservò le proprie tradizioni e poté ospitare celebrazioni particolari⁶⁶. Il collegio fu designato anche come casa deputata per il noviziato, fu sede di esercizi spirituali e dovette continuare a conservare e migliorare il proprio patrimonio immobiliare, pure introducendo nuove colture⁶⁷. La lenta mutazione del contesto culturale e, soprattutto dal 1839, politico, portò tuttavia a una sempre maggiore pressione statale sull'attività scolastica. Nel 1836-1837 i Somaschi riuscirono a evitare l'inventariamento dei propri beni (poi svolto nel 1843)⁶⁸. Nel 1841, in occasione del dispiegamento delle truppe cantonali per contrastare la contro-rivoluzione conservatrice, la chiesa fu designata come luogo di stazionamento delle truppe. A quel momento il



6. La lapide, posta sulla parete esterna della sacrestia, che ricorda Alessandro Manzoni, allievo dei Somaschi luganesi negli anni 1796-1798 (Foto G. Mollisi).

canonico Giovanni Battista Torricelli e altre personalità riuscirono a evitare tale fattispecie, poi verificatasi nel 1847⁶⁹. Sempre nel 1841 il preposito Marco Giovanni Porta fu imprigionato a seguito di sospetti in favore della stessa reazione conservatrice⁷⁰. Sant'Antonio, dopo diversi dinieghi dovette ospitare la Confraternita dell'Immacolata dal 1848 al 1852, e come al tempo della Rivoluzione fu chiamata a un prestito forzoso (1848)⁷¹. Le sempre più numerose ispezioni alla scuola da parte delle autorità cantonali (fra cui quelle del Franscini, del 1842, e del Lavizzari del 1848) furono infine antesignane della legge di soppressione del collegio stesso, diventata realtà nell'estate del 1852⁷². I locali requisiti, come noto, divennero la sede del Liceo cantonale⁷³.

Come successe in altri casi, la partenza dei religiosi comportò il rischio

di una chiusura definitiva dell'edificio sacro. La presenza di Padre Balzardi e la continuità della Dottrina Cristiana scongiurarono per alcuni anni tale ipotesi (fig. 7). Infatti, la congregazione, in un continuo dialogo con l'amministratore statale Antonio Bossi, riuscì a svolgere diversi lavori di restauro e raccolse delle offerte per rifornire la chiesa di nuovi arredi sacri di valore⁷⁴. A più riprese si invitò il Consiglio di Stato a voler affidare ufficialmente la chiesa alla Dottrina, ma su questo tema non abbiamo trovato delle dichiarazioni definitive, anche se *de facto* la confraternita ottenne le chiavi della sacrestia (per mano del negoziante Pasquale Carimati)⁷⁵. Fino al 1870 fu possibile conservare le feste principali, *in primis* quella di San Pietro, che nel 1867 assunse grande rilievo per il 1800° anniversario della morte del santo protettore, occasione per ribadire l'attaccamento del cattolicesimo locale alla Santa Sede al grido di «Viva Pio IX»⁷⁶ (fig. 8). Poi, nel 1870, dopo un ulteriore piccolo conflitto relativo al tradizionale



7. Documento di aggregazione alla religione somasca (XVIII secolo). Anche dopo la soppressione dei Somaschi, molte feste e devozioni continuarono ad essere celebrate (ASDL, ACap, *Primo registro della Dottrina Cristiana*, ff. 92-93).

salario versato dalla Città ai pescatori della Dottrina,⁷⁷ avvenne la chiusura: i singoli confratelli si trasferirono per l'insegnamento in San Rocco, e della congregazione non si fece più nulla⁷⁸. La chiesa fu utilizzata dalla Municipalità come deposito e, nel 1872, per il IV Congresso internazionale della pace e della libertà, aperto dal municipale avvocato Carlo Battaglini⁷⁹.

Al centro di Lugano

Il cambiamento di governo dai liberali ai conservatori (1875-1877) portò alla riapertura della chiesa di Sant'Antonio, ufficiata dapprima dall'arciprete coadiutore Giovanni Riva (defunto nel 1879), invisato alla parte radicale della cittadinanza⁸⁰. Dopo un breve *interim*, gestito da don Pietro Vegezzi⁸¹, Sant'Antonio fu affidata a don Giovanni Manera (1884-1895), nominato dal Consiglio di Stato direttore del Ginnasio e del Liceo cantonale. La sua gestione si distinse per diverse iniziative sia dal punto di

vista materiale che spirituale⁸². Il rettore riprese poco alla volta tutte le antiche tradizioni della chiesa: le feste di Sant'Antonio, con la benedizione degli animali (cavalli ecc...), le Quarantore (dall'ultima domenica prima della Quaresima al martedì grasso), la solennità di San Giuseppe, che dal 1866 era sovente pagata dalla Società dei falegnami luganesi⁸³ e la festa di San Pietro, già di diritto della Dottrina⁸⁴. Seguivano i tridui di San Girolamo, di Sant'Anna e degli Angeli Custodi, che a seconda degli anni assumevano più o meno solennità. Anche le lavoratrici della filanda offrivano alla chiesa un modesto obolo, mentre più sostanziose erano le offerte di singole «pie signore», come Luigia Bernasconi (fu Luigi), Marianna Albrizzi Fumagalli o Luigia Dottesio. La famiglia Riva continuò nella propria tradizione di attaccamento alla chiesa, e fu Donna Regina Riva che nel 1885 donò a Sant'Antonio un quadro raffigurante la *Madonna di Lourdes*, esposto all'altare di Sant'Anna. Tale devozione nel 1886 fu spostata nella cappella dei Santissimi Angeli Custodi, e divenne una caratteristica distintiva di Sant'Antonio: il registro dei conti attesta i numerosi tridui (e anche le grazie ricevute) per ammalati che necessitavano un aiuto particolare. Nel 1886 il rettore ottenne la fondazione di un'apposita confraternita, aggregata a Lourdes stessa, che pochi anni dopo già contava oltre 2500 iscritti provenienti da tutto il Ticino⁸⁵: lo stesso monsignor Molo fu assai presente per celebrare questa e le altre feste della chiesa,



8. Frontespizio del *Registro dei conti della Dottrina Cristiana*, compagnia devota a San Pietro e, nei tempi del *Kulturkampf*, alla Sede apostolica (ASDL, ACap).

dotata nel 1890 di un nuovo organo⁸⁶. In Sant'Antonio si tenevano anche la predicazione quaresimale e, almeno dal 1892, la spiegazione domenicale del Vangelo, nonché gli esercizi spirituali per gli allievi del Liceo cantonale. Il carattere mariano della chiesa fu ulteriormente sottolineato con l'introduzione del mese rosariano in ottobre. Infine, l'attiva Pia Unione Figlie di Maria, già fondata e attiva in San Carlo, nel 1892 si trasferì in Sant'Antonio, dove dal 1893 promosse la celebrazione di una Santa Messa alle 11:30, un'iniziativa che riscosse un grande successo⁸⁷. Don Manera rimase fino alla morte rettore della chiesa, anche dopo la rivoluzione operata ai danni del regime conservatore nel settembre 1890 (in cui la chiesa fu di nuovo usata come caserma per le truppe federali) e la sua estromissione dalla direzione del liceo, operata dai liberali in seguito alle elezioni del 1893⁸⁸. Il vescovo Molo lo compensò con un canonicato in cattedrale. Con una risoluzione governati-

va, il Consiglio di Stato volle comunque «esonersi» da «qualunque impegno pel servizio religioso nella chiesa di Sant'Antonio in Lugano, lasciando per intero il servizio di detta chiesa all'Amministrazione apostolica ticinese»⁸⁹.

Si succedettero poi monsignor Giuseppe Castelli, protonotario apostolico, già vicario generale e canonico penitenziere (1895-1899) e, in seguito, monsignor Giuseppe Antognini (1899-1936). Il suo rettorato iniziò con alcune polemiche relative a una Messa e Ufficiatura in suffragio del Re d'Italia Umberto I, nonché per definire il raggio d'azione dello stesso rettore nei confronti del capitolo cattedrale, essendo Sant'Antonio originariamente chiesa di religiosi e quindi sottratta dalla giurisdizione parrocchiale⁹⁰. Durante i lunghi anni del suo rettorato fu costruita la nuova sacrestia⁹¹ e sistemata la fiancata orientale della chiesa, rimasta in vista dopo l'abbattimento del collegio e l'apertura dell'attuale via Magatti, un'opera affidata, dopo un concorso, all'architetto Giuseppe Bordonzotti (1914-1915), che poté anche dotare la chiesa di una facciata neo-barocca (1918), finanziata dallo stesso Antognini⁹². Anche la cappella della Madonna di Lourdes fu trasformata e dotata di una statua⁹³, mentre nel 1934-1935 fu eretta la Via Crucis⁹⁴. Alcune altre polemiche nacquero per l'illuminazione naturale della chiesa, resa «un sepolcro» dai vetri installati attorno al 1904⁹⁵, poi rimossi alla fine degli anni 1940⁹⁶, e per dotare la chiesa della luce elettrica nel 1907, soprattutto per la concessione di un sussidio da parte del



Chiesa di Santa Maria dell'Ospedale - Lugano (ASDL, FP, Lugano, sc. XXII).

9-10. Due immagini della chiesa di Santa Maria dell'Ospedale (coro e fondo della navata con l'organo). La chiesa fino al 1914 fu ufficiata dall'Arciconfraternita della Buona Morte e Orazione sotto il titolo di Santa Marta (ASDL, FP, Lugano, sc. XXII).

Municipio⁹⁷. La chiesa fu poi restaurata a diverse riprese: nel 1952⁹⁸, poi nel 1968-1969⁹⁹ e subito dopo, in seguito al cedimento del 1969¹⁰⁰, negli anni 1969-1976¹⁰¹, e poi ancora negli anni 1992 e seguenti. Sant'Antonio fu scelta come cattedrale «provvisoria» durante i lavori alla cattedrale negli anni 1905-1910 e ancora, in alternanza con altre chiese, fra il 2010 e il 2017. Dal 1913-1914 fu anche il turno dell'antica Confraternita di Santa Marta di trasferirsi in questa chiesa (figg. 9-10), al momento in vista della costruzione di una nuova chiesa dedicata alle Anime Purganti a Molino Nuovo (fig. 11). Tali progetti rimasero lettera morta, e dopo alcuni tentativi per avere altre sedi, la confraternita è



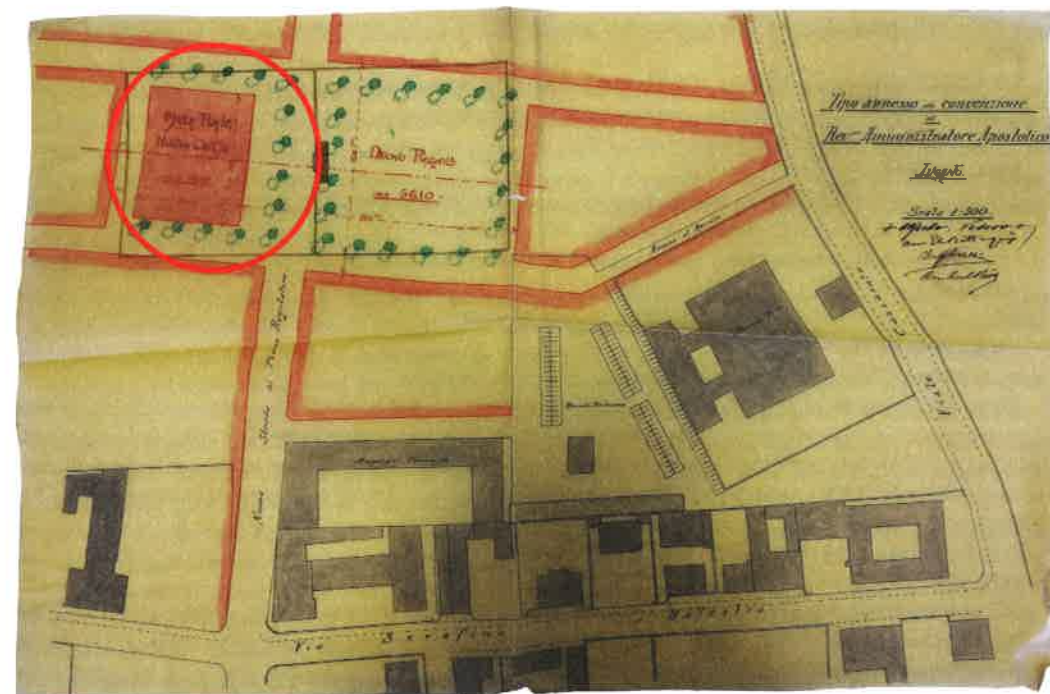
Chiesa di Santa Maria Incoronata - Lugano (ASDL, FP, Lugano, sc. XXII).

rimasta finora in Sant'Antonio, dove rimangono esposti alcuni cimeli della stessa arciconfraternita¹⁰². Nel 1917 furono organizzati festeggiamenti per il 500° dalla nascita del Beato San Nicola della Flüe¹⁰³. Anche l'Azione cattolica fu presente, sia per celebrazioni in favore della comunione per gli uomini che per la fondazione di un gruppo di donne cattoliche¹⁰⁴.

A questo punto è quasi impossibile continuare l'elenco delle attività svolte in questa chiesa nel XX e XXI secolo. Poco alla volta si arriverebbe al passaggio fra storia e cronaca, con una chiesa testimone dei cambiamenti sociali, economici e religiosi vissuti dalla città e dalla sua piazza, dall'epoca degli animali benedetti alla costruzione delle banche fino ai recenti arrivi dei grandi marchi dell'abbigliamento internazionali¹⁰⁵. Resti, in conclusione, questa constatazione: soprattutto negli ultimi due secoli, Sant'Antonio fu forse la chiesa più amata dalla popolazione cittadina,

il luogo in cui furono installate (o trapiantate) molte delle devozioni più care ai fedeli luganesi. Un patrimonio di fede e vita sociale che spiega la cura artistica di cui furono protagonisti sia i lontani Umiliati, poi i Somaschi e, dagli anni 1880 in poi, una serie di amati sacerdoti e laici (donne e uomini) tipici della Lugano del *Buon tempo*.

11. Mappa allegata alla convenzione fra il Municipio e l'Amministratore apostolico mons. Alfredo Peri-Morosini, del 1904, in cui l'Arciconfraternita della Buona Morte avrebbe dovuto ricevere un terreno sito al vecchio cimitero di "Gambalarga", per potervi costruire una nuova chiesa dedicata alle Anime Purganti o a San Giuseppe. Il progetto non fu realizzato, e la confraternita rimase – provvisoriamente... fino ad oggi – in Sant'Antonio (ASDL, FP, Lugano, sc. XXI).



⁽¹⁾ «Corriere del Ticino», Lugano, 10 febbraio 1976, di Mario Agliati. Dello stesso si veda la descrizione storico-giornalistica della chiesa in: idem, *Lugano del buon tempo*, Lugano, 1963, pp. 218-254.

⁽²⁾ Inizialmente, a occuparsi di Sant'Antonio furono soprattutto gli storici dell'arte, che tuttavia non rinunciarono a fornire un quadro storico generale ancora utile: pensiamo alle note di L. Brentani, *Antichi maestri d'arte e scuola*, III e VII, Lugano-Como 1939-1963, pp. 145-153 e 206-212; G. Martinola, *Date e dati sulla chiesa di Sant'Antonio di Lugano*, «Bollettino Storico della Svizzera italiana», aprile-giugno 1942, pp. 57-71; V. Chiesa, *La chiesa di Sant'Antonio in Lugano*, Lugano 1958. In tempi più recenti furono poi i redattori degli articoli sugli Umiliati e i Somaschi di «Helvetia Sacra» che fornirono un quadro storico sulla vita delle comunità residenti e attive in Sant'Antonio. In particolare: U. Orelli – A. Bruckner, *Die Somascher in der Schweiz*, «Helvetia Sacra», VII, Bern 1976, pp. 611-640; A. Moretti, *S. Antonio a Lugano*, «Helvetia Sacra», IX-1, Basilea-Francoforte sul Meno 1992, pp. 86-97.

⁽³⁾ A. Moretti, *S. Antonio cit.*, p. 86; R. Perelli-Cippo, *La diocesi di Como e la decima 1295-1298*, «Studi di Storia medievale e di diplomatica», I, 1976, pp. 91-261.

⁽⁴⁾ A. Moretti, *Gli umiliati, le comunità degli ospizi della Svizzera italiana*, «Helvetia Sacra», IX-1, Basilea-Francoforte sul Meno 1992, p. 51.

- ⁽⁵⁾ *Ivi*, p. 19.
- ⁽⁶⁾ Non citati dai documenti, probabilmente attorno alle case del II Ordine erano presenti anche degli appartenenti al III Ordine, a cui la regola prescriveva l'obbedienza alla Chiesa, l'invito alla carità e alla «pazienza» nella vita quotidiana, la preghiera, la modestia e l'impegno in favore dei bisognosi: *ivi*, p. 22.
- ⁽⁷⁾ *Ivi*, p. 23.
- ⁽⁸⁾ *Ivi*, pp. 24-27.
- ⁽⁹⁾ *Ivi*, pp. 27-28.
- ⁽¹⁰⁾ A. Moretti, *S. Antonio cit.*, p. 87.
- ⁽¹¹⁾ *Ivi*, p. 130.
- ⁽¹²⁾ *Ivi*, pp. 88-89.
- ⁽¹³⁾ *Ivi*, p. 96, e idem, *Da Feudo a Baliaggio. La comunità delle Pievi della Val Lugano nel XV-XVI secolo*, Roma 2006, pp. 220 e 368. Vedi anche: ASDL, VP Ninguarda, sc. 2, 1591, ff. 108 e ss., e soprattutto ff. 303 e ss.
- ⁽¹⁴⁾ A. Moretti, *S. Antonio cit.*, p. 92. Su questo delicato passaggio vedi anche V. Chiesa, *La chiesa cit.*, pp. 13-14. Per la prima bolla papale per costituire il collegio si veda anche: ASDL, VP Archinti, sc. 3, 1597, ff. 319-322, 21 marzo 1596.
- ⁽¹⁵⁾ ASDL, VP Ninguarda, sc. 2, 1591, f. 305: «Io tengo scuola nella istessa Prepositura et ho molti scolarari chierici e altri, et sette dozzinanti, talmente che sono costretto cercarme un coaggiutore».
- ⁽¹⁶⁾ ASDL, VP Volpi, 1578, sc. 1, f. 142 e ancora f. 154.
- ⁽¹⁷⁾ ASDL, VP Ninguarda, sc. 2, 1591, f. 107.
- ⁽¹⁸⁾ D. Adamoli, *Al servizio della cattedrale. La confraternita del SS. Sacramento*, in *La cattedrale di San Lorenzo a Lugano*, a cura di G. Mollisi, «Arte e Cultura», 6-7, 2017, pp. 190-197.
- ⁽¹⁹⁾ ASDL, ACap, sc. 16, 6 luglio 1579 (*Concessio oratorii...*), che nota come fino a quel momento ci furono delle dissension e insulti.
- ⁽²⁰⁾ ASDL, ACSS, sc. 3, fasc. 1, 6 settembre 1580 e 10 settembre 1580.
- ⁽²¹⁾ ASDL, ACap, sc. 16, 8-20 agosto 1580 (*Praesentatio...*).
- ⁽²²⁾ *Ivi*, 18 giugno 1588 (*Ordinazione di M. Ottaviano Abbate Forrerio...*).
- ⁽²³⁾ ASDL, VP Ninguarda, sc. 2, 1591, f. 289: «Nella chiesa collegiata di S. Lorenzo vi è la confraternità del Santissimo Sacramento hora divisa in due parti, essendosi partiti alcuni di loro quali essercitano i loro officij et divotioni nella Chiesa di San'Antonio, per il che è nata tra loro non puoca dissensione et discordia qual ha bisogno di riconciliazione et compositione»; ASDL, ACap, sc. 16, 17 febbraio 1605, (*Confirmatio...* del diritto di costruire l'oratorio vicino a San Lorenzo).
- ⁽²⁴⁾ Vedi: *Ivi*, gennaio 1592, 5 settembre 1592 e 22 febbraio 1593.
- ⁽²⁵⁾ ASDL, VP Archinti, sc. 3, 1597, ff. 7-8, 137-138, 750.
- ⁽²⁶⁾ Gli strascichi, citati nella visita di monsignor Aurelio Archinti (ASDC, VP, vol. XXVIII, Aurelio Archinti, 1622, f. 730) continuarono fino al 1626, quando il prevosto dei somaschi riscattò con 100 scudi questi locali (ASDL, ACSS, *Registro di caneparia*, 1580-1630, anno cit.).
- ⁽²⁷⁾ ASDL, VP Archinti, sc. 3, 1597, f. 317 e f. 334.
- ⁽²⁸⁾ Per una visione d'insieme e l'elenco dei prepositi: U. Orelli et al., *Collegio di S. Antonio in Lugano, in Helvetia Sacra*, VII, Bern 1976, pp. 628-640.
- ⁽²⁹⁾ La chiesa fu consacrata il 29 luglio 1753, in parallelo a quella di Santa Marta: *Atti, data cit.*
- ⁽³⁰⁾ AGCRS, I. Taddisi, *Centone storico del Collegio di Sant'Antonio di Lugano de' Padri Somaschi, Raccolto dalli libri dell'Introito e dell'esito e degli Atti, dalli Campioni, Inventari, Instromenti, Investiture, Confessi e da tutte le altre Scritture e Memorie esistenti nell'Archivio, dal 1714, 1710-1714, 1724-1726*.
- ⁽³¹⁾ *Atti*, agosto 1783; V. Chiesa, *La chiesa cit.*, p. 52. I prepositi generali somaschi erano attenti (o erano chiamati ad esserlo) a ossequiare le autorità locali e balivali, anche per evitare pericolosi conflitti: *Atti*, 9 marzo 1697; e *Centone*, ff. 31 e 336.
- ⁽³²⁾ V. Chiesa, *La chiesa cit.*, p. 49; AGCRS, I. Taddisi, *Centone cit.*, f. 24; e poi, alla fine del secolo XVIII: *Atti*, 1° agosto 1786.
- ⁽³³⁾ Come quello stabilito da «Girolamo Rusca di felice memoria Capitano di Sua Maestà Cattolica in Venetia destinato in Levante contro l'Ottomano»: *ivi*, 25 agosto 1690.
- ⁽³⁴⁾ M. Schnyder, *Famiglie e potere. Il ceto dirigente di Lugano e Mendrisio tra Sei e Settecento*, Bellinzona 2011, p. 267.
- ⁽³⁵⁾ Pochissimi furono i conflitti fra somaschi e alcuni rappresentanti della famiglia: *Atti*, 15 gennaio 1716.
- ⁽³⁶⁾ «Una bambina di due giorni nata di sette mesi figliuola dell'Illustrissimo Signor Capitano Reggente Don Giampietro De Flue del Consiglio d'Underwalden fu portata dopo le ore 24 a questa nostra chiesa accompagnata dal Rev.mo Capitolo con cappa e Preti, fu ricevuto il piccolo cadavere da noi con cotta, diedero 50 candele di libra, un torchio di

2 libbre; si cantarono le solite esequie per fanciullini e fu riposto nel sepolcro de' Signori Conti Riva». *Atti*, 1° luglio 1749 (anche 8 ottobre 1747). O alla morte di diversi figli molto giovani dei conti Antonio, Raffaele e Francesco Riva: *ivi*, 21 dicembre 1783, 18 dicembre 1784, 18 gennaio 1788 e 18 giugno 1788.

- ⁽³⁷⁾ *Ivi*, 3 aprile 1767.
- ⁽³⁸⁾ *Ivi*, 10 marzo 1710.
- ⁽³⁹⁾ Vedi: V. Chiesa, *La chiesa cit.*, *passim*; G. Rusconi, *Ecclesiastici ticinesi a Roma nel Settecento*, Locarno 2006, pp. 139-161; M. Schnyder, *Famiglie e potere cit.*, pp. 138-139.
- ⁽⁴⁰⁾ AGCRS, I. Taddisi, *Centone cit.*, ff. 13-14.
- ⁽⁴¹⁾ Poi sovente usati dagli stessi Padri Riva come *pied-à-terre* nei loro frequenti spostamenti fra i diversi collegi.
- ⁽⁴²⁾ La cassa degli argenti è sovente citata in: *Atti*, 31 dicembre 1741, ecc... Per la bacila data dalla città di Pavia al Padre Giovanni Battista: *ivi*, 13 marzo 1737. Per un esempio di tali oggetti: E. Agustoni - L. Pedrini-Stanga, *Dentro i palazzi. Uno sguardo sul collezionismo privato nella Lugano del Sette e Ottocento: le quadrerie Riva*, Bellinzona 2020, p. 78.
- ⁽⁴³⁾ Si veda su questo l'aspetto della predicazione quaresimale sospesa dai somaschi per la decisione di farla svolgere in Santa Maria dell'Ospedale: AGCRS, I. Taddisi, *Centone cit.*, f. 337.
- ⁽⁴⁴⁾ Come quella del 1725: «in questo giorno il Padre Don Giovanni Battista Chicherio Maestro della rettorica, assistito dagli altri Padri Maestri fece in chiesa una pubblica accademia sopra i vantaggi e la necessità dell'unione per mantenimento delle Repubbliche alla presenza de' Signori Sindicatori e di gran popolo concorsovi, la quale riuscì bella e spiritosa e di molta soddisfazione principalmente a' sopradetti Signori, a' quali si distribuì un sonetto stampato in seriche. Fu anche sparso tra il popolo in altre copie numerose»: *Atti*, 19 agosto 1725, poi ancora, fino alla fine dell'Antico Regime: *ivi*, 20 agosto 1794.
- ⁽⁴⁵⁾ *Ivi*, 22 agosto 1780, ecc...
- ⁽⁴⁶⁾ *Ivi*, 19 agosto 1792: «Il giorno 15 agosto vi fu nella nostra chiesa una pubblica difesa di filosofia, dedicata al lodevole Sindacato, nella quale veniva data a chiunque la facoltà di argomentare, dopo il terzo. Il difendente era il Sig. Antonio Albrizio di Torricella, giovane di molto spirito e talento, assistito dal suo P. Lettore D. Luigi Quarti ed istruito dal medesimo nel corso dell'anno con gran diligenza ed attenzione, sicchè se ne poteva aspettare a tutta ragione un felice riuscimento: né la speranza andò punto fallita; poichè il giovane si portò egregiamente; e la funzione riscosse gli elogi e gli applausi non solo dai Signori Sindicatori, che tutti vi si trovarono presenti, ma anche da tutta la numerosa udienza concorsavi, la quale fu grande oltre misura, essendo giorno di domenica. Il suono di più strumenti musicali aprì e chiuse questa veramente decorosa funzione».
- ⁽⁴⁷⁾ *Storia della Famiglia Riva*, II, Lugano, 1971, *passim*. Per un esempio: *Solemnizzandosi pubblicamente la festa di Maria Vergine annunciata da' signori dell'oratorio eretto nel Collegio de' PP. della Congregazione somasca di Sant'Antonio in Lugano. Sonetto dedicato all'illustrissima signora Clelia Riva Rusca...*, Como, per Giovambattista Peri stampatore vescovale, 1730.
- ⁽⁴⁸⁾ Vedi: AGCRS, I. Taddisi, *Centone cit.*, ff. 25-26; ASTi, FCS, sc. 92, 26 giugno 1625.
- ⁽⁴⁹⁾ Vedi: D. Adamoli, *Sotto la protezione del glorioso Santo Carlo Borromeo*, Lugano 2020, pp. 97 e ss.
- ⁽⁵⁰⁾ Idem, *Confraternite della Svizzera italiana*, I, Lugano 2015, pp. 212 e ss.
- ⁽⁵¹⁾ AGCRS, I. Taddisi, *Centone cit.*, f. 27.
- ⁽⁵²⁾ *Atti*, 25 gennaio 1699.
- ⁽⁵³⁾ Come quella del 1720: «Fu solennizzata la festa di S. Antonio con bellissimo apparato e la messa fu cantata in tre dal M. R. P. Guardiano degli Angioli, il panegirico si fece dal P. Airoidi, si diè la benedizione del Venerabile, sendosi però premesso il vespero; ed il concorso del popolo non fu mai tanto numeroso, sendosi terminata la fonzione data da baciare le Reliquia del Santo»: *Atti*, 17 gennaio 1720.
- ⁽⁵⁴⁾ Oggetto di conflitto, nell'Ottocento, di una polemica con la chiesa di San Rocco: ASDL, ACap, *Primo registro della Dottrina Cristiana*, 1669-1865, *passim* (1865).
- ⁽⁵⁵⁾ AGCRS, I. Taddisi, *Centone cit.*, f. 334.
- ⁽⁵⁶⁾ «Ne' primi 3 giorni del corrente settembre si è celebrato in questa nostra chiesa di S. Antonio Abbate un solenne divoto triduo per la Beatificazione del nostro gran Padre e Fondatore Girolamo Miani, seguita già in S. Pietro di Roma li 29 settembre 1747. Nelle sere di detto triduo si vide illuminata la longa facciata del Collegio poste due candele a ciascuna finestra dei due piani superiori e si videro altresì illuminati alcune case delle aggiacenti contrade tra'l suono delle campane, ed anche della Collegiata, della numerosa sinfonia, e lo sparo di fuochi artificiali e salve di mortaretti, replicate alla gran messa e benedizione di ciascun giorno. Il concorso è stato numerosissimo e continuo di tutti gli ordini di persone, anche forestiere accorse ad una tal festa da vicini paesi...»: *Atti*, 4 settembre 1748. Altre feste seguirono per la canonizzazione: *ivi*, 2 settembre 1767.
- ⁽⁵⁷⁾ *Ibidem*.

- ⁽⁵⁸⁾ *Ivi*, 17 marzo 1781, 27 luglio 1783.
- ⁽⁵⁹⁾ « Per implorare da Dio l'acqua tanto sospirata e tanto necessaria, sendo quasi inariditi i frutti della campagna, si fece in questa chiesa l'esposizione del Venerabile per tre giorni continui alle ore 15, sotto il patrocinio di S. Giuseppe eletto in Avvocato presso Dio, recitandosi al suo altare i sette dolori ed allegrezze dello stesso Santo, ed immediatamente si cantava il Miserere con le preci del rituale ad petendam pluviam, eppoi le litanie, Tantum ergo, chiudendosi il devoto esercizio con la benedizione del Venerabile. Le Venerande Confraternite dell'uno e dell'altro sesso, invitate, vennero in ogni giorno a far l'ora. Adì 31 i Molto Reverendi Cappuccini comparvero alle 10 ore in questa chiesa e tutti con fune al collo, grossa croce sulle spalle e dimandata la facoltà, fece il P. Isidoro da Voleggio un[ò] zelantissimo discorso di penitenza, nel quale ben tre volte si batterono quei zelanti Religiosi con due catene, lo che riuscì a tutti e di ammirazione e di profitto. Il dopo pranzo poi in occasione dell'ora la Veneranda Scuola di Santa Maria comparve tutta a piedi nudi in abito di penitenza, tra quali molti si disciplinavano, accompagnata da più sacerdoti in abito di penitenza, onde terminate le solite preci, con facoltà dimandata, fece il Signor Canonico Righini un bellissimo discorso di penitenza. Nel tempo poi della benedizione si fece in pulpito al numerosissimo concorso del popolo altra predica di penitenza da un Padre Riformato, pregato dallo stesso P. Preposito...»: *ivi*, 30 agosto 1719.
- ⁽⁶⁰⁾ *Ivi*, 10 novembre 1773, giugno 1777, 29 giugno 1781. Tali devozioni rimasero molto presenti nel secolo successivo, e furono curate soprattutto dalle confraternite cittadine.
- ⁽⁶¹⁾ *Ivi*, agosto 1783; e, per le tasse del Borgo: *ivi*, agosto 1792.
- ⁽⁶²⁾ *Ivi*, 4 maggio 1794 (la funzione era dedicata agli Svizzeri e all'«Ortodosso suo Dominio») e 25 marzo 1795.
- ⁽⁶³⁾ D. Corzuol, *Francesco Soave e il trattato pedagogico della "Methodus studiorum": l'influenza della famiglia Riva di Lugano nei collegi somaschi della Lombardia austriaca in una prospettiva europea*, Bellinzona, 2013.
- ⁽⁶⁴⁾ V. Chiesa, *La chiesa cit.*, p. 57.
- ⁽⁶⁵⁾ Gli stessi Atti furono stranamente piuttosto silenziosi in questo periodo. Il registro della Dottrina Cristiana invece non attesta l'interruzione di questa congregazione: ASDL, ACap, *Primo registro della Dottrina Cristiana cit.*, anni cit.
- ⁽⁶⁶⁾ Come la consacrazione degli oli sacri da parte dell'arcivescovo Fraschina, che, nell'*interim* vescovile, scelse Sant'Antonio per un atto solitamente riservato alla cattedrale: *Atti*, 21 giugno 1833.
- ⁽⁶⁷⁾ *Ivi*, 10 agosto 1834 (per la costruzione della bigatteria di Bioggio), o la partecipazione per la costruzione del ponte-diga di Melide (*ivi*, 22 aprile 1844).
- ⁽⁶⁸⁾ *Ivi*, 31 dicembre 1837, poi 13 agosto 1841 e 30 luglio 1843.
- ⁽⁶⁹⁾ *Ivi*, 15 maggio 1841, poi 21 ottobre 1847.
- ⁽⁷⁰⁾ *Ivi*, luglio 1841; e F. Panzera, *Società religiosa e società civile nel Ticino del primo Ottocento*, Bologna 1989, p. 247.
- ⁽⁷¹⁾ Per i rapporti con la Confraternita dell'Immacolata: *Atti*, 20 ottobre 1842, poi, per il trasferimento effettivo: ASDL, ACIC, *Libro delle congregazioni 1842-1858*, f. 95. Per le congregazioni degli ufficiali si usava l'oratorio dell'Annunziata. Per i prestiti: *Atti*, 25 aprile 1809 e 29 gennaio 1848.
- ⁽⁷²⁾ Per le ispezioni: *ivi*, febbraio 1842, 29 agosto 1844, 23 febbraio 1845, 4 ottobre 1848 e ss; nonché F. Panzera, *Società religiosa cit.*, p. 268-269.
- ⁽⁷³⁾ F. Mena, *L'avvio di una scuola d'élite per la patria, la libertà e il progresso*, in *Il liceo cantonale di Lugano. Centocinquanta anni al servizio della repubblica e della cultura*, Lugano 2003, pp. 13-23.
- ⁽⁷⁴⁾ ASDL, ACap, *Primo registro della Dottrina Cristiana cit.*, *passim* (1862).
- ⁽⁷⁵⁾ ASDL, FP, sc. XVIII, fasc. *Corrispondenza – note storiche*, 2 agosto 1865.
- ⁽⁷⁶⁾ ASDL, ACap, *Secondo registro della Dottrina Cristiana*, 1865-1880, 29 giugno 1867.
- ⁽⁷⁷⁾ ASDL, fasc. *Corrispondenza – note storiche*, 3 marzo 1870.
- ⁽⁷⁸⁾ Nel 1880 si tentò, tramite il canonico Veratti, di far ripartire la congregazione, ma lo scarso entusiasmo dei superstiti confratelli non permise una vera ricostituzione, anche se dal nuovo governo ci sarebbe stata la disponibilità di affidare alla stessa congregazione l'amministrazione della chiesa: ASDL, ACap, *Registro dell'Amministrazione della chiesa di S. Antonio in Lugano*, 1884-1899, docc. annessi al registro; e *ivi*, *Secondo registro della Dottrina Cristiana cit.*, ff. 30-36.
- ⁽⁷⁹⁾ V. Chiesa, *La chiesa cit.*, p. 52; e V. Grossi, *Pace, congressi internazionali della «Dizionario Storico della Svizzera»* versione del 04.08.2009. Online: <https://hls-dhs-dss.ch/it/articles/030202/2009-08-04/>, consultato il 17.02.2021.
- ⁽⁸⁰⁾ Per un rapido ricordo dell'arciprete coadiutore: «Giornale del Popolo», Lugano, 29 agosto 1952.
- ⁽⁸¹⁾ ASDL, FP, sc. XVIII, fasc. *Corrispondenza – note economiche*, 14 dicembre 1902.
- ⁽⁸²⁾ Don Giovanni Manera (1832-1895) fu allievo dei Somaschi, poi, dopo l'ordinazione, divenne vicario a Massagno e parroco a San Pietro di Pambio, fino alla nomina a direttore del liceo e ginnasio e rettore della chiesa di Sant'Antonio. Nel 1893 fu allontanato da quella direzione in seguito alla vittoria del partito liberale. Divenuto canonico per volontà

- di monsignor Molo, restò rettore di quella chiesa fino alla morte: «Il Credente cattolico», Lugano, 9 febbraio 1895. Si veda anche: ASDL, Fondo Clero (in fase di riordino), sac. Giovanni Manera.
- ⁽⁸³⁾ Si veda già anche: ASDL, ACap, *Secondo registro della Dottrina cristiana cit.*, 25 febbraio 1866, f. 9.
- ⁽⁸⁴⁾ ASDL, ACap, *Registro dell'Amministrazione cit.*, 29 giugno 1894.
- ⁽⁸⁵⁾ Una diffusione favorita anche da un'apposita pagella inclusa fra le pagine de «Il Credente Cattolico», giornale che a più riprese volle dare notizia dei progressi della confraternita: *ivi*, 23 aprile 1887, p. 46 (dopo l'inaugurazione della settimana precedente erano già 500 gli iscritti); *ivi*, 7 maggio 1887, p. 53; e *ivi*, 17 settembre 1887, p. 130 (lettera dai Padri missionari di Lourdes). Vedi anche: ASDL, FP, sc. XVIII, fasc. *Corrispondenza – note economiche*, 28 gennaio 1892. Con questa lettera si chiese di poter estendere l'ufficiatura della Madonna di Lourdes a tutta la diocesi.
- ⁽⁸⁶⁾ O. Mischiati, *Gli organi della Svizzera italiana*, III, Lugano 1993, pp. 269-284. Allo stesso organo successe uno strumento del Mascioni, costruito nel 1975: A. Lanini, *Gli organi della Svizzera italiana*, IV, Lugano 1989, pp. 101 e ss.
- ⁽⁸⁷⁾ ASDL, ACap, *Registro dell'Amministrazione cit.*, 23 gennaio 1893.
- ⁽⁸⁸⁾ Il registro dei conti non parla di questo fatto, ma descrive per sommi capi la «infame» rivoluzione liberale: *ivi*, 1890.
- ⁽⁸⁹⁾ ASDL, FP, sc. XVIII, fasc. *Corrispondenza – note economiche*, 5 aprile 1923.
- ⁽⁹⁰⁾ *Ivi*, 20 agosto 1900; e *ivi*, 28 marzo 1901 e 9 marzo 1903. La polemica vide contrapposti, fino a Roma, il capitolo e il vescovo Molo, piuttosto favorevole alle richieste del rettore Antognini.
- ⁽⁹¹⁾ ASDL, FP, sc. XVIII, fasc. *Corrispondenza di mons. Antognini*, 30 maggio 1912.
- ⁽⁹²⁾ *Ivi*, 24 novembre 1917, 1° dicembre 1917 e 15 gennaio 1918 ecc...
- ⁽⁹³⁾ Per la statua: *ivi*, lettera datata 28 aprile 1908. Una nuova statua fu posata nel febbraio 1976: «Giornale del Popolo», Lugano, 10 febbraio 1976. Nel 1929 fu invece restaurata la cappella della Madonna di Lourdes: ASDL, FP, sc. XVIII, fasc. *Corrispondenza di mons. Antognini*, 2 febbraio 1928. Anche: V. Chiesa, *La chiesa cit.*, p. 56.
- ⁽⁹⁴⁾ *Ivi*, p. 51; e ASDL, FP, sc. XVIII, fasc. *Corrispondenza di mons. Antognini*, 15 marzo 1935.
- ⁽⁹⁵⁾ Così scriveva un «vecchio parroco ticinese»: «badi anche quando verrà a Lugano che i vetri colorati posti ultimamente a S. Antonio in Piazza Liceo, hanno di troppo oscurato quella bellissima ed artistica Chiesa entro cui in tempo di pioggia o nebbia quasi più nulla si vede ed ammira dei bellissimi lavori che l'adornano tanto in quadri che ornati. È molto più bella, ora, Santa Maria dell'Ospedale colla luce viva e gaja che vi penetra dalle numerose a vetri bianchi naturali, onde si ammira tutta la chiesa in un colpo d'occhio solo, dall'ingresso; mentre S. Antonio sembra un sepolcro nella sua penombra. S. Antonio non è il duomo di Milano o S. Pietro in Roma, e se Vostra Eccellenza lo può, vi rimedi col far rimettere vetri bianchi almeno sulla finestra della facciata donde piovierà copiosa luce». ASDL, FV, monsignor Alfredo Peri-Morosini, sc. III, fasc. 3.6.1.2. *Felicitazioni*. La lettera, indirizzata al neo-nominato vescovo monsignor Peri-Morosini, rimase comunque inevasa: in seguito, il rettore monsignor Antognini fu uno dei maggiori avversari del Peri-Morosini. Ringrazio l'archivista diocesano don Carlo Cattaneo per la segnalazione di questo documento.
- ⁽⁹⁶⁾ Per la decisione di levare le finestre colorate: ASDL, FP, sc. XVIII, fasc. *Corrispondenza – note economiche*, 18 gennaio 1947 e ss. Per le vecchie vetrate (in particolare della nuova facciata): ASDL, FP, sc. XVIII, fasc. *Fatture vecchie...*, 20 dicembre 1918.
- ⁽⁹⁷⁾ «Gazzetta ticinese», Lugano, 2 gennaio 1907.
- ⁽⁹⁸⁾ V. Chiesa, *La chiesa cit.*, p. 56.
- ⁽⁹⁹⁾ «Giornale del Popolo», Lugano, 19 dicembre 1968.
- ⁽¹⁰⁰⁾ *Ivi*, 4 giugno 1969.
- ⁽¹⁰¹⁾ *Ivi*, 3 aprile 1973; «Corriere del Ticino», Lugano, 20 luglio 1973; poi *ivi*, 19 gennaio 1974. Per la riapertura: *ivi*, 10 febbraio 1976, e «Giornale del Popolo», Lugano, 30 gennaio 1976.
- ⁽¹⁰²⁾ V. Chiesa, *La chiesa cit.*, pp. 53 e ss.; B. Bordoni, *Lugano, l'arciconfraternita della Buona Morte e orazione sotto il titolo di Santa Marta e il San Salvatore*, Bellinzona 1971, pp. 202 e ss. Secondo un'inedita nota autografa del consigliere di Stato Giorgio Casella, ci furono anche dei contatti con la Confraternita di San Carlo e i Cappuccini per stabilire in quelle chiese l'arciconfraternita, senza esito: ASDL, FP, sc. XVIII, fasc. *Corrispondenza – note economiche*, 21 luglio 1917.
- ⁽¹⁰³⁾ *Ivi*, fasc. *Corrispondenza di mons. Antognini*, 17 marzo 1917. Il Consiglio di Stato rifiutò di partecipare alla festa adducendo che si trattava di una celebrazione che non era «conciliabile col carattere di Autorità neutra in materia confessionale».
- ⁽¹⁰⁴⁾ *Ivi*, fasc. *Corrispondenza – note storiche*, 26 ottobre 1919 e 10 novembre 1936.
- ⁽¹⁰⁵⁾ Vedi: «Gazzetta ticinese», Lugano, 17 gennaio 1939; V. Chiesa, *La chiesa cit.*, p. 56.

Chiesa di Sant'Antonio Abate a Lugano

Note di fabbrica e di restauri

Riccardo Bergossi

Università della Svizzera italiana, Accademia di Architettura, Archivio del Moderno

Recenti ritrovamenti archeologici databili al secolo I a.C. in piazza Cioccaro hanno spostato indietro le origini dell'insediamento luganese, il cui nucleo iniziale va ora a identificarsi con l'area che dai piedi della collina sale a San Lorenzo: l'antica contrada di Cioccaro¹. Il quartiere di Verla, del quale fa parte l'attuale piazza Dante Alighieri, coi sui caratteristici lotti gotici rappresenta invece un ampliamento medievale dell'abitato originario, e la piazza stessa nasce come nuovo centro del borgo, confluenza delle strade che corrispondono ai percorsi fondamentali per il suo sviluppo: a ovest Pessina, la via che conduce a Melide e Morcote, a est l'odierna contrada di Verla, inizio del cammino verso Castagnola e la Valsolda, a nord l'attuale via Peri, itinerario per il Monte Ceneri e il San Gottardo, e a sud la moderna via Luveni Perseghini, comunicazione con l'area "portuale" dell'antica Lugano: la Riva del Grano e la Riva della Legna, separate tra loro dal delta del San Lorenzo, torrente che attraversava Cioccaro. Proprio su quel delta, nel 1346 fu edificato il palazzo della Mensa vescovile, nei pressi del quale ottant'anni più tardi sorse il

Pretorio. Il ruolo di spazio pubblico principale del borgo fu allora assunto dalla piazza determinata dai due edifici, che a sua volta divenne la confluenza dei percorsi cardinali. Se quindi piazza Dante, per secoli, ha costituito il centro del borgo, è evidente che un edificio religioso là ubicato non potesse che essere di primaria importanza per i borghigiani. Le più antiche notizie di un luogo di culto in quella sede rimandano alla prepositura di Sant'Antonio Abate, dell'Ordine degli Umiliati, la cui chiesa era costruita nel secolo XIII. Di quella remota struttura, orientata a est, non sono però giunte fino a noi tracce evidenti, ma soltanto un'eco documentaria².

La seconda delle visite pastorali dei vescovi di Como nelle terre della loro diocesi soggette ai Cantoni svizzeri fu tenuta da monsignor Feliciano Ninguarda nel 1591. Il 16 giugno di quell'anno la visita toccava Lugano. Gli atti registrano sommariamente lo stato della chiesa di Sant'Antonio quando l'Ordine che l'aveva costruita l'aveva già lasciata ed era stata data in commenda al prete Lancillotto Robbiani. Il presule rimarcava la centralità della

1. Anonimo, altare di San Giuseppe, inchiostro e acquerello su carta (ASTi, FCS).

chiesa nella città e riportava la presenza di parti antiche e altre nuove, come la cappella maggiore verso est, voluta dal Robbiani³. Menzionava anche la volta della chiesa, in mattoni, uno spoglio oratorio, un passaggio di diretta comunicazione con la casa prepositurale e segnalava l'assenza della sacrestia, con i paramenti sacri conservati in un armadio posto in un ambiente adiacente: «in un loco dove si fa scola»⁴. L'istituzione di una scuola presso la chiesa risale al 1578 e si deve al Robbiani. Nel 1598 era sancita l'attribuzione di Sant'Antonio con tutti i suoi beni ai Chierici Somaschi e per finanziare la scuola le era aggregata la ricca prepositura di Santa Maria di Torello, a Carona, dotata di un notevole patrimonio in proprietà agricole concesse in uso ai massari secondo le forme contrattuali in quel tempo consuete, in modo da fornire i mezzi per la sussistenza del collegio. Tali decisioni avrebbero avuto effetto dopo la morte del Robbiani. Alla scomparsa di questi nel 1603, cominciava il processo del trasferimento ai Somaschi, che si compiva nel 1608, e si completava con l'acquisizione effettiva di Santa Maria di Torello nel 1621⁵.

La ricostruzione del secolo XVII

I Padri Somaschi mantennero la dedizione della chiesa al santo egiziano, ma a partire dal 1633 procedettero alla totale ricostruzione, che contemplò una rotazione dell'asse. L'operazione si protrasse nell'arco di diversi decenni⁶. Le strutture murarie del coro costruito dal Robbiani potrebbero essere state integrate nel nuovo fabbricato, e corrispondere con la prima cappella, sulla sinistra per chi en-



tra in chiesa, ma non sono stati eseguiti sondaggi che permettano di avvalorare tale ipotesi. Al contrario, le case annesse, nel 1591 valutate dal Ninguarda in pessimo stato, con ogni probabilità furono completamente ricostruite.

I lavori alla chiesa erano ancora nel pieno svolgimento negli anni Ottanta del secolo XVII, come testimoniano i numerosi contratti stipulati dai Somaschi, tuttora presenti tra le loro carte⁷.

La sequenza degli interventi di fabbrica è stata presentata da Giuseppe Martinola in un suo testo del 1942, compilato sulla base dei documenti provenienti dall'archivio del collegio⁸. Alle stesse fonti fanno riferimento anche Virgilio Chiesa nel suo libro dedicato alla chiesa di Sant'Antonio dato alle stampe nel 1958 e Mario Agliati nella sua storia di Lugano⁹. Per l'esame puntuale dei documenti si rimanda al testo di Martinola; basterà qui citare i più importanti per dare atto della costruzione seicentesca



2. Veduta del Collegio dei Somaschi, stampa fotografica all'albumina (ASL).

della chiesa: pareti, volte, tetto, cappelle, due altari laterali e l'apparato decorativo fondamentale, con le lesene e il cornicione.

Il primo contratto per la rifabbrica, stipulato con il capomastro Battista Verda di Gandria, porta la data del 4 aprile 1633. I lavori cominciarono lo stesso anno ma si interruppero nel 1635, per riprendere nel 1639 sotto la responsabilità di un altro capomastro. In conformità al mandato, questi compiva la porzione di fabbrica assegnatagli fino all'altezza stabilita. I muri erano successivamente rialzati da altri. Nel 1642 il preposto Gerolamo Galliano poté accordarsi perché il tetto della porzione di fabbrica terminata fosse finito entro Natale. Dieci

anni più tardi lo stuccatore Luca Corbellini realizzava il primo intervento di abbellimento interno, il cornicione e i capitelli del coro¹⁰. Dopo altri 15 anni di stasi, nel 1667 la costruzione riprese in direzione nord, fino al compimento della parete sulla piazza. Le opere murarie nella chiesa e nel campanile terminarono intorno al 1676. Dopo un'altra interruzione si dava impulso alle sistemazioni interne.

Il 7 marzo 1683 i tre mastri da muro Giacomo Antonio Ferrari, Giovanni Battista Bacilieri e Giovanni Sala si impegnarono a terminare quanto prima l'intonaco interno. Seguirono il 16 agosto l'accordo con lo stuccatore Girolamo Rossi per l'esecuzione del cornicione e di tutti i capitelli, e il 4 dicembre quello con Giuseppe Neurone per la balaustrata dell'altare maggiore. L'anno seguente si posò il pavimento in pietra di



3. Portale dell'antico collegio, ora nel giardino del Liceo cantonale di Lugano, viale Cattaneo (Foto L. Damiani Cabrini).

ste e due nicchie, ma la realizzazione si interrompeva poco al di sopra del basamento; la superficie superiore era intonacata.

Si colloca nel secolo XVII anche l'edificazione del collegio, preceduta da accordi di vicinato e dagli acquisti di diverse case prossime alla chiesa, i cui contratti furono stipulati nel 1633¹². Nel 1640 sorse una porzione di edificio a est della chiesa, con sei assi di finestre verso nord, primo tratto del lungo fronte uniforme del collegio che dalla chiesa sarebbe arrivato a estendersi fino all'allora contrada dell'Ospedale, interrotto solo dall'ingresso dell'edificio, contornato da un portale settecentesco in pietra di Saltrio scolpita (figg. 2-3).

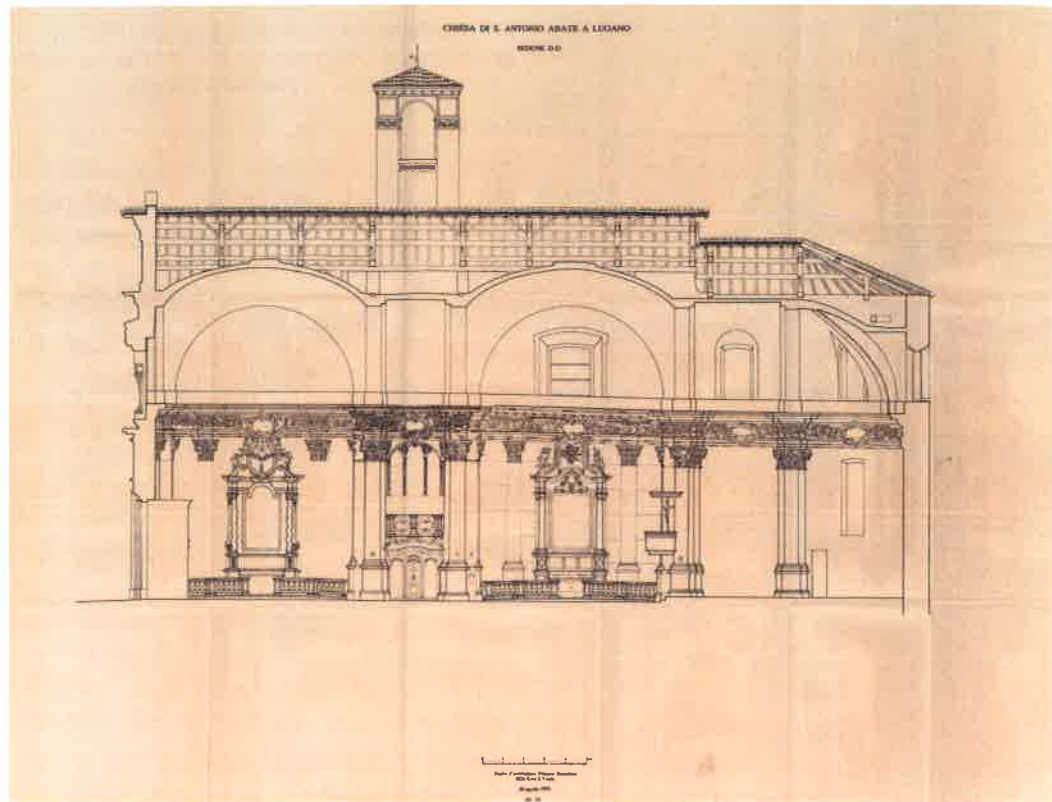
La rotazione dell'asse della chiesa aveva reso inutile la piccola piazzetta-sagrato ad ovest di questa, e i Somaschi vi facevano costruire una casa d'affitto.

Saltrio. Alla fine del Seicento risalgono anche i due altari, della Madonna, ora di San Girolamo Emiliani, fondatore dell'ordine dei Chierici Regolari di Somasca, e dell'Angelo Custode, ora della Madonna di Lourdes, caratterizzati da colonne tortili di marmo nero. L'altare dell'Angelo Custode fu donato dalla nobile famiglia Riva, della quale diversi esponenti ricoprirono ruoli di primo piano nel collegio e molti furono sepolti nella stessa chiesa. Gli altari delle altre due cappelle laterali, Sant'Anna e San Giuseppe, furono invece realizzati nel Settecento, così come l'altare maggiore, commissionato dal preposto Giampietro Riva nel 1734¹¹ (fig. 1).

Infine, risale al 1750 il primo contratto per la realizzazione dell'arredo mobile ligneo.

Nel 1677 incominciò la costruzione della facciata, ritmata da quattro para-

La regolarità delle strutture del tempio testimonia la completa ricostruzione avvenuta nel Seicento, nella temperie della Controriforma. Il più probabile modello è San Fedele, la chiesa milanese dei Gesuiti, opera di Pellegrino Tibaldi terminata nel 1579. Secondo i dettami posttridentini, Sant'Antonio presenta una navata unica con cappelle laterali (si vedano le tavv. I e IX). Di ridotta profondità, queste comunicano tra loro mediante corridoi longitudinali. La pianta della chiesa è rettangolare, con sviluppo esterno di 18,30 metri di ampiezza sulla piazza, 28 di lunghezza della navata, fino all'innesto del presbiterio e altri 13,10 metri fino a comprendere la parete di chiusura del coro. Consta di due ampie campate, ognuna con cappelle su entrambi i lati, inter-

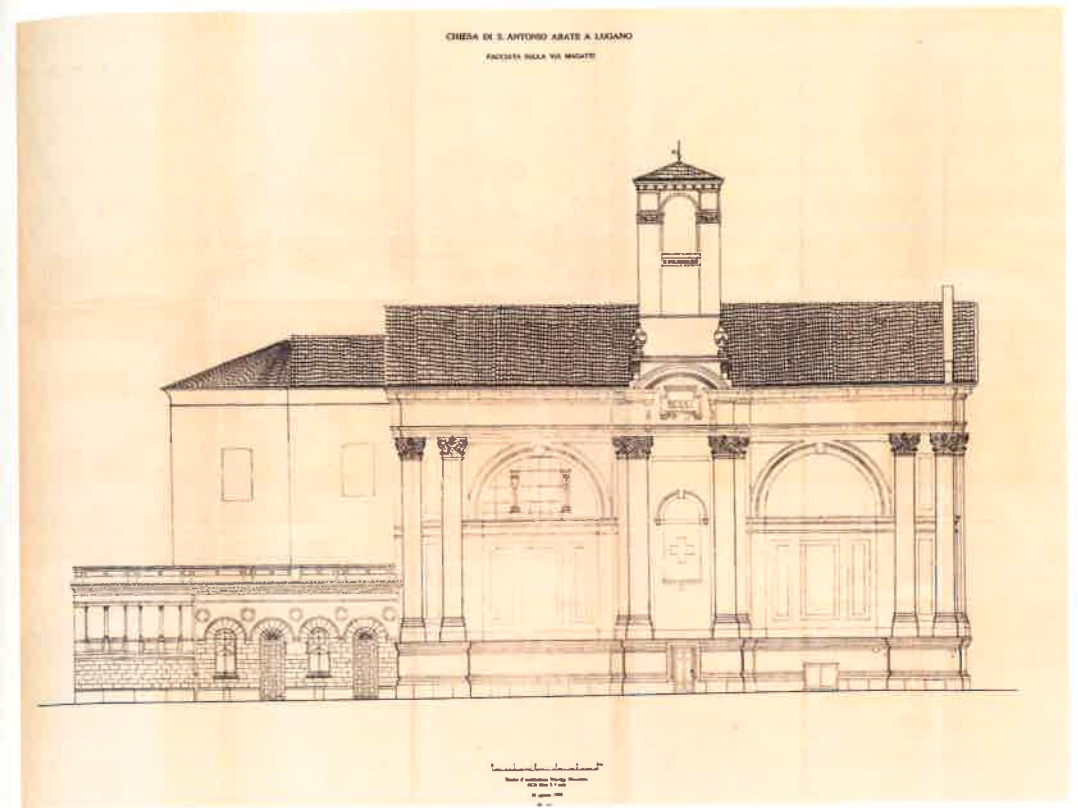
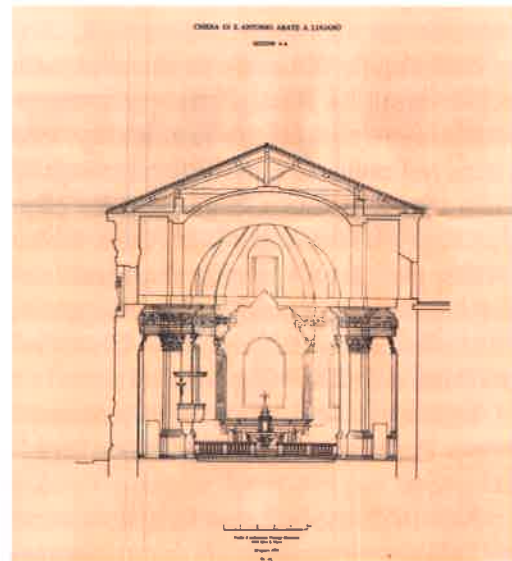


4. Ivo Trümpy e Aurelio Bianchini, chiesa di Sant'Antonio, sezione A-A, 1:100, copia eliografica (Lugano, Divisione dell'edilizia privata).

5. Ivo Trümpy e Aurelio Bianchini, chiesa di Sant'Antonio, sezione D-D, 1:100, copia eliografica (Lugano, Divisione dell'edilizia privata).

vallate da una più ridotta nella quale trovano sede i confessionali, uno per lato (si vedano le tavv. III e IV). Come nel modello milanese la particolarità dell'impianto sta nell'inclusione delle cappelle nel corpo dell'edificio, quasi queste fossero ricavate in negativo. Il presbiterio ha ampiezza pari alla navata e prosegue con il coro semicircolare. La navata è coperta con due esili volte a vela in sequenza, entrambe a pianta quadrata, corrispondenti alle campate maggiori, intervallate da un arcone im-

postato sulla mediana, il presbiterio è voltato a botte e il coro a semi-cupola. Le quattro cappelle presentano volte a botte e sono fiancheggiate da pilastri poligonalari sui quali sono impostati sia

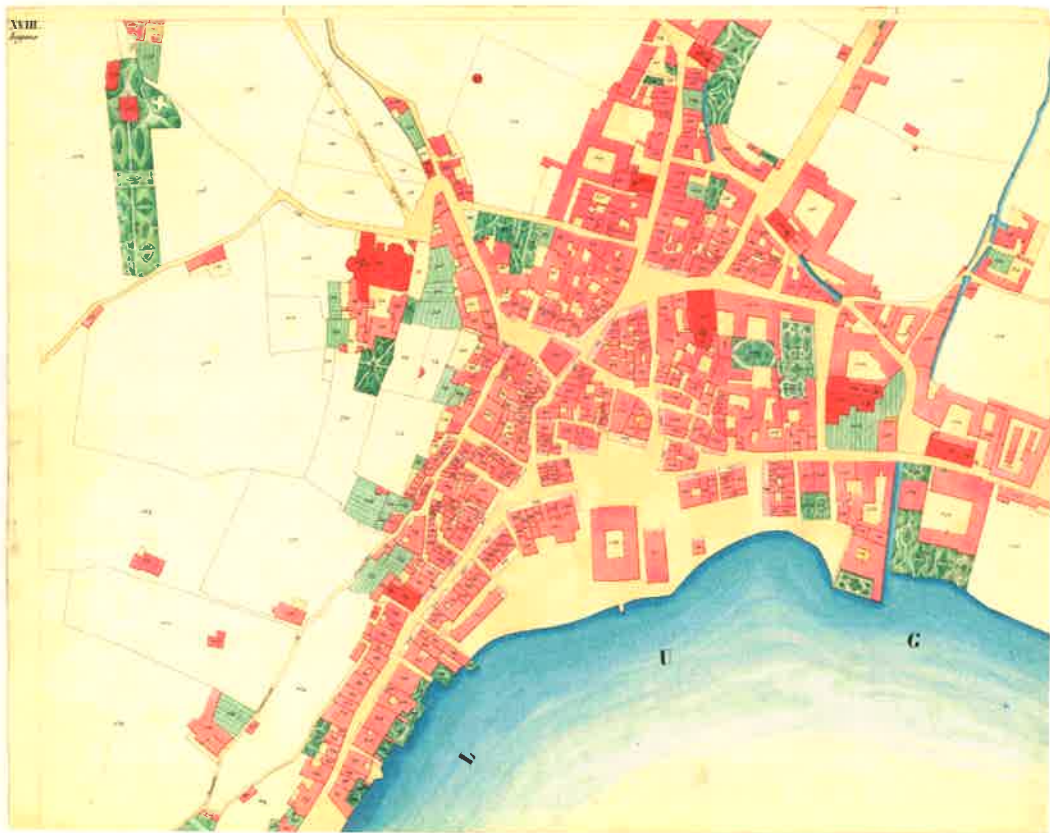


i loro archi di chiusura sia i pennacchi delle volte della navata, così come l'arco trionfale del presbiterio. Sopra le volte un tetto a capanna copre la navata e le cappelle. L'armatura è costituita da capriate poggiate sulle pareti della navata e puntoni tra queste e i muri perimetrali. Un altro tetto a capanna sovrasta il presbiterio, ma sul lato meridionale le due falde si congiungono seguendo l'andamento semicircolare del coro. Il campanile, anch'esso inserito nel perimetro della chiesa, sale sul lato est a metà della navata e poggia sui pilastri centrali e sulla parete perimetrale (figg. 4, 5 e 6).

La chiesa era originariamente bene illuminata. Una finestra rettangolare si apriva in ognuna delle cappelle sopra il cornicione, analoga apertura stava sopra la porta, con un oculo superiore, due finestre erano nel coro, tre nella se-

6. Ivo Trümpy e Aurelio Bianchini, chiesa di Sant'Antonio, facciata su via Magatti, 1:100, copia eliografica (Lugano, Divisione dell'edilizia privata).

mi-cupola e due nella volta del presbiterio. Il vano ovest del coro, sul muro di confine con la casa dei Luvini Perseghini, con ogni probabilità già nel secolo XVIII era stato trasformato in una sorta di *mirador*, in modo da permettere agli abitanti di assistere alle funzioni dalla loro residenza. Le finestre delle due prime cappelle erano otturate da nuove costruzioni affiancate alla chiesa: quella verso est già nel Settecento, con l'edificazione del collegio, tanto che l'affresco dei Torricelli copre l'intera superficie di fondo della cappella; quella verso ovest intorno al 1890, con la sopraelevazione della casa confinante.



7. Giuseppe Dozio, mappa censuaria di Lugano, 1849, particolare del foglio centrale (Lugano, Archivio amministrativo).

Della chiesa attuale fanno parte altri tre ambienti: a ovest del presbiterio un vano di servizio, nel 1969 destinato all'impianto di riscaldamento; gli altri due, a est, sono risultato del rimaneggiamento dei primi del Novecento dovuto alla demolizione del collegio: un locale dall'altezza limitata a un livello, destinato ad atrio per l'accesso dalla strada (si veda tav. IX) e alla comunicazione con la retrostante sacrestia, sviluppata dietro il coro, allineata lungo la strada. Al di sopra della copertura di questa e dell'atrio, la muratura semicircolare del coro si eleva libera fino alla gronda, a una quota corrispondente a quella della navata.

Non si hanno notizie di interventi sulla chiesa dopo il completamento dei cicli decorativi settecenteschi. Solo è documentato un nuovo progetto non attuato per la facciata, compilato nel 1767 da Giovanni Battista Casasopra (1720-1763), architetto di Gentilino attivo soprattutto in Piemonte, probabilmente cooptato da un esponente della famiglia Riva¹³.

Soppressione del Collegio dei Somaschi

Avendo sempre conservato le sue proprietà terriere, a differenza di altri conventi luganesi e ticinesi, il Collegio dei Somaschi a metà del secolo XIX presentava condizioni economiche floride; inoltre esso era deputato all'istruzione superiore dei giovani del Cantone. Ciò malgrado non poté sfuggire alle soppres-

sioni dei conventi che in Ticino seguì la guerra del Sonderbund, ma solo ritardarla fino al maggio del 1852, con ogni probabilità l'intervallo necessario al governo cantonale per predisporre l'istruzione laica e statale¹⁴.

Le proprietà annesse alla chiesa di Sant'Antonio Abate erano elencate nel nuovo catasto censuario luganese del 1849 sotto quattro numeri di mappa: il 1006 per la chiesa, il 1007 per il collegio, il 1008 per il giardino e il 1005 per la «casa d'affitto con botte» affacciata sulla piazza a ovest della chiesa. Mentre alla chiesa non era attribuito un valore censuario, i tre mappali assommavano a quasi 27'000 lire, cifra ragguardevole alla quale, per la sua estensione, contribuiva soprattutto il collegio, con oltre 21'000 lire¹⁵ (fig. 7). Nel perimetro comunale il collegio possedeva anche due proprietà agricole, la più ampia delle quali, a Molino nuovo, si estendeva dalla roggia fino al fiume, comprendendo un mulino¹⁶.

Con la soppressione del Collegio dei Somaschi nel 1852 e con l'incameramento dei suoi beni da parte dello Stato, dopo l'allontanamento dei religiosi il complesso diventò sede del liceo e della Biblioteca cantonale, oltre che del ginnasio luganese, la casa d'affitto fu alienata mentre la chiesa, rimasta proprietà statale, venne utilizzata solo sporadicamente e per un certo periodo chiusa al culto e affittata come magazzino.

La riapertura della chiesa al culto

Il governo cantonale sancì il reintegro di Sant'Antonio come luogo di culto nel 1877. Passati 25 anni dalla partenza dei Somaschi e in seguito a utilizzi disparati, erano necessari interventi di manutenzione, i primi dei quali ebbero luogo due anni dopo¹⁷. Nel febbraio del 1879,

su richiesta del commissario di governo Carlo Masella, il Dipartimento delle pubbliche costruzioni procedette alla riparazione della scala del campanile. Seguirono in aprile la sistemazione del tetto, curata dal capomastro Gaetano Riva, e la riparazione del castello della campana maggiore¹⁸. Ancora Gaetano Riva nel 1885 allestì i preventivi per la sistemazione generale del tetto, per una superficie di 1380 metri quadri. Il lavoro doveva comprendere anche la verniciatura dei canali di gronda e altri interventi di restauro interni: la stuccatura delle crepe e la loro copertura con nuovo intonaco, la pulitura e la lavatura di tutte le cornici in gesso e la loro riparazione ove necessario, infine il tinteggio della navata per una superficie di 1865 metri quadri¹⁹.

La ricostruzione di Casa Conti, appoggiata alla fiancata occidentale della chiesa e già proprietà del Collegio dei Somaschi, nel 1890 portava a un incremento dell'altezza dell'edificio con la già menzionata chiusura della finestra della cappella di San Giuseppe. Nel 1911, al momento della ricostruzione di Casa Luvini Perseghini, confinante con la chiesa, su progetto di Paolito Somazzi, si giungeva a un accordo per riaprire due finestre del coro murate da tempo memorabile²⁰.

Nello scorcio del secolo XIX, benché nel 1890 la biblioteca cantonale fosse stata raccolta nell'ex oratorio del collegio, fornito dallo Stato di mobili adatti alla funzione, per il liceo ginnasio si palesava la necessità di una nuova sede più ampia e comoda, mentre la superficie accanto alla chiesa suscitava l'attenzione di investitori privati, del Comune di Lugano, ma anche della Confederazione – alla ricerca di un terreno centrale e ampio per realizzarvi una nuova sede della Posta in sostituzione di quella di



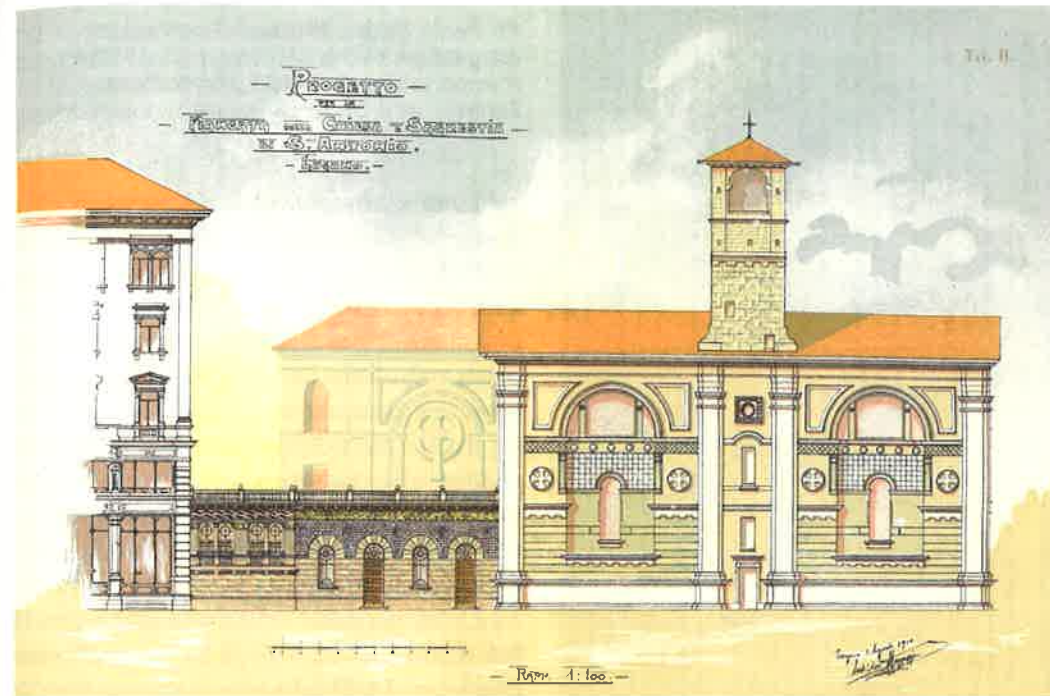
8. Anonimo, veduta della chiesa di Sant'Antonio dopo la distruzione dell'ex collegio, 1910 ca. (AUBC, Archivio fotografico).

9. Anonimo, veduta della chiesa di Sant'Antonio dalla piazza prima del completamento, 1910 ca. (da D. Luraschi, *La Regina del Ceresio. Lugano nelle cartoline d'epoca*, I, Fontana Edizioni, Pregassona 2003, p. 43).

via Canova – che sarebbe riuscita a prevalere sugli altri interessati²¹.

Nell'autunno del 1904 si inaugurava il Palazzo cantonale degli studi di Lugano, sorto su progetto di Augusto

Guidini senior e Otto Maraini, nuova sede del liceo ginnasio e della Biblioteca cantonale. L'antico complesso restava vuoto per quasi due anni finché il 9 luglio 1906 ne iniziava la demolizione, conformemente all'accordo concluso tra Cantone e Confederazione che prevedeva la vendita del terreno sul quale edificare la sede della Posta completamente libero. Tra il sedime del nuovo edificio postale e la chiesa, su istanza della Città di Lugano, si tracciava una nuova strada larga nove metri, denominata via Ceresio, proseguimento di via Pretorio in direzione del lago²².



10. Americo Marazzi, chiesa di Sant'Antonio, progetto di facciata verso la nuova via, 1910 (da «Rivista tecnica della Svizzera italiana», I, 1, 30 settembre 1910, tav. II).

I completamenti degli inizi del Novecento

Con lo smantellamento del fabbricato dell'antico Collegio dei Somaschi e l'apertura della nuova strada lungo il lato orientale della chiesa, la fiancata rimasta in vista si presentava in modo indecoroso, soprattutto in considerazione del fatto che la principale attività economica cittadina era allora quella turistica (figg. 8-9). La sacrestia era inizialmente risparmiata dalla demolizione. Forte della protezione della chiesa istituita nel 1911 in base della Legge sulla tutela dei monumenti del 1909, la Commissione dei monumenti storici e artistici chiedeva al direttore del Dipartimento della pubblica educazione che essa fosse conservata. La richiesta non aveva esito positivo. Secondo l'accordo sottoscritto tra Con-

federazione, Cantone e Città di Lugano nell'ambito della vendita dell'area sulla quale sarebbe stata edificata la Posta, la vecchia sacrestia sarebbe stata abbattuta poiché sorgeva in parte sull'area della nuova strada e sarebbe stata ricostruita arretrata a spese della Città di Lugano²³. Il capotecnico comunale, architetto Americo Marazzi, progettava il piccolo fabbricato, a un solo livello, disegnato in modo che potesse accogliere i mobili della vecchia sacrestia, e accanto a questa l'atrio, più che altro un corridoio di disimpegno con la chiesa. A testimonianza dell'aspirazione delle autorità comunali a una rapida sistemazione della chiesa, il progetto di Marazzi interessava l'intero fronte del complesso religioso affacciato sulla nuova strada, comprendendo anche la fiancata. La tavola di progetto era pubblicata sulla «Rivista tecnica della Svizzera italiana», periodico della sezione ticinese della Società degli ingegneri e degli architetti del quale Marazzi era redattore²⁴. La sua proposta dell'agosto 1910 definiva linguag-



11. Paolo Zanini, chiesa di Sant'Antonio, progetto di nuova facciata, 1:50, 1910, stampa fotografica (AAT, Fondo Paolo Zanini).

gi diversi per ciascuno dei tre elementi, spiegati con la differenza volumetrica tra la chiesa e gli annessi. Nel suo breve affaccio stradale la sacrestia mostrava riferimenti fiorentini, l'atrio alla "casa lombarda" con intonaco decorato a graffito e dipinto, il fianco della chiesa scandito da paraste giganti riprendeva l'articolazione interna in tre campate, delle quali le due laterali ampie corrispondenti alle cappelle e quella centrale ristretta e sormontata dal campanile. Il disegno eclettico, ricco di elementi decorativi dal bizantino al Liberty, avrebbe conferito all'edificio un aspetto decisamente moderno (fig. 10). Nel testo si caldeggiava l'esecuzione della proposta unitamente al completamento architettonico verso la piazza secondo il progetto elaborato dall'architetto Paolo Zanini²⁵. Brillante professionista, e figura di riferimento per la curia vescovile, nel 1909 Zanini aveva disegnato la nuova facciata in pietra artificiale per la vicina chiesa di San Rocco, ma il risultato aveva suscitato critiche sia per la tecnica sia per

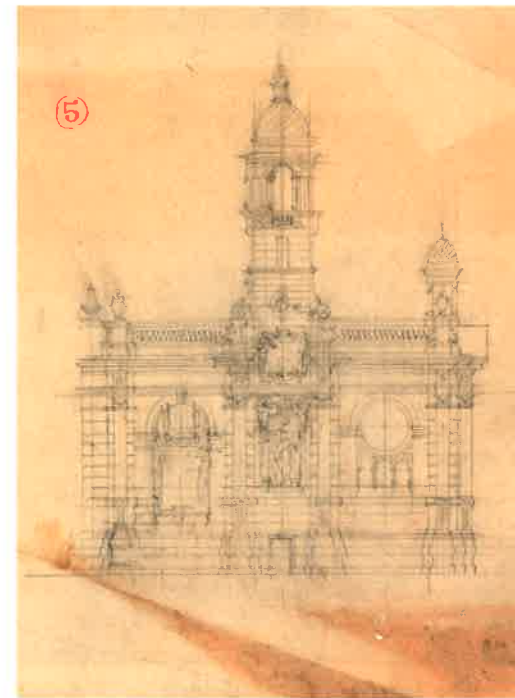
la decorazione, considerata sovrabbondante²⁶. La sua proposta per Sant'Antonio mostrava un'ispirazione alla fronte di San Fedele di Milano con un rivestimento in pietra scandito da paraste su doppio ordine, nel quale campeggiava il portale, fiancheggiato da colonne e sormontato da un timpano centinato. Ma invece di coronare la composizione con un sobrio ed elegante timpano, come era per il modello milanese, Zanini modulava un fastigio dal profilo molto elaborato²⁷ (fig. 11).

I due progetti esibivano impaginati tra loro molto discordanti e avrebbero convissuto difficilmente fianco a fianco nello stesso edificio. Erano infine sottoposti all'esame di Francesco Chiesa, presidente della Commissione dei monumenti storici e artistici. Il poeta invitava senza esitazione il dipartimento a non approvare il progetto dell'Ufficio tecnico per il fianco della chiesa con la sacrestia né quello di Paolo Zanini per la facciata principale. Entrambi, a suo parere, abbondavano di «elementi stilistici discordanti tra di loro e con il carattere della chiesa» tali da addirsi a edifici nuovi ma non a un restauro; invitava invece i progettisti a rifarsi a esempi locali quali la facciata della vicina chiesa di Santa Marta, destinata alla demolizione²⁸.

La questione doveva comporsi per quanto concerneva la sacrestia e l'atrio, che ottenevano il via libera cantonale, mentre per la chiesa non erano prese decisioni²⁹.

Alla fine del 1911 il Dipartimento della pubblica educazione incaricò la Commissione dei monumenti storici di convocare una seduta d'esame dei progetti delle facciate e di invitarvi anche

12. Giuseppe Bordonzotti, chiesa di Sant'Antonio, progetto della facciata laterale, 1913-1914, matita su carta vegetale (AdM, Fondo Giuseppe Bordonzotti).

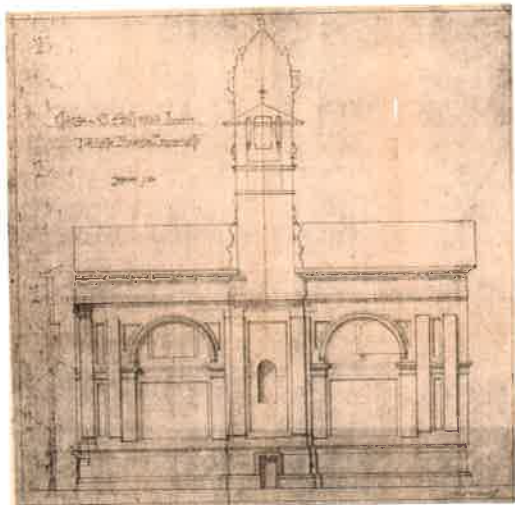


gli architetti Ernesto Quadri e Bernardo Ramelli, designati come portavoce il primo da Zanini e il secondo da Marazzi³⁰. Il Municipio di Lugano sollecitava Francesco Chiesa e gli ricordava che nella primavera precedente, dopo un primo esame dei progetti, la commissione aveva suggerito di indire un concorso di progettazione e di indirizzare i concorrenti verso soluzioni semplici, conformi all'interno dell'edificio, eventualmente riprese dalla facciata di Santa Marta³¹. L'idea della competizione attecchiva. Il 16 settembre 1912 il Consiglio di Stato emanò il bando di concorso per il «Completamento architettonico esterno» della chiesa, cioè per il progetto delle due nuove facciate. I tre cattedratici di Milano Ambrogio Annoni, Sebastiano Locati e Ugo Monneret de Villard, tutti docenti di architettura, erano designati membri della giuria. La consegna dei progetti era fissata per la fine di gennaio del 1913. Ai concorrenti venivano forniti la pianta della chiesa e i rilievi delle due facciate. Si raccomandavano l'aderenza all'organismo interno e la semplicità della composizione, in modo che nell'esecuzione potesse essere utilizzata la pietra. Tuttavia non era imposto un limite di spesa³². Il 26 febbraio 1913 la giuria riunita a Lugano, esaminati gli undici progetti presentati, premiò quello contraddistinto dal motto *Fidei et Patriae*, del quale apprezzò l'organicità e la sobrietà³³. Autore del progetto si rivelò l'architetto Giuseppe Bordonzotti³⁴.

La notizia sulla «Rivista tecnica» era seguita da un articolo critico nei confronti della scelta di un progetto molto

costoso, in contrasto con la richiesta di semplicità espressa nel bando³⁵.

Nel 1909 Bordonzotti aveva progettato una nuova facciata per la chiesa conventuale della Santissima Trinità dei Padri Cappuccini. Là, la presenza di un portico aveva determinato una cesura orizzontale e un doppio ordine; al contrario, per la facciata principale di Sant'Antonio, che per la ristrettezza dello spazio antistante era priva di portico o protiro, l'architetto aveva proposto una tripartizione classica con un alto zoccolo, quattro paraste di ordine gigante sormontate da capitelli di ordine composito e la trabeazione con il timpano. L'ampio settore centrale della fronte, corrispondente alla navata, era occupato da un importante portale centinato sormontato da una grande finestra termale, questa ripresa dalla Santissima Trinità. Nelle due ali, corrispondenti alle cappelle, tra le paraste erano inserite soltanto nicchie, una per lato, per accogliere due statue; il regi-



13. Giuseppe Bordonzotti, chiesa di Sant'Antonio, progetto della facciata laterale, 1:50, 1914, copia eliografica (Lugano, Divisione dell'edilizia privata).

stro superiore prevedeva altrettante cartelle. La composizione sarebbe risultata greve se davanti alla chiesa vi fosse stato uno spazio urbano tale da consentire la visione frontale come determinante, ma era adatta alla vista scorciata che per la ristrettezza delle strade si poteva avere dell'edificio, e il progettista ne era consapevole, come aveva annotato la giuria. La facciata inizialmente era pensata interamente rivestita in pietra. Il partito architettonico risvoltava sulla facciata laterale dove il rapporto tra centro e lati si invertiva. Le paraste centrali si avvicinavano e sembravano voler marcare il campanile. Tra queste una nicchia a cavallo dei due registri conferiva tensione verticale al corpo mediano. Lateralmente la superficie si dilatava a segnare l'ampiezza delle cappelle mediante due ampie arcature, in una delle quali si sarebbe aperta la finestra della cappella di Sant'Anna. Paraste binate chiudevano la composizione. Era intenzione del progettista aumentare l'altezza del campanile in modo che avesse un aspetto consono alla nuova veste dell'edificio (fig. 12).

La realizzazione della facciata principale era procrastinata per carenza di fondi, ma nel 1914 lo Stato avviava la realizzazione di quella laterale, proba-

bilmente anche per mettere in sicurezza l'edificio e proteggerlo dalle intemperie. Bordonzotti elaborava alcune varianti, ma doveva semplificare radicalmente il progetto per contenerne il costo. L'elaborato presentato per la domanda di costruzione nel 1914 prevedeva una presenza limitata di modanature, le superfici restanti erano previste intonacate ed erano i diversi spessori del rivestimento a dare movimento geometrico alla superficie³⁶ (fig. 13). Nell'esecuzione, nel 1915, affidata a Otto Maraini, la facciata restava a rasa pietra, con prevalenza di mattoni nei punti più elaborati, quali la gronda³⁷. La pietra naturale, un granito ticinese, era presente soltanto per la parte inferiore dello zoccolo. Anche la pietra artificiale era poco utilizzata, limitata ai capitelli. Fasce di intonaco decoravano la facciata. Con la stessa tecnica era completato lo zoccolo, erano realizzate le basi delle lesene e le modanature. La sopraelevazione del campanile era accantonata e l'intervento si limitava all'applicazione di qualche elemento decorativo in pietra artificiale di gusto liberty. Le arcature assumevano la morfologia di finte finestre termali³⁸.

Nello stesso periodo si susseguirono anche importanti lavori interni, poco documentabili perché commissionati e pagati da monsignor Giuseppe Antognini, rettore della chiesa, senza il controllo dell'architetto Bordonzotti né della Commissione dei monumenti storici. In primo luogo si posava un nuovo pavimento in sostituzione di quello antico in pietra di Saltrio. Nel passaggio centrale esso consisteva in lastre di marmi policromi, nel resto della navata, nelle



14a e 14b. Giuseppe Bordonzotti, chiesa di Sant'Antonio, studi per la facciata principale, 1914, matita su carta vegetale (AdM, Fondo Giuseppe Bordonzotti).

cappelle e nel presbiterio in marmette di cemento. L'intervento richiedeva la rottura delle basi delle paraste, che sarebbero rimaste incomplete per quasi sessant'anni. Risale a questa campagna di abbellimenti un nuovo ciclo pittorico steso su tutte le superfici al di sopra del cornicione, che con ogni probabilità inglobò e trasformò una decorazione settecentesca³⁹. Segnatamente sulle volte della navata furono applicate importanti rappresentazioni sacre di gusto eclettico, in parte a *trompe l'oeil*, con figure di santi contornate da cornici e serti d'alloro, opera di un abile artista coadiuvato da un'impresa di pittura di Lugano⁴⁰. In un documento del 1953 alle pitture delle volte è associato il nome Saporiti⁴¹. Potrebbe trattarsi del pittore e decoratore Domingo Saporiti, nel 1914 appena ventunenne⁴². Un decoratore di Milano

sarebbe invece intervenuto sulle volte del presbiterio e del coro e nella cappella della Madonna di Lourdes ripassando con colori a olio le decorazioni originali.

Nel 1915 si diede notizia dei lavori in tre articoli apparsi sulla «Rivista tecnica». Nei testi si deplorava che il rinnovamento delle superfici intonacate con colori troppo accesi avesse mortificato le pitture antiche e si riportava la meraviglia dagli architetti Otto Maraini e Americo Marazzi per l'assenza di controllo da parte delle autorità⁴³.

Il Dipartimento della pubblica educazione rimproverava il rettore della chiesa per avere operato senza autorizzazione e gli chiedeva di intervenire sulle pitture antiche manomesse per correggere le nuove coloriture troppo accese, con ogni probabilità riferendosi alle volte del presbiterio e del coro⁴⁴. Ma



15. Giuseppe Bordonzotti, chiesa di Sant'Antonio, progetto della facciata principale in pietra, 1:50, gennaio 1918, copia eliografica (AdM, Fondo Giuseppe Bordonzotti).

al ribasso. Il contenimento dei costi era raggiunto mediante la limitazione dell'utilizzo del granito allo zoccolo, al portale e in parte al timpano. Le superfici murarie sarebbero state in mattoni a vista con rari inserti in pietra, richiami alla facciata laterale. Altri accorgimenti puntuali per abbattere i costi erano, per esempio, la rinuncia alle nicchie e il riutilizzo della finestra in facciata⁴⁸.

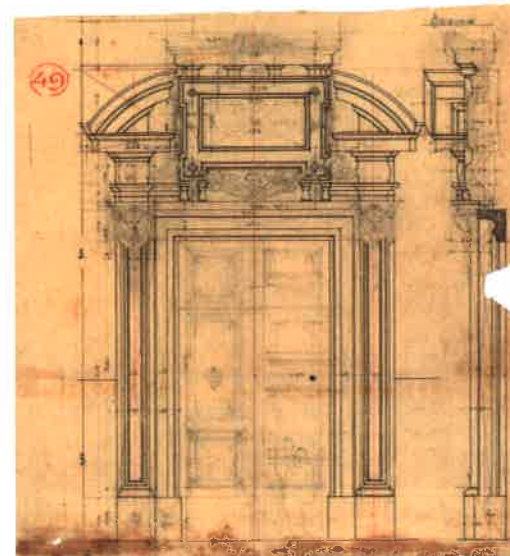
L'intervento di completamento architettonico della facciata principale era seguito dall'architetto Enea Tallone in qualità di rappresentante designato della Commissione dei monumenti storici. Egli era ufficialmente delegato al controllo del progettista, poiché la commissione temeva che Bordonzotti si prendesse una «eccessiva e arbitraria libertà». A tal fine la commissione pretendeva che fossero predisposti modelli in gesso di ogni elemento decorativo⁴⁹ (fig. 15).

Con la riduzione del preventivo, l'utilizzo del granito era limitato agli zoccoli (Lodrino) e al portale (Verzasca) mentre per gli altri elementi decorativi si ripiegava sulla pietra artificiale martellinata (finestra termale con tutti i suoi elementi, capitelli, cartelle con lettere in bronzo, modiglioni del fregio e timpano). L'intervento sarebbe stato preceduto dalla demolizione dello zoccolo sei-

la richiesta restava inascoltata. Infine, il dipartimento invitava Antognini a partecipare alle riunioni della Commissione dei monumenti storici in cui si sarebbe discusso della chiesa di Sant'Antonio⁴⁵.

Era però ancora il rettore della chiesa ad adoperarsi per uscire dall'*impasse* in modo che anche la facciata principale fosse completata. Davanti a un costo del progetto vincitore del concorso stimato in oltre 50'000 franchi, nel 1917 Antognini mise a disposizione un capitale proprio di 25'000 franchi, e il Consiglio di Stato autorizzò l'esecuzione purché i costi fossero completamente coperti⁴⁶.

Si prevedeva allora un nuovo concorso per individuare un progetto più economico, ma Bordonzotti si offriva di modificare il suo in modo che il capitale disponibile fosse sufficiente⁴⁷ (figg. 14a, 14b). L'architetto elaborava diversi preventivi



16a. Giuseppe Bordonzotti, chiesa di Sant'Antonio, progetto per il portale in granito della facciata principale, matita o inchiostro di china su carta (AdM, Fondo Giuseppe Bordonzotti).



16b. Ditte Felice Boschetti e Battista Bignasca, particolare del cherubino del portale.

centesco, con scarico delle macerie nel lago, e dalla gettata di una fondazione in calcestruzzo. Un architrave con putrelle metalliche sarebbe stato inserito sopra il vano del portone, mentre un arco in mattoni avrebbe consentito di aprire l'ampia finestra termale. Il cemento armato sarebbe stato utilizzato invece della pietra per i lastroni del frontalino del timpano. Per il portone in legno si sceglieva il rovere di Slavonia.

La voce di spesa più significativa era quella relativa alle opere in granito, che assommava quasi alla metà del totale.

I lavori alla facciata incominciarono nell'estate del 1918 e terminarono nel febbraio del 1919. L'apertura del cantiere coincideva con un periodo di agitazioni sociali culminati in scioperi degli operai. Il dipartimento e l'impresario costruttore aggiudicatario dei lavori si accordarono allora per conteggiare costi in base ai prezzi dei materiali e alle tariffe orarie

indicate nel contratto. Il preventivo di 25'000 franchi era infine abbondantemente superato, il solo conto finale del capomastro Carlo Riva toccava i 30'000 franchi⁵⁰. Tutti gli elementi in granito e in pietra artificiale erano eseguiti su disegno dell'architetto Bordonzotti, i primi suddivisi tra gli artigiani locali Felice Boschetti e Battista Bignasca, i secondi dalla ditta Menefoglio, anch'essa di Lugano⁵¹ (figg. 16a, 16b, 16c, 16d).

Al compimento dei lavori, l'intervento riscuoteva il plauso della «Rivista tecnica». In un pezzo apparso nel numero di maggio del 1919, riflettendo su quanto attuato, l'estensore, pur senza esimersi dal criticare qualche particolare, concludeva con un giudizio positivo: «Che dire del risultato artistico? Francamente esso ebbe esito felice nel suo insieme»⁵². Tra i completamenti di facciate delle chiese luganesi attuati nei primi anni del secolo questo fu senza dubbio il più convin-



16c e 16d. Ditta Menefoglio su disegno di Bordonzotti, particolari delle cartelle sulla facciata.

cente. L'ampio utilizzo del mattone in facciata, nato come un ripiego rispetto ai progetti iniziali in granito, diventava un rimando alla traduzione costruttiva del Piemonte, tra le principali mete dei migranti artistici del Luganese.

Nel 1918 e nel 1919 monsignor Antognini faceva eseguire altri interventi di miglioria. In primo luogo incaricava l'architetto di progettare una nuova cantoria, poi di fare eseguire vetrate colorate per tutte le finestre, lavoro che veniva affidato alla ditta Jourdin di Ginevra⁵³. La sostituzione dei vetri bianchi con i nuovi colorati causava un drastico calo di illuminazione naturale dell'aula (fig. 17).

Ancora, nel gennaio del 1919 l'architetto Bordonzotti era incaricato di curare il consolidamento dell'abside.

L'ultimo abbellimento voluto da Antognini del quale si ha notizia fu, nel 1929, il rivestimento in marmo della cappella della Madonna di Lourdes, su progetto di Emilio Ferrazzini. Questa volta il progetto seguì un iter regolare⁵⁴.

Dai completamenti ai restauri

Dagli anni Trenta dello scorso secolo, nella chiesa di Sant'Antonio Abate si sono susseguiti con frequenza ravvicinata interventi di manutenzione straordinaria, consolidamenti e restauri, sovente connessi al continuo svolgersi di opere edili nelle sue vicinanze: l'area del centro cittadino in cui la chiesa sorge, negli ultimi decenni ha visto infatti una sostituzione edilizia su ampia scala ed essa e il vicino Palazzo Riva sono rimaste le uniche testimonianze pre-novecentesche⁵⁵.

La sequenza comincia nel 1932, quando nella cappella di San Girolamo Emiliani si verificarono cedimenti e infiltrazioni. Lo studio Bordonzotti curò un consolidamento, mentre il restauro dell'affresco dei Torricelli, su indicazione di Francesco Chiesa, fu affidato al pittore Carlo Cotti⁵⁶. In questo periodo la chiesa fu dotata di luce elettrica secondo il progetto di Emilio Ferrazzini.

Nel settembre del 1945 Ferrazzini dovette staccare un affresco nella cappella di Sant'Antonio per ricollocarlo dopo il consolidamento del sottofondo⁵⁷.

Nel giugno del 1946 ebbero inizio lavori di restauro dell'affresco della volta nella cappella di San Girolamo Emiliani, fessurati per il cedimento dell'angolo

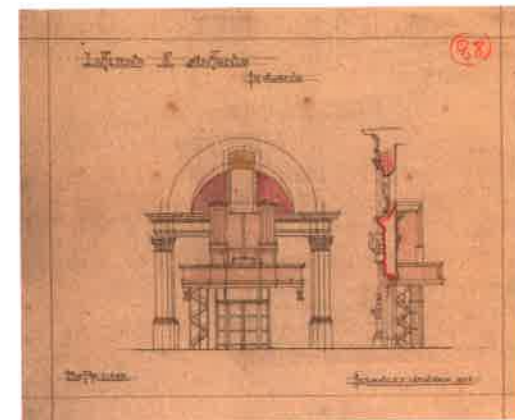
17. Giuseppe Bordonzotti, chiesa di Sant'Antonio, progetto di nuova cantoria, 1:50, gennaio 1918, copia eliografica (AdM, Fondo Giuseppe Bordonzotti).

sinistro anteriore dell'edificio, con conseguente rottura della catena. Seguirono il lavoro l'architetto Pietro Giovannini del Dipartimento delle costruzioni e il pittore Emilio Ferrazzini⁵⁸.

Nel 1947, su richiesta della Commissione dei monumenti storici, il dipartimento e l'Amministrazione apostolica di Lugano si accordarono per sostituire i vetri colorati collocati alle finestre nel 1919 con vetri bianchi, in modo da favorire l'illuminazione naturale della chiesa⁵⁹. Nonostante l'interesse del vescovo, la decisione non ebbe sbocco immediato: l'operazione avrebbe avuto luogo sei anni più avanti.

I consolidamenti strutturali

Nel 1949, in vista dell'avvio della costruzione di un ampliamento del Palazzo della Posta di Lugano sull'area lungo via Magatti, fino a quel momento occupata dalla rimessa dei mezzi postali, la consapevolezza della scarsa resistenza del terreno portò ad avviare uno studio di consolidamento preventivo della struttura della chiesa di Sant'Antonio, affidato agli ingegneri Walter Krüsi e Agostino Casanova. Esso fu accompagnato da una prova a futura memoria e da una campagna fotografica. A conclusione dello studio, si procedette al lavoro: su entrambi i lati dei muri della navata e sopra l'innesto del coro sul presbiterio furono posati profili a C longitudinali saldati tra loro con piastre passanti, tiranti trasversali in acciaio furono posti sotto le capriate e altri obliqui ancorati alla facciata est con chiavi in vista, a ovest annegati nella muratura perimetrale. Altri tre tiranti furono posati sopra



il coro⁶⁰. La Confederazione si assunse l'onere dell'intervento⁶¹.

Nonostante il consolidamento, l'ingegnere Krüsi espresse preoccupazione per le condizioni delle volte della navata. Si notavano distacchi dell'intonaco e si temevano cadute di calcinacci, attribuite al movimento del terreno per le vibrazioni nel cantiere postale. Si preparava la chiusura della chiesa al culto fino alla conclusione della vicina costruzione⁶².

La riforma delle decorazioni pittoriche

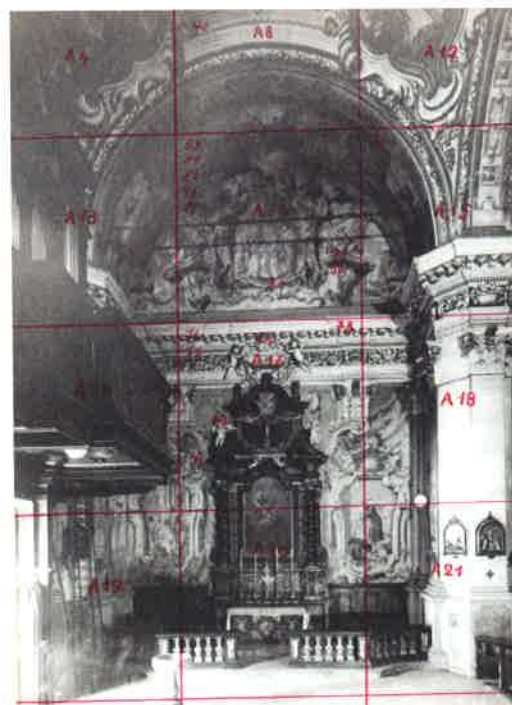
La questione del consolidamento degli intonaci delle volte e del restauro delle pitture che le adornavano avrebbe scatenato un conflitto tra il pittore e restauratore Emilio Ferrazzini, che aveva operato più volte nell'edificio e in molti altri monumenti ticinesi, e la Commissione dei monumenti storici e artistici, in particolare il suo presidente Francesco Chiesa. Tra lettere raccomandate, perdita di incarti, articoli sui quotidiani e interpellanze in Gran Consiglio, nella chiesa sarebbero stati cancellati tutti i cicli pittorici degli inizi del Novecento ma, con ogni probabilità, anche parti di decorazioni settecentesche. La triste vicenda si consumò nel biennio 1952-1953 (figg. 18-22).



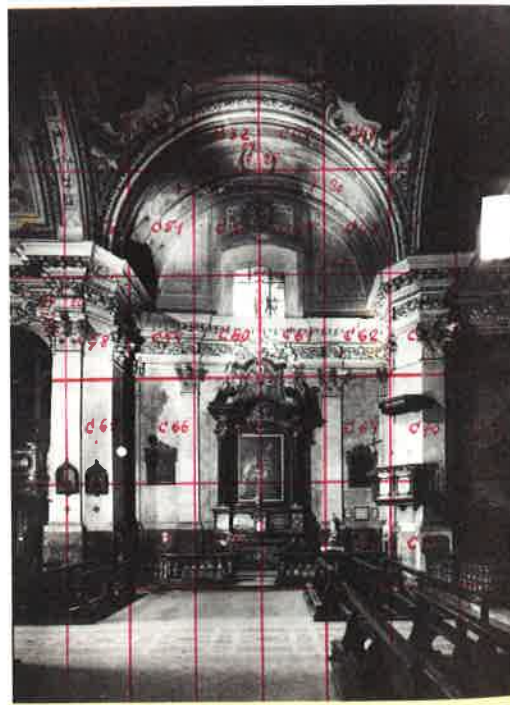
18. Vincenzo Vicari, chiesa di Sant'Antonio, vista del presbiterio con il coro, 1949, scansiono da lastra (ASL).

19-22. Vincenzo Vicari (?), chiesa di Sant'Antonio, vista delle quattro cappelle, 1949, stampa su carta (AAT, Fondo Guido Borella).

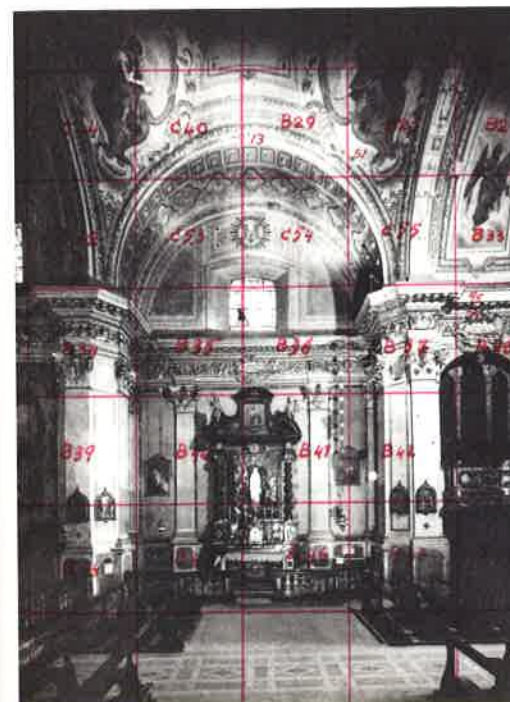
Nel 1952 il pittore Emilio Ferrazzini e l'architetto Daniele Moroni Stampa compilarono un progetto di restauro di Sant'Antonio con particolare attenzione alle volte, e si avvalsero della collaborazione del pittore Fausto Dall'Ara. Egli prevedeva il restauro delle volte del presbiterio e del coro con il ritorno alle coloriture settecentesche, i restauri degli affreschi nella cappella di San Girolamo Emiliani, la soppressione delle dorature applicate agli stucchi nel 1914, la copertura delle pitture novecentesche al di sopra del cornicione, il ritinteggiamento delle



CAPPELLA S. GEROLAMO



CAPPELLA DI S. ANNA



ALTARE DELLA MADONNA



CAPPELLA DI S. GIUSEPPE

paraste con le tecniche e le coloriture originali. Ferrazzini e Moroni Stampa proponevano anche il ripristino del pavimento in pietra di Saltrio⁶³.

Nel gennaio del 1953 la direzione del Dipartimento della pubblica educazione, all'oscuro del progetto, che avrebbe ricevuto solo il 9 aprile, prese contatto con il pittore Tita Pozzi in vista di incaricarlo del ricupero delle pitture originali sulle volte del presbiterio e del coro e di quelle, allora presunte, della navata⁶⁴. Quando la direzione del dipartimento prese conoscenza del progetto di Ferrazzini, espose un coinvolgimento economico del Cantone, già esposto per i consolidamenti degli intonaci. I documenti furono esaminati dall'architetto Pietro Giovannini del Dipartimento delle costruzioni in qualità di membro della Commissione dei monumenti storici e artistici. Egli approvò tutte le proposte di intervento e si limitò a chiedere

un esame preliminare per ogni singola operazione⁶⁵.

Agli inizi di settembre del 1953 Ferrazzini compì altre indagini nelle volte del presbiterio e del coro e confermò di avere ritrovato le decorazioni originali del Settecento⁶⁶.

Nei giorni seguenti i lavori di consolidamento dell'intonaco delle volte prendevano il via sotto la responsabilità dell'architetto Giovannini, in stretta collaborazione con la Commissione dei monumenti storici. Il «Corriere del Ticino» ne diede notizia il 25 settembre, ma riportò anche che il Ferrazzini aveva ritrovato le decorazioni pittoriche originali delle volte del presbiterio e del coro, ma anche tracce di pitture nelle volte della navata, coperte o alterate da rifacimenti «in anni non lontani». L'ignoto redattore auspicava il ricupero delle decorazioni settecentesche⁶⁷. In una delle sue risposte a Emilio Ferrazzini, il 24 settembre il



23. Foto Brunel, chiesa di Sant'Antonio, cappella di San Girolamo Emiliani, 1956 ca., stampa su carta (AUBC, Archivio fotografico).

missione, insieme ad altre infauste per il tempio che essa aveva avallato dalla sua istituzione⁷⁰. Un successivo trafiletto apparso sul «Giornale del Popolo» dava notizia di una prossima riunione della commissione il cui tema sarebbero state le sistemazioni delle volte del coro e della navata, con l'auspicio di conservare le decorazioni settecentesche rimesse in luce da Ferrazzini e di fare invece sparire tutti gli interventi di inizio Novecento⁷¹. Ma l'avvocato Carlo Censi, con un intervento sul «Corriere del Ticino»,

Dipartimento della pubblica educazione comunicava che, una volta terminati gli interventi sull'intonaco, le volte sarebbero state tinteggiate in modo uniforme, mentre le decisioni su come trattare le decorazioni pittoriche delle volte del presbiterio e del coro (di fatto già in parte tinteggiate) sarebbe stata lasciata all'Amministrazione apostolica⁶⁸. Il 30 settembre appariva sul «Corriere» anche l'estratto di un sintetico comunicato della commissione in cui si affermava che i lavori in corso si sarebbero limitati al consolidamento delle volte della navata, senza interventi nel coro né nel presbiterio⁶⁹. Esso era seguito da una presa di posizione di Emilio Ferrazzini che stigmatizzava gli interventi in corso di copertura completa degli affreschi delle volte, scelta secondo lui errata, di cui attribuiva la responsabilità alla com-

informava dell'avvenuta spazzolatura delle volte, operazione che aveva cancellato le decorazioni più moderne, ma anche quelle del Settecento. I funzionari statali avrebbero giustificato la scelta con il costo proibitivo di un restauro⁷². Il primo ottobre l'avvocato Waldo Riva, discendente della famiglia che tanta parte aveva avuto nell'edificazione della chiesa, in qualità di membro del Gran Consiglio presentò un'interpellanza in cui chiese al governo se fosse vero che nei lavori in corso in Sant'Antonio gli affreschi del Settecento sarebbero stati coperti insieme a quelli recenti⁷³. Il 27 e il 28 ottobre il capo del Dipartimento dell'educazione Brenno Galli dichiarò in risposta al Gran Consiglio che i recenti lavori avevano comportato la copertura di decorazioni settecentesche del presbiterio, ma soltanto a scopo dimostrativo,



24. Foto Brunel, chiesa di Sant'Antonio, controfacciata con cantoria, 1956 ca., stampa su carta (AUBC, Archivio fotografico).

e che queste erano già state riportate alla luce, e proseguiva dicendo di aver sospeso i lavori in attesa della perizia di uno specialista svizzero tedesco⁷⁴. Per le pitture delle volte della navata, il loro valore reputato scarso secondo il governo non giustificava le ingenti spese che il ricupero avrebbe comportato. Si era perciò deciso di sostituire tutto l'intonaco non stabile, quindi di dipingere le volte di un tono chiaro in modo da rendere la chiesa più luminosa. Ma Carlo Censi rispondeva che i lavori non erano stati ancora fermati⁷⁵. Nel settembre del 1953, senza uno studio né sulle decorazioni settecentesche della navata né sui pure interessanti cicli pittorici protonovecenteschi, e senza un vero dibattito, al di là del diverbio tra Chiesa e Ferrazzini, ma solo per decisione della com-



25. Anonimo, chiesa di Sant'Antonio, cappella di San Girolamo Emiliani con i danni da infiltrazioni, 1970 ca., stampa su carta (AUBC, Archivio fotografico).

missione, si cancellava la decorazione pittorica novecentesca. Neppure il corso dei lavori era documentato. Poiché però la polemica non accennava a spegnersi, a lavori molto avanzati, nel mese di novembre, il Dipartimento della pubblica educazione chiese una perizia al professor Mario Rossi di Varese⁷⁶. Rossi visitò la chiesa una prima volta il 20 novembre e trovò una delle volte della navata già imbiancata, l'altra riparata ma trattata con spazzola di ferro, l'ultima con le pitture del Novecento ancora visibili. Riscontrò che nel presbiterio e nel coro le decorazioni settecentesche in passato erano state ripassate con vernici a olio mentre le superfici che il Ferrazzini sosteneva di avere ripulito erano state imbiancate. Mario Rossi chiese allora di eseguire ampi saggi stratigrafici in molti

punti delle volte⁷⁷. Dopo il suo secondo sopralluogo, in dicembre, e il terzo nel gennaio del 1954, Rossi si espresse per il ricupero delle decorazioni delle volte del presbiterio e del coro, ritenne non necessario conservare le superstiti pitture del Novecento, consigliò invece di recuperare le decorazioni originali della navata, ma aggiunse che sarebbe stato possibile procedere al lavoro in un secondo tempo⁷⁸.

Terminati i consolidamenti dell'intonaco, il Dipartimento dava il via al ricupero delle decorazioni settecentesche e, estromesso Ferrazzini, affidava l'incarico a Tita Pozzi, che lo completò nel 1954. Sulle volte della navata si stendeva una scialbatura che, oltre a coprire le tracce delle decorazioni settecentesche, ne avvolgeva il ricordo nell'oblio (figg. 23-24).

Nuovi consolidamenti delle strutture

Nel 1954 la Banca Unione di Credito introduceva il progetto di una sua nuova sede sull'area di Casa Conti, addossata alla parete occidentale della chiesa. I progettisti, gli architetti Americo e Attilio Marazzi, presentarono il disegno definitivo nel mese di novembre. Il nuovo fabbricato si sarebbe arretrato leggermente dalla fronte della chiesa ma ne avrebbe superato la quota di gronda fino all'altezza della vicina Casa Viglezio⁷⁹.

Una prova a futura memoria, eseguita il 12 gennaio 1955 dall'ingegnere Walter Krüsi per il Dipartimento della pubblica educazione in presenza dei rappresentanti dello studio Marazzi per la banca committente, evidenziò numerose fessure nelle murature e nelle colonne, con i sigilli risalenti al 1949 in parte rotti. L'ingegnere Krüsi disponeva allora la parziale sottomurazione delle fondazioni delle pareti ovest e nord della

chiesa che venivano a trovarsi più in alto dello scavo della banca⁸⁰. La ricostruzione della casa confinante permetteva di raggiungere un accordo con la banca per riaprire la finestra della cappella di San Giuseppe, murata nel 1890⁸¹.

Il restauro Borella (1965-1976)

Un progetto di restauro interno più articolato fu compilato nel 1965 dall'architetto Guido Borella, in quel tempo molto impegnato nella cura dei monumenti ticinesi⁸². La proposta teneva conto dell'esigenza di dotare la chiesa di un impianto di riscaldamento. Esso sarebbe stato realizzato a serpentine, nella navata come nel presbiterio e nelle cappelle, con il completo rifacimento dei pavimenti. Borella ne predisponne i nuovi disegni, in marmi di diversi colori: bianco, grigio, giallo e rosso, a comporre motivi geometrici nella navata, semplici scacchiere nelle cappelle⁸³. Nell'area dei banchi sarebbe stato utilizzato il legno così come nella sacrestia, nell'atrio il cotto. L'architetto proponeva anche il restauro generale degli stucchi con eliminazione delle parti corrose e dei resti di pitture, pulitura, consolidamento e integrazione delle parti mancanti. Prevedeva anche il ripristino delle basi delle paraste, danneggiate con i lavori del 1914, con rifacimento delle parti mancanti e finitura a stucco lucido, e il restauro pittorico della cappella di San Girolamo, danneggiata dalle infiltrazioni che avevano prodotto efflorescenze saline. I lavori di restauro sarebbero stati affidati allo stuccatore Arturo Cantoni, il cui preventivo era unito al progetto⁸⁴. Inoltre era contemplato un nuovo impianto elettrico. Ottenuto il benestare della Commissione dei monumenti storici, Borella presentava il progetto anche al Municipio di Lugano⁸⁵. Ricevuta la licenza di costruzione cominciava i lavori⁸⁶. Il progetto preve-

26. Cannelletto del presbiterio, da A. Janner, *Il metallo*, I, tav. X.

deva uno scavo per gettare una soletta di fondo di cemento armato. Allontanato il pavimento in marmette di graniglia dei primi del Novecento, nel febbraio del 1969 emersero tre camere sepolcrali nella zona antistante il presbiterio⁸⁷.

Il nuovo pavimento in marmo era posato e lucidato dalla ditta Ottorino Rossi nella primavera del 1969⁸⁸. Terminata da poche settimane l'installazione del riscaldamento e del nuovo pavimento in marmo, in attesa di cominciare il restauro degli stucchi, nella notte tra il 2 e il 3 giugno 1969 si verificò un'importante infiltrazione d'acqua attraverso le paratie della fossa di fondazione (profonda oltre dieci metri) della seconda tappa della Banca Unione di Credito, all'angolo con via Luvini Perseghini, sul sedime di Casa Viglezio, demolita nel 1968. Si riscontrarono immediati cedimenti, lievi della banca esistente, più importanti nella chiesa, con notevoli crepe nelle volte e nella facciata verso la piazza⁸⁹. Nel corso del mese, il governo cantonale incaricava lo studio di ingegneria Grignoli e Martinola di eseguire i sondaggi atti a determinare le ragioni dei cedimenti⁹⁰. La relazione dei due professionisti, terminata nel 1970, esponeva gli esiti dei sondaggi eseguiti all'interno della chiesa, davanti agli altari laterali, con i quali si appuravano la morfologia delle fondazioni e la scarsa qualità del terreno⁹¹. Il mandato iniziale era allargato allo studio sul rinforzo delle fondazioni e gli ingegneri elaboravano un progetto di consolidamento mediante iniezioni di prodotti specifici nel terreno oppure la posa di micropali di sottofondazione, soluzione poi adottata⁹².



Gli assestamenti continuavano, la chiesa fu chiusa al culto il 17 febbraio 1971 e si puntellò il portale. Gli ingegneri erano anche incaricati delle riparazioni dei danni e di seguire il completamento delle basi delle paraste già deciso e affidato allo stuccatore Arturo Cantoni come il restauro degli stucchi e la sostituzione di un elemento in pietra artificiale della facciata spezzato per il cedimento (fig. 25)⁹³.

L'architetto Borella continuava a lavorare per la chiesa su commissione della parrocchia, nel 1973 elaborava diversi progetti postconciliari per un nuovo altare maggiore da collocare davanti all'altro e per un ambone, trasmessi all'Ufficio dei monumenti storici dal parroco della cattedrale don Arnoldo Giovannini⁹⁴; con i nuovi lavori di adeguamento, venne eliminato anche il pregevole cancelletto in ferro battuto del presbiterio (fig. 26).

L'ufficio dava il consenso alla realizzazione di un nuovo altare e di un ambone, alla rimozione dell'organo e della cantoria e all'eliminazione della Via Crucis. La Commissione dei monumenti storici proponeva di mantenere la bussola esistente adattandola



27. Facciata principale.

per facilitare l'accesso laterale, e sostituirne i vetri, approvava sia l'eliminazione della falsa grotta della cappella della Madonna di Lourdes con il riposizionamento nella sua sede della tela dell'*Angelo Custode*, sia la rimozione dei tabernacoli dalle cappelle laterali e chiedeva di mantenere il pulpito anche se non più accessibile⁹⁵. I lavori erano eseguiti nel corso del 1974. Nel 1975 l'architetto Gianfranco Rossi curava l'inserimento di un nuovo organo nelle tribune che avevano ospitato lo strumento primitivo. Nel gennaio 1976, per l'altare maggiore Borella propose una tavola con anteposto un paliotto, soluzione adottata⁹⁶. Infine, sempre nel 1976 veniva rifatto il cornicione della controfacciata.

La chiesa fu riaperta al culto solo nel 1979, ma la cappella di San Girolamo Emiliani, molto danneggiata da infiltrazioni d'acqua dal tetto, non restaurata, restò tamponata ancora per oltre un decennio.

Il restauro Trümpy-Bianchini (1988-1995)

Negli anni Ottanta, risolti i problemi statici e riaperta la chiesa ai fedeli e ai visitatori, il desiderio della collettività di riappropriarsi della cappella di San Girolamo Emiliani ne rese il restauro non più differibile, ma l'Ufficio dei monumenti storici si espresse per abbinare la complessa operazione di ricupero della cappella a un intervento conservativo generale, considerato

necessario dopo una lunga sequenza di provvedimenti parziali. Segnatamente gli apparati decorativi in stucco richiedevano un approccio uniforme. Si voleva allora procedere preliminarmente a un esame completo delle condizioni del monumento.

Il Consiglio di Stato dava incarico agli architetti Ivo Trümpy e Aurelio Bianchini del rilievo completo dell'edificio e di elaborare un rapporto sullo stato della chiesa corredato di proposte di intervento, da consegnare nel febbraio 1991⁹⁷.

Oltre ai rilievi geometrici e fotografici, l'incarico prevedeva il rilievo della statica e l'analisi delle problematiche della conservazione in correlazione con le possibili sollecitazioni, quali vibrazioni prodotte dal traffico, escursioni termiche, umidità di varia provenienza. In aggiunta si incaricava l'Istituto dei monumenti del Politecnico di Zurigo di effettuare prelievi dei materiali e esami di laboratorio atti a determinare lo stato di degrado della chiesa⁹⁸. Il rapporto dell'aprile del 1990 evidenziava un deterioramento dovuto soprattutto alle infiltrazioni d'acqua e all'umidità di

risalita. Per la parete est si consigliava un intonaco coprente sulla muratura a rasa pietra. Si raccomandava di ispezionare di continuo la copertura le gronde e i pluviali, e si proponevano diverse soluzioni per eliminare le efflorescenze saline⁹⁹. Tutte le conclusioni del rapporto erano approvate dal presidente della Commissione federale dei monumenti storici Alfred Schmid¹⁰⁰.

Ivo Trümpy terminava il suo rapporto sullo stato dell'edificio nell'ottobre del 1991 e compilava un preventivo di spesa che superava i due milioni. La voce principale, oltre 600'000 franchi, concerneva la cappella di San Girolamo Emiliani e comprendeva l'eliminazione delle efflorescenze saline, le integrazioni degli stucchi e il restauro degli affreschi con i completamenti necessari.

Il nuovo presidente della Commissione federale dei monumenti storici, André Meyer, scendeva a Lugano nel maggio del 1992 per esaminare il progetto sul posto. In quell'occasione esprimeva dubbi sulle previste integrazioni degli stucchi e cromatiche, volute per dare aspetto unitario al monumento. Chiedeva anche indagini stratigrafiche sugli stucchi. Queste esplorazioni permettevano di risalire all'aspetto che la decorazione applicata aveva nel 1750, riconosciuto come quello della chiesa terminata e riproposto come obiettivo del restauro.

Nel novembre del 1992 il parlamento approvava la spesa dei lavori¹⁰¹. Un anno dopo il Dipartimento delle finanze e dell'economia presentava la do-



28. Fianco su via Magatti (Foto Luganoregion).

manda di costruzione al Municipio di Lugano¹⁰².

I lavori erano eseguiti nel biennio seguente, articolati in interni ed esterni. I primi comprendevano il restauro degli altari nelle cappelle, affidati a Gabriele Passardi, l'integrazione del cornicione nella controfacciata e il restauro di stucchi e affreschi della cappella di San Girolamo Emiliani, di cui si occupava Adriano Bocchi, delle finestre commissionate a Diego Feuer, oltre alla sistemazione degli impianti elettrico e di ventilazione. I lavori esterni erano limitati al rifacimento del tetto, reso impermeabile, e delle gronde. Seguivano i restauri delle tele, terminati nel 2001.¹⁰³

Il restauro diretto dagli architetti Trümpy e Bianchini ha permesso alla chiesa di Sant'Antonio Abate di entrare nel nuovo secolo in ritrovata buona salute, di conservarla fino a oggi, e di potersi attendere in futuro soltanto interventi conservativi (figg. 27-28).

Desidero ringraziare il personale dell'Archivio di Stato del Cantone Ticino, della Fondazione Archivi Architetti Ticinesi, dell'Ufficio dei Beni Culturali, dell'Archivio del Moderno, della Divisione dell'Edilizia privata di Lugano. Ringrazio infine l'architetto Ivo Triimpy per la cortese disponibilità.

- (1) R. Cardani Vergani, *Ricerche archeologiche in Cantone Ticino nel 2016*, «Bollettino dell'Associazione archeologica ticinese», 29, 2017, pp. 31-32.
- (2) Per notizie e riferimenti bibliografici sulla chiesa degli Umiliati si veda il saggio di Davide Adamoli.
- (3) *Atti della visita pastorale diocesana di F. Feliciano Ninguarda, Vescovo di Como*, a cura di S. Monti, 2 voll., II, Como 1903 (ristampa anastatica, Como 1992), pp. 420-423.
- (4) *Ibidem*.
- (5) Ivi, p. 425.
- (6) B. Anderes, *Guida d'Arte della Svizzera italiana*, aggiornamento di L. Calderari, Taverne – Berna 1998, pp. 265-267. *Guida d'Arte della Svizzera italiana*, a cura di S. Martinoli et al., Bellinzona 2007, pp. 305-306.
- (7) Dopo la soppressione del Collegio dei Somaschi, nel 1852, le sue carte sono confluite all'Archivio di Stato, dove si conservano nel Fondo Conventi Soppressi. A questi si aggiungono altri documenti ritrovati da Luigi Brentani e da lui pubblicati in *Antichi maestri d'arte di scuola delle terre ticinesi. Notizie e documenti*, 7 vol., III, Como 1939, pp. 146 e ss.
- (8) G. Martinola, *Dâte e dati sulla chiesa di Sant'Antonio di Lugano*, «Bollettino Storico della Svizzera Italiana», s. IV, XVII, 2, aprile-giugno, 1942, pp. 57-71.
- (9) V. Chiesa, *La chiesa di Sant'Antonio in Lugano*, Lugano [1958]. *L'opera d'una banca e di uno storiografo luganese. È nata nel Duecento la chiesa di S. Antonio*, «Giornale del Popolo», XXXIII, 150, 3 luglio 1958. M. Agliati, *Lugano del buon tempo*, Lugano 1983, p. 224.
- (10) Per questo primo intervento, come per l'analisi di tutto l'apparato decorativo della chiesa, si veda il testo di Laura Facchin.
- (11) ASTi, FCS, sc. 103. La tavola di progetto dell'altare di Sant'Anna, pubblicata da Virgilio Chiesa nel 1958, è ora introvabile.
- (12) Ivi, accordo del 20 novembre 1686 con il quale l'arciprete Bellasio rinunciava ad alzare un muro dietro il coro della chiesa.
- (13) Al Casasopra è attribuito il progetto della facciata della chiesa luganese di San Giuseppe, realizzata tra il 1758 e il 1759.
- (14) M. Piceni – M. Brambilla di Civesio – V. Brambilla di Civesio, *La soppressione dei conventi nel Cantone Ticino*, Locarno 1995, pp. 181-189.
- (15) ASL, *Catasto censuario di Lugano compilato dall'ingegnere Giuseppe Dozio*, 1849, Sommarione. Si veda anche M. Piceni – M. Brambilla di Civesio – V. Brambilla di Civesio, *La soppressione* cit., pp. 123-124.
- (16) Si tratta dell'attuale Canvetto Luganese, dopo la soppressione acquistato all'asta da Giacomo Ciani. Si veda *Canvetto Luganese*, a cura di G. Mainini, Lugano 2000.
- (17) ASTi, DPC, Fondo vecchio 3, sc. 6.
- (18) Negli anni si susseguirono altre non databili riparazioni ai tetti della chiesa e della sacrestia.
- (19) Preventivo di Gaetano Riva del 28 luglio 1888: ASTi, DPC, Fondo vecchio 3, sc. 6. Il prezzo al metro quadro per il tinteggio era calcolato in 0.25 franchi.
- (20) AdM, Fondo Giuseppe Bordonzotti, *Convenzione tra lo Stato del Cantone Ticino, proprietario della Chiesa di S. Antonio in Lugano, e la signora Marta Grecchi-Luvini pure in Lugano*, 27 aprile 1911.
- (21) R. Bergossi, *Il Palazzo cantonale degli Studi a Lugano. Storia di un progetto esemplare, in Augusto Guidini di Barbengo (1853-1928). Architetto, giornalista, politico*, a cura di A. Windholz, atti delle conferenze (Mendrisio, Biblioteca dell'Accademia di architettura, 8 dicembre 2011), Mendrisio – Bellinzona 2016, p. 103.
- (22) Ora via Massimiliano Magatti.
- (23) AUBC, sc. 0682, lettera del direttore del DPE alla CMSA dell'11 marzo 1911. La documentazione sulla chiesa conservata nell'AUBC parte dal 1911, anno di istituzione della protezione, e questo è il documento più antico.
- (24) *Edilizia luganese*, «Rivista tecnica della Svizzera italiana», I, 1, 30 settembre 1910, pp. 4-5. La vicenda del completamento è stata trattata in A. Hauser, Lugano, in *INSA Inventario Svizzero d'Architettura 1850-1920*, 11 voll., VI, Berna – Zurigo 1991, pp. 308-309.
- (25) Paolo Zanini era il progettista responsabile della ricostruzione della vecchia residenza vescovile in via Nassa sia del seminario diocesano di Beso. Si veda *Paolo Zanini architetto, Caverigno 1871 Lugano 1914*, a cura di G. Foletti et al., Cevio – Massagno 2021.
- (26) R. Bergossi, *Dalla ricostruzione seicentesca agli interventi fra Otto e Novecento*, in *La Chiesa di San Rocco a Lugano*, a cura di L. Damiani Cabrini, Bellinzona 2013, pp. 33-43.

- (27) *Paolo Zanini architetto cit.*, pp. 10, 35.
- (28) AUBC, sc. 0682, lettera di Francesco Chiesa al DPE del 23 marzo 1911.
- (29) Ivi, lettera del direttore del DPE alla CMSA del 5 aprile 1911 con la quale si informava di aver concesso al Municipio di Lugano l'autorizzazione a procedere con la costruzione della sacrestia.
- (30) Ivi, lettera del direttore del DPE alla CMSA del 29 dicembre 1911.
- (31) Ivi, lettera della Municipalità di Lugano a Francesco Chiesa dell'8 gennaio 1912.
- (32) AdM, Fondo Giuseppe Bordonzotti, *Programma di concorso per il completamento architettonico della chiesa di St. Antonio in Lugano*, 16 settembre 1912.
- (33) Ivi, *Relazione al concorso per il completamento architettonico esterno della Chiesa di St. Antonio in Lugano*, 6 marzo 1913.
- (34) Su Giuseppe Bordonzotti (1877-1932) si veda la voce in *Dizionario Storico Svizzero*, compilata da Simona Martinoli.
- (35) *I restauri della Chiesa di Sant'Antonio*, «Rivista tecnica della Svizzera italiana», VI, 1, gennaio 1915, p. 10.
- (36) Il progetto della nuova facciata su via Magatti era approvato dal Municipio luganese nel novembre del 1914. Si veda anche F. Chiesa, *Monumenti storici e artistici del Cantone Ticino restaurati dal 1910 al 1945*, Bellinzona 1946, p. 17.
- (37) Le carte d'archivio dell'AUBC non contemplano documenti sull'esecuzione della facciata laterale. Soltanto schizzi sono conservati nell'archivio del Bordonzotti. Egli compilò gli elaborati grafici di progetto e con ogni probabilità consegnò gli originali al direttore dei lavori. Si veda: Dipartimento della pubblica educazione, *Cinquant'anni di protezione dei monumenti storici artistici della Repubblica e Cantone del Ticino 1909-1959*, Bellinzona 1959, p. 123.
- (38) I montanti delle finestre termali, in pietra artificiale, non erano presenti nella tavola di progetto presentata da Bordonzotti al Municipio di Lugano, sono stati probabilmente aggiunti nel 1919 quando fu realizzata la facciata principale.
- (39) Prima degli interventi del 1914 e del 1915 la situazione doveva essere analoga all'attuale, erano decorate solo le superfici al di sotto del cornicione con l'eccezione della cappella di San Girolamo Emiliani, del presbiterio e del coro e dei due medaglioni sulle volte della navata. Attorno a questi le decorazioni pittoriche del Settecento con ogni probabilità erano già state coperte.
- (40) ASDL, FP, *Corrispondenza di mons. Antognini*, conto del pittore Camillo Luzzani di Lugano del 10 settembre 1915 per lavori compiuti dal 15 giugno 1914 al 23 marzo 1915 con 301 giornate di operai e 128 di manovali. Tra le varie voci della descrizione delle opere si legge: «riparato cornici degli affreschi dell'Altare Maggiore» e «decorato la navata principale». Si ringrazia Davide Adamoli per la segnalazione.
- (41) Si veda la nota 77.
- (42) Domingo Saporiti nel 1921 avrebbe dipinto la volta della chiesa di Sant'Antonio a Sala Capriasca con una composizione compatibile con quella luganese. Si veda *Domingo Saporiti, decorazioni pittoriche e dipinti*, a cura di S. Bartoli Spinedi – G. Foletti, Bellinzona – Vezia 2008. Per la descrizione di queste pitture si veda il contributo di Giorgio Mollisi.
- (43) *Ancora sui restauri della Chiesa di S. Antonio*, «Rivista tecnica della Svizzera italiana», VI, 1, gennaio 1915, p. 10; *Ancora sui lavori interni in S. Antonio*, «Rivista tecnica della Svizzera italiana», VI, 2, febbraio 1915, pp. 27, 28; e *Ancora sui restauri di S. Antonio*, «Rivista tecnica della Svizzera italiana», VI, 3, marzo 1915, p. 37.
- (44) ASDL, FP, *Corrispondenza di mons. Antognini*, lettera del DPE a monsignor Antognini del 27 aprile 1915. Si ringrazia Davide Adamoli per la segnalazione.
- (45) AUBC, sc. 0682, lettera della direzione del DPE alla CMSA del 20 maggio 1915.
- (46) Risoluzione del Consiglio di Stato n. 599 del 15 gennaio 1918.
- (47) UT, licenza di costruzione per la facciata di Sant'Antonio su piazza Dante rilasciata il 28 febbraio 1918.
- (48) AdM, Fondo Giuseppe Bordonzotti, preventivi del 3 febbraio 1917 per un totale di 50'000 franchi, del 7 febbraio 1918 per 25'000 franchi, del 20 febbraio 1918 per 32'000 franchi, del 19 aprile 1918 per 33'000 franchi.
- (49) Ivi, lettera della CMSA al DPE del 26 febbraio 1918 a firma F. Chiesa e L. Brentani.
- (50) Ivi, lettera di Carlo Riva a Bordonzotti del 3 febbraio 1919 con il conto finale. Nell'archivio dell'architetto sono conservati bollettini di regia del capomastro Carlo Riva dal 10 agosto 1918 al 18 gennaio 1919 con le ore delle maestranze e i quantitativi dei materiali (cemento Grenoble, cemento Portland, sabbione, sabbia mezzana, mattoni).
- (51) La Menefoglio era erede della succursale ticinese della Società italiana Chini di Milano, specializzata nelle pietre artificiali per l'architettura.
- (52) *La Chiesa di Sant'Antonio*, «Rivista tecnica della Svizzera italiana», X, 5, maggio 1919, p. 54.
- (53) Otto Maraini eseguì il collaudo dei lavori l'8 febbraio 1919.
- (54) AUBC, sc. 0682, lettera di monsignor Giuseppe Antognini al DPE del 9 novembre 1929 con la richiesta di autorizzazione per il rivestimento marmoreo.
- (55) *Cinquant'anni di protezione dei monumenti* cit., p. 123.
- (56) AUBC, sc. 0682, lettera del DPE alla CMSA del 24 agosto 1932 e lettera di Francesco Chiesa al DPE del 20 settembre 1932. F. Chiesa, *Monumenti storici* cit., pp. 17-18. Nel luglio del 1932 furono riparati i pluviali.

- (57) AUBC, sc. 0682, lettera del DPE a Pietro Giovannini del 25 settembre 1945. La cornice della finestra rovinata dalle infiltrazioni dovette essere ridipinta.
- (58) Ivi, lettera del capomastro Luigi Giorgetti al DPE del 12 giugno 1946, risoluzione del Consiglio di Stato n. 6382 del 10 dicembre 1946. La catena fu sostituita nel dicembre del 1946.
- (59) Ivi, Lettera DPE all'Amministrazione apostolica Lugano dell'8 gennaio 1947. Nel 1949 si cominciò con la sostituzione delle fodrine della porta con vetri bianchi.
- (60) UT, licenza di costruzione rilasciata dal Municipio di Lugano l'8 novembre 1949.
- (61) AUBC, sc. 0682, lettera del DPE all'ispettorato delle costruzioni federali di Lugano del 17 ottobre 1949 con la quale si prende atto che la Confederazione assume l'onere del consolidamento della chiesa.
- (62) Ivi, lettera del DPE all'Amministrazione apostolica di Lugano del 10 maggio 1950.
- (63) Ivi, Fausto Dall'Ara, Preventivo per la parte pittorica-decorativa inerente ai restauri della Ven. Chiesa di S. Antonio in Lugano, 21 maggio 1952.
- (64) Ivi, lettera del DPE a Tita Pozzi del 4 gennaio 1953.
- (65) Ivi, lettera di Pietro Giovannini a Francesco Chiesa, presidente della CMSA, del 25 luglio 1953.
- (66) Ivi, lettera di Ferrazzini al DPE del 13 settembre 1953.
- (67) *Restauri nella chiesa di S. Antonio a Lugano*, «Corriere del Ticino», LXIII, 219, 25 settembre 1953.
- (68) AUBC, sc. 0682, lettera della direzione del DPE a Emilio Ferrazzini del 24 settembre 1953
- (69) *Sui lavori a Sant'Antonio*, «Corriere del Ticino», LXIII, 223, 30 settembre 1953.
- (70) *Restauri o vandalismi nella chiesa di St. Antonio*, «Corriere de Ticino», LXIII, 223, 30 settembre 1953. Il testo del Ferrazzini compariva anche su altre testate: *Restauri o vandalismi nella chiesa di St. Antonio*, «Il Dovero», LXXVIII, 234, 1° ottobre 1953.
- (71) *Per la Chiesa di S. Antonio*, «Giornale del popolo», XXVIII, 232, 10 ottobre 1953.
- (72) C. Censi, *Il martirio di S. Antonio*, «Corriere del Ticino», LXIII, 240, 20 ottobre 1953.
- (73) AUBC, sc. 0682, interpellanza di Waldo Riva del 1° ottobre 1953.
- (74) *Gran Consiglio*, «Gazzetta ticinese», 153, 248, 29 ottobre 1953; «Corriere del Ticino», LXIII, 248, 29 ottobre 1953.
- (75) C. Censi, *Il martirio di S. Antonio continua*, «Corriere del Ticino», LXIII, 257, 9 novembre 1953.
- (76) Dipartimento della pubblica educazione cit., p. 123.
- (77) AUBC, sc. 0682, DPE, Greppi (?), verbale della visita di Mario Rossi del 20 novembre, 21 novembre 1953.
- (78) AUBC, sc. 0682, lettere di Mario Rossi al DPE del 4 dicembre 1953 e del 28 gennaio 1954.
- (79) L'edificio della Banca Unione di Credito è stato completamente trasformato tra il 1994 e il 1995.
- (80) AUBC, sc. 0682, perizia del 30 marzo 1955 del Versuchsanstalt für Wasserbau und Erdbau an der ETH, Erdbauabteilung. Altri sondaggi eseguiva lo studio degli ingegneri Grignoli e Martinola per il DPC e Solexperts SA di Zurigo all'interno della chiesa con sei scavi e dalla parte della nuova Banca Unione di Credito durante la costruzione della soletta del piano interrato.
- (81) La finestra murata era stata dipinta a trompe l'oeil.
- (82) AUBC, sc. 0682; AAT, Fondo Guido Borella, preventivo dei lavori di restauro in Sant'Antonio del 16 maggio 1965.
- (83) Sarebbero stati utilizzati soprattutto il Botticino e il marmo di Arzo nella navata, il Botticino e il Marmo di Verona nelle cappelle e nel presbiterio.
- (84) AAT, Fondo Guido Borella, preventivo di Arturo Cantoni del 6 febbraio 1962.
- (85) UT; AAT, Fondo Guido Borella, lettera di Guido Borella al Municipio di Lugano del 31 ottobre 1968.
- (86) UT, licenza comunale per i lavori di restauro parziale del 9 novembre 1968. Nello scavo per la posa del serbatoio della nafta sotto l'atrio emergevano muri antichi che però non erano indagati. Borella ne dava comunicazione solo all'UT con lettera del 15 novembre 1968.
- (87) Le tre camere funerarie rilevate da Borella, coperte con volta a botte, avevano le seguenti dimensioni: 160 x 210 cm, 430 x 330 cm e 450 x 330 cm.
- (88) AAT, Fondo Guido Borella, lettera di Ottorino Rossi a Guido Borella del 13 marzo 1969 con comunicazione della disponibilità di tutti i pezzi già tagliati e pronti per la posa e annuncio dell'impossibilità di terminare il lavoro entro il 28 marzo per tardiva consegna del piano di posa dell'architetto e successiva lettera del 16 aprile con la comunicazione della terminata posa e della lucidatura in corso.
- (89) Ivi, lettera di Guido Borella alla Direzione delle Costruzioni federali a Bellinzona, 4 giugno 1969.
- (90) Risoluzione governativa n. 5933 del 26 agosto 1969 e successiva n. 1111 del 12 febbraio 1971.
- (91) AUBC, sc. 0682, relazione Grignoli e Martinola del 22 giugno 1970. Comprende l'indagine sulle facciate la descrizione delle fondazioni: larghe un metro e trenta e con profondità variabile tra 2 e 2,5 metri e un'analisi stratigrafica del terreno dalla quale si evinceva la cattiva qualità del terreno fino a 9 metri sotto il piano di calpestio, ottima a 13 metri di profondità.

- (92) Ivi, progetto di consolidamento del 20 dicembre 1971 destinato al DPC dello studio ingg. Grignoli e Martinola e della Solexperts SA di Zurigo, con tavole e una relazione intitolata: Rapporto tecnico relativo alle opere di risanamento delle fondazioni della chiesa di S. Antonio in piazza Dante a Lugano.
- (93) Ivi, preventivo di Arturo Cantoni per il rifacimento di un pezzo del coronamento del finestrone e il consolidamento e restauro del cornicione del lato occidentale, datato 30 aprile 1970.
- (94) AAT, Fondo Guido Borella: i primi progetti di altare consideravano una mensa reniforme oppure un tavolo di ispirazione wrightiana.
- (95) Ivi, lettera dell'UMS 3 gennaio 1973 a don Arnoldo Giovannini di Pierangelo Donati.
- (96) *Settantacinque anni della Commissione dei monumenti storici ed artistici del Cantone Ticino*, Bellinzona 1984, p. 83.
- (97) Risoluzione del Consiglio di Stato n. 9626 del 21 dicembre 1988.
- (98) Incarico al dott. Arnold mediante Risoluzione governativa n. 853 del 7 febbraio 1990.
- (99) Institut für Denkmalpflege ETH, Zürich, Lugano Kirche S. Antonio abate: generelle Schadensituation – Schäden im Innenraum allgemein – Schäden in der Seitenkapelle S. Girolamo Emiliani – Empfehlungen für Erhaltungsmassnahmen (April 1990). Si ringrazia lo studio Trümby Bianchini.
- (100) AUBC, sc. 0684, lettera di Alfred Schmid a Konrad Zehnder del 30 maggio 1990.
- (101) Decreto legge del 9 novembre 1992 del Gran Consiglio, concessione di un credito di quasi due milioni per i lavori di restauro della chiesa di Sant'Antonio.
- (102) Studio Trümby Bianchini, domanda di costruzione compilata dallo studio Trümby Bianchini e presentata al Municipio di Lugano dalla Sezione degli stabili erariali (Dipartimento delle finanze e dell'economia) il 15 novembre 1993.
- (103) Studio Trümby Bianchini, relazione tecnica e descrizione dei lavori di risanamento eseguiti nella chiesa di Sant'Antonio Abate a Lugano dal 1993 al 1995, 29 maggio 1998.

Tele, affreschi e sculture lignee del Seicento

Dai Bianchi di Campione
a Francesco Antonio Giorgioli

Giorgio Mollisi
Direttore Arte e Cultura

*Dedico questo contributo alla memoria
di don Miroslaw Novak*

Giunti a Lugano il 21 settembre 1608, i Padri Somaschi presero possesso della chiesa e della scuola dove avrebbero continuato la loro missione di educatori per molti anni. La vecchia chiesetta costruita dagli Umiliati nel corso del Duecento e decorata con affreschi antichi (andati poi distrutti dalla demolizione del 1632 da parte dei Somaschi) aveva un altare con una ancona dipinta della *Beata Vergine con Sant'Antonio e San Benedetto*, un quadro che, per il momento, non si è riusciti a reperire.

Furono naturalmente i Padri Somaschi a introdurre a Lugano il culto dell'Angelo Custode, caro al fondatore dell'Ordine, Padre Girolamo Emiliani, e poi diffusosi in tutta Italia.

Era logico, quindi, che nel collegio o, forse ancora meglio, nell'oratorio all'interno del collegio, costruito fra il 1641 e il 1647, bisognasse rappresentare degnamente questa devozione mediante un'opera pittorica. L'occasione si presentò allorquando si trovava nel collegio, come presbitero, Isidoro Bianchi¹, figlio

di Pompeo, a sua volta figlio del famoso pittore Isidoro Bianchi di Campione (1581-1662)². Il prete, infatti, fece da tramite con il pittore Gerolamo Bianchi di Campione, per avere un quadro dell'Angelo Custode (fig. 1), come fa intendere Padre Taddisi nel suo *Centone*, quando dice che «Il quadro grande dell'Altare dell'Angelo Custode fu dipinto per carità dal Sig.r Girolamo Bianchi di Campione, fratello del nostro Pre' D. Isidoro. Spese il P. Raggi nelli colori e nella tela scudi 15, come all'Esito in marzo 1656»³. Erra il Taddisi, quando parla della parentela dei due Bianchi, perché Gerolamo non è fratello di don Isidoro, bensì cugino⁴, ma ci dà una notizia importante quando dice che il quadro è stato offerto senza alcun compenso se non per il solo pagamento dei colori e della tela.

Evidentemente don Isidoro, volendo fare un regalo alla sua comunità, aveva pensato di approfittare della qualificata bottega familiare – situata a Campione – gestita da suo nonno e da suo padre, oltre che dallo zio, anche se restano da chiarire i motivi per i quali non si sia rivolto direttamente a questi



ultimi ma al cugino; si tratta comunque di un problema che sarà affrontato più avanti.

1. Isidoro e Gerolamo Bianchi, *Angelo Custode*, pala d'altare, cappella dell'Angelo Custode, oggi della Madonna di Lourdes, chiesa di Sant'Antonio Abate, Lugano.



2. Cappella dell'Angelo Custode, oggi della Madonna di Lourdes.

Dal 1656, quindi, la tela in questione si trova nel Collegio dei Somaschi che, nel 1672, fonderanno addirittura una Compagnia dell'Angelo Custode. Solo nel 1689 diventerà pala d'altare della nuova cappella dedicata a questo culto costruita dal 1686 al 1689 (fig. 2), ma verrà ancora spostata nel 1893 circa, quando la cappella cambierà dedizione venendo intitolata alla Madonna di Lourdes, dove sarà posto un quadro della Vergine. È Virgilio Chiesa, nella sua monografia del 1958, a dirci che il dipinto, a quella data, si trovava appeso nell'atrio verso via Magatti⁵, e ci conferma con una fotografia che sull'altare era stata scavata una nicchia con la grotta in cui veniva esposta la statua della Madonna di Lourdes, grotta che è presente già nel 1949, come si vede in una foto pubblicata da Bergossi nel suo saggio in questo volume⁶.

È solo durante i restauri della chiesa del 1973 che la pala d'altare del Bianchi tornerà nella sua cappella originaria, mentre la statua della Madonna sarà spostata sotto il quadro su un piedistallo. Purtroppo nel 1978, dopo una caduta del quadro sull'altare, la tela viene danneggiata, definitivamente restaurata e posizionata laddove si trova attualmente⁷; davanti al dipinto, una statua lignea della Madonna di Lourdes sostituirà la precedente.

Il quadro, che è assegnato a Gerolamo Bianchi di Campione, come detto, presenta la consueta iconografia con l'arcangelo Raffaele che tiene per mano un bimbo sottratto dalle grinfie del demone, rappresentato in basso a destra con le corna ricurve e con la bocca aperta da cui pende la lingua. La scena, che si svolge all'interno di un edificio con alti pilastri e pavimento marmoreo, mostra l'arcangelo che indica al bimbo la strada verso la salvezza rappresentata dagli angeli in volo nel cielo. Un'apertura ad arco verso l'esterno, dietro a una balaustra,

mostra un "giardino all'italiana" con villa e relativa barchessa con montagne sullo sfondo a rappresentare le lusinghe del mondo da cui non farsi sopraffare (fig. 3). Giustamente Spiriti, nel suo saggio in questo volume, parla di un "precoce capriccio"⁸, anche se quasi certamente il riferimento va a qualche scorcio visto realmente dai Bianchi in Piemonte o a più vedute rielaborate dopo il rientro in patria. Il quadro è, comunque, una somma di riferimenti ai modelli di Isidoro Bianchi, ovvi, dal momento che alla data del 1655-1656 nella bottega di famiglia a Campione era presente lo stesso Isidoro⁹ e, molto probabilmente, erano presenti anche i suoi figli Pompeo¹⁰ e Francesco, così come pure il nipote Gerolamo, come abbiamo visto.

Nel quadro si nota lo stesso impianto tipico delle opere di Isidoro, con la scena che si apre con una finestra ad arco con sfondo, che il maestro di Campione aveva più volte sperimentato negli affreschi dei castelli di Rivoli e del Valentino a Torino o del santuario di Nostra Signora della Caravina in Valsolda, ma anche in alcune sue tele: emblematica la teletta (97 x 75 cm) con la *Visione di Sant'Antonio da Padova*, di proprietà del Comune di Campione d'Italia, citata per la prima volta da Laura Damiani Cabrini nel 2004¹¹ e poi presentata da Daniele Pescarmona nel catalogo della mostra su Carpofoforo Tencalla del 2005¹², in cui si segnala una possibile presenza di aiuti accanto al maestro di Campione. Ritengo infatti che nella tela di Campione sia presente la mano di Gerolamo, in modo particolare nelle figure della parte sinistra del quadro e negli angioletti in volo.

Oltre alla composizione sono però alcuni dettagli ripresi nella tela dell'*Angelo Custode* che derivano dal repertorio di Isidoro: il volto dell'arcangelo, ad esempio¹³, la maschera demoniaca¹⁴, ma in



3. Isidoro e Gerolamo Bianchi, *Angelo Custode*, particolare.

modo particolare la figura del bambino, che sembra ripreso da un disegno isidoriano¹⁵. Di sicuro la supervisione del nonno deve aver molto condizionato il lavoro di Gerolamo, tanto da far ipotizzare un intervento diretto dell'anziano parente proprio nel volto dell'arcangelo e in quello del bimbo accompagnato da Raffaele. D'altra parte questi visi sono ben lontani da quelli dell'unica opera documentata di Gerolamo al santuario della Caravina, quando, dal dicembre 1663 al febbraio 1664, affresca le pareti laterali della cappella dei Santi Gerolamo e Nicola (la cappella cosiddetta dei Cordiglieri)¹⁶, con alcuni episodi relativi alla vita di San Francesco e alcune sue virtù, oltre alle sante dell'Ordine francescano¹⁷ (figg. 4-5). Basterebbe confrontare i volti delle figure del santuario mariano per capire la maggiore qualità di quelli dell'*Angelo Custode* di Sant'Antonio. Alla Caravina,



4. Gerolamo Bianchi, affreschi della parete sinistra, cappella dei Cordiglieri, santuario della Madonna della Caravina, Cressogno Valsolda (Foto G. Mollisi).

5. Gerolamo Bianchi, affreschi della parete destra, cappella dei Cordiglieri, santuario della Madonna della Caravina, Cressogno Valsolda (Foto G. Mollisi).

6. Gerolamo Bianchi, *San Francesco si spoglia dei beni davanti a suo padre Bernardone e al vescovo Guido di Assisi*, affresco della parete sinistra, cappella dei Cordiglieri, particolare (Foto G. Mollisi).



7. Bottega Bianchi con Gerolamo, *Transito di San Giuseppe*, affresco, chiesa di Santa Maria della Fontana, Appiano Gentile (Foto M. Leoni).



8. Bottega Bianchi, *Sant'Antonio da Padova in adorazione del Bambino*, affresco, chiesa di Santa Maria della Fontana, Appiano Gentile (Foto M. Leoni).

Gerolamo riprende, inoltre, il modello del bimbo desunto dalla tela di Campione di Isidoro e da quella di Lugano. Lo fa nell'affresco con *San Francesco che si spoglia dei beni davanti a suo padre Bernardone e al vescovo Guido di Assisi* (fig. 6), dove la figura del fanciullo viene ritratta però riflessa orizzontalmente e la sua testa viene cambiata.

Se il documento del Padre Taddisi fa riferimento al pittore Gerolamo Bianchi sulla base di una nota riportata sull'«Esito in marzo 1656», cioè al libro contabile delle uscite della chiesa, purtroppo introvabile, ciò non esclude che il quadro possa essere stato eseguito a più mani, anche se consegnato materialmente da Gerolamo Bianchi, che ha riscosso il denaro pattuito.

È infatti noto come nella bottega del maestro Isidoro Bianchi fossero presenti molti aiuti, in modo particolare figli e nipoti¹⁸, come riscontrato anche negli ultimi contributi, ad esempio, di Federica Bianchi e di Daniele Pescarmona¹⁹.

La tela di Lugano potrebbe essere quindi un lavoro a più mani della famiglia Bianchi dove a Gerolamo andrebbero assegnate le parti un po' più deboli come la figura dell'angelo custode (ad esclusione del volto), in cui si vede una certa rigidità del panneggio, e gli angeli in volo, mentre il resto andrebbe assegnato al nonno Isidoro.

Interessante, al fine di attribuire ulteriori opere a Gerolamo Bianchi, l'indicazione di Federica Bianchi che assegna (con probabilità) al nipote di Isidoro gli



9. Sergio Sargan, *Madonna di Lourdes*, scultura lignea, 1976, cappella dell'Angelo Custode, oggi della Madonna di Lourdes (Foto G. Mollisi).

affreschi nella chiesa di Santa Maria della Fontana ad Appiano Gentile rappresentanti il *Transito di San Giuseppe* e *Sant'Antonio da Padova in adorazione del Bambino*²⁰ (figg. 7-8), che mi sento di sostenere, almeno per la tela con il *Transito*, in riferimento al quadro dell'*Angelo Custode*. Proprio nel *Transito di San Giuseppe* di Appiano Gentile, Gerolamo ripete gli stessi angeli in volo di Lugano. Non ritengo invece di Gerolamo l'affresco con *Sant'Antonio da Padova*, anche se chiaramente di ambito isidoriano, ma con una impostazione più rivolta al tardo barocco/primo rococò, come si vede nella figura dell'angelo con il giglio²¹. Anche per le altre tele, oggetto della critica più recente, come ad esempio quella della *Maddalena soccorsa dagli angeli*, della parrocchiale di Capolago, del 1662²², eseguita a più mani²³, è probabile che vi sia la presenza anche di Gerolamo, così come nella decorazione ad affresco della cappella maggiore della parrocchiale di Comano del 1661, come riferisce Federica Bianchi²⁴. Qui l'affresco con Santa

Eurosia, datato 1661, è da assegnare a Gerolamo, soprattutto per le rotondità del viso e la rigidità del panneggio, tipiche del giovane pittore campionesse.

Come si diceva, davanti alla tela dell'*Angelo Custode* si trova oggi una Madonna in legno, opera di Sergio Sargan di Lourdes (fig. 9), da lui realizzata nel 1976 appositamente per la chiesa luganese²⁵. Si tratta di una Madonna di Lourdes, dal manto e dal velo color panna, il primo trapuntato di stelle e il secondo bordato d'oro, con cintura con ombreggiature azzurre, al contrario della iconografia consueta che la vede con manto e velo bianchi, con una cintura azzurra. La Madonna, comunque, porta la corona del Rosario sul braccio e due rose ai piedi come da tradizione mentre, sul basamento a forma di roccia, si trova un ramoscello dello stesso fiore²⁶.

Ai lati della cappella due lapidi di marmo ricordano, la prima a sinistra, le date delle apparizioni a Bernadette Soubirous nella Grotta di Lourdes e, la seconda a destra, tutte le approvazioni canoniche delle medesime apparizioni.

La tela nel fastigio dell'altare

Dal *Centone* del Padre Taddisi veniamo a sapere che sulla cima dell'altare dell'Angelo Custode si trovava un piccolo quadro dell'arcangelo Michele, dipinto dal pittore Domenico Banchini di Curio nel 1688²⁷. Nulla si sa del pittore di Curio, perché il suo nome non figura in alcun repertorio degli artisti ticinesi. Si sa però che un Domenico Banchini, nasce a Curio nel 1606 circa, come scritto nell'albero genealogico pubblicato nel 1993²⁸, ma non sappiamo se si tratti del nostro.

10. Autore ignoto dei primi anni del XIX secolo, *Madonna col Bambino*, cappella dell'Angelo Custode, oggi della Madonna di Lourdes, fastigio dell'altare.

Dell'opera citata dal Taddisi ne dà notizia anche Virgilio Chiesa in un articolo sul *Bollettino Storico della Svizzera Italiana* del 1942, in cui si dice che il quadro, a quella data, si trovava «appeso a una parete dell'atrio» che conduce alla sacrestia²⁹. In una fotografia del 1949, conservata nel Fondo Guido Borella e pubblicata da Riccardo Bergossi nel suo saggio in questo volume, si nota sul fastigio dell'altare un quadro con un arcangelo che protegge tre bimbi sotto le due grandi ali. Lo stesso appare anche in una fotografia di Virgilio Chie-

sa pubblicata sul suo libro del 1958³⁰, in cui identifica il quadro citato come autografo del Banchini. La piccola tela, però, non è certamente opera di fine Seicento, ma ha tutte le caratteristiche per essere un'opera di inizio Novecento. D'altra parte Padre Taddisi parla genericamente di un San Michele che, però, nell'iconografia tradizionale è rappresentato come l'arcangelo che trafigge il demonio. È probabile quindi che l'opera originale sia andata dispersa, come pure il secondo quadro visto dal Chiesa, sostituito molto probabilmente durante i restauri del 1995 dal dipinto della *Madonna col Bambino* che si vede oggi (fig. 10). Nel quadro è rappresentata la Madonna a mezzo busto, che presenta il Bambino tenuto in braccio.



Vestito con tunica bianca e con mantello dorato, Cristo fanciullo benedice con la mano destra, mentre con la sinistra tiene il rotolo della legge e ricorda a tutti di essere non solo uomo, come si vede dai piedi nudi, ma anche Dio.

Si tratta di una riproduzione da icona di un modello bizantino interpretato all'occidentale. Lo si vede anche dalla stempiatura del Bimbo o dalla stessa posizione simile a Dio Padre in Maestà, mentre lo sfondo e le bordure a rilievo hanno derivazione dalle decorazioni cinquecentesche.

Anche la scritta in alto, non decifrabile perché composta da caratteri misti latini, greci e cirillici, è stata ripresa da originale bizantino forse con errori di copiatura. Il dipinto si trovava in origine nella chiesa di Santa Marta a Lugano e la Vergine veniva venerata come *Mater admirabilis*, detta anche la «Madonna», a cui molti devoti si rivolgevano per ottenere delle grazie.

La sua prima menzione nei registri della Arciconfraternita della Buona Morte risale al 1845, quando viene segnato un contributo di Lire 1:17 da parte di un devoto per una «Benedizione alla B.V. Ad.le»³¹. Nel 1856 ebbe anche il suo altare. Restaurata nel 1877 dal pittore Alessandro Tencalla per conto dell'arciconfraternita, dopo la demolizione delle chiese di Santa Maria e di Santa Marta nel 1913, con altri quadri e suppellettili sacre, fu portata nella chiesa di Sant'Antonio, dove la confraternita aveva trovato sede; lì fu posta dapprima nella cappella di San Giuseppe per le visite dei fedeli e, in seguito, relegata in sacrestia³².

Gli affreschi della volta

Terminata la seconda parte della chiesa, i Padri Somaschi decisero di iniziare la decorazione pittorica a partire dalla vol-

ta. Bisognava incominciare dalla parte vicina al presbiterio con un affresco che celebrasse la santità di Sant'Antonio Abate, patrono della chiesa³³, e nel 1670 il preposito don Eustachio Rusca (in carica dal giugno 1662 sino al giugno 1665 e poi dal 5 aprile 1668 al maggio 1671) chiamò il pittore Carlo Pozzi (1606-1683)³⁴ di Valsolda per eseguire l'opera per un costo di scudi 20 pagati il 26 marzo dello stesso anno³⁵.

Al centro della volta della terza campata, il Pozzo esegue un affresco entro un medaglione delimitato da una cornice a stucco quadrata, con rosette all'interno e quattro cherubini posizionati al centro dei lati, con la *Gloria di Sant'Antonio Abate* (fig. 11). Vi è rappresentato, infatti, il santo, con barba bianca, vestito con tunica marrone chiaro e mantello marrone scuro su cui pende lo scapolare con il tau, la forma del bastone (e poi della stampella) del santo, adottato poi come emblema dei monaci del suo Ordine³⁶. Sant'Antonio ascende al cielo contornato da cherubini e due arcangeli, con tre angeli ai suoi piedi, due dei quali reggono il pastorale e la mitria, attributi propri dei vescovi, in quanto Antonio, come fondatore della comunità monastica della Tebaide, veniva equiparato a un vescovo. L'iconografia è classica, essenziale e stilisticamente di derivazione procacciniana come tutta la pittura del Pozzo, del quale non si trovano in Ticino altre opere, anche se Luigi Brentani documenta un Carlo Pozzo pittore nella chiesa di Sant'Antonio Abate a Sala Capriasca nel 1647 con opere oggi non più visibili³⁷. Gli affreschi del Pozzo più vicini a Lugano si trovano, invece, a Puria Valsolda, paese natale di Carlo, sulla sponda italiana del lago Ceresio. Nella parrocchiale di Santa Maria, nella volta del transetto sinistro, il pittore affresca la *Gloria di San*



Carlo e, alle pareti, l'*Attentato a San Carlo* e l'*Istituzione della scuola della Dottrina Cristiana*, eseguiti nel 1663 con l'aiuto del figlio Marc'Antonio, che si occupa delle quadrature³⁸. La sua opera principale si trova comunque a Consiglio di Rumo, nell'Alto Lario, nella chiesa di San Gregorio Magno, dove il Pozzo si occupa di tutta la decorazione ad affresco dell'arco di trionfo, con la *Tentazione* e la *Cacciata di Adamo ed Eva*, delle due tele con l'*Apparizione di Cristo risorto alla Madonna* e l'*Annunciazione*, e del presbiterio (affreschi datati al 1659 e firmati sulla lesena destra del sottarco dove sono dipinti i *Profeti*). Sulle pareti del presbiterio esegue due grandi tele con l'*Adorazione dei pastori* e l'*Adorazione dei Magi* (quest'ultima firmata e datata

11. Carlo Pozzo, *Gloria di Sant'Antonio*, affresco, volta della seconda campata.

1659), che sono affiancate dai quattro evangelisti ad affresco³⁹. All'interno del presbiterio, i due santi titolari *San Gregorio* e *Sant'Apollinare* si trovano ai lati dell'ancona affrescata con l'*Ultima cena*. Sulla volta, entro uno spazio decorato con stucchi e circondati da angeli e arcangeli, sono rappresentati: la *Risurrezione*, l'*Incoronazione della Vergine* e l'*Ascensione*. Da notare come il Pozzo ripeta nel Sant'Antonio della volta di Lugano le posture del Cristo dell'*Ascensione* di Consiglio di Rumo (in modo speculare) e degli arcangeli, stilemi tipici della cultura di Camillo Procaccini.

Come mai Carlo Pozzo sia giunto in Sant'Antonio non si sa, ma è probabile che i suoi lavori a Sala Capriasca abbiano influito sulla sua chiamata, a meno che esistano altre sue opere in Ticino sotto altre attribuzioni.

Bisogna anche dire però che suo padre Marco Antonio (Puria 1570-1617 circa), assieme ai suoi fratelli, aveva affrescato, tra l'altro, le Storie di San Rocco nella omonima chiesa di Lugano nel primo decennio del 1600⁴⁰, mentre suo figlio Marc'Antonio (1632-?) era ritornato nella stessa chiesa nel 1677 per decorare la volta assieme a un «compagno», come si legge nel Giornale di cassa (1660-1674) della Confraternita di San Rocco⁴¹.

I Pozzo di Puria erano peraltro ben introdotti sia a Lugano e sia in tutto il Canton Ticino.

È probabile, quindi, che Carlo Pozzo fosse stato designato anche per affrescare il secondo medaglione sulla volta di Sant'Antonio, nella prima campata, allorquando fosse terminato il lavoro di intonacatura, ma nel 1683 sopraggiunse la sua morte e la commessa venne affidata ad altro pittore.

Nel 1684 il preposito don Lucio Avogadri, in carica dal luglio 1683 al maggio 1689⁴², chiamò infatti il pittore Giuseppe Antonio Giorgioli⁴³ di Meride per dipingere la *Gloria trinitaria* (fig. 12), per un compenso di 15 scudi, oltre il vitto⁴⁴. Entro un medaglione con cornice in stucco simile alla precedente, eseguita però dallo stuccatore luganese Gerolamo Rossi⁴⁵, il Giorgioli affresca sì la *Trinità*, con Dio Padre, il Figlio e la colomba dello Spirito Santo, ma con due particolarità: a sinistra, Cristo che indica una grande croce portata in cielo da angeli, iconografia quindi dell'*Esaltazione della Croce*, e, a destra, un arcangelo (Raffaele) che indica la croce, mentre accompagna un bimbo tentato dal

demonio (sotto forma di drago), iconografia dell'Angelo Custode⁴⁶. Non una semplice Trinità, quindi, come comunemente affrescata sulle volte delle chiese ticinesi (si veda ad esempio la chiesa di San Giorgio a Castagnola), ma anche quelle affrescate in seguito dallo stesso Giorgioli, come la *Trinità* presente nella casa dei Beroldingen a Magliaso del 1689 circa⁴⁷, ma con un'aggiunta di due dei capisaldi del culto somasco: la croce (presente anche nel loro stemma con Cristo portacroce) e gli angeli custodi come protezione e guida per i fanciulli. Un discorso quindi più complesso rispetto alla rappresentazione classica della *Gloria trinitaria*, voluto dai Padri Somaschi per sottolineare come la croce, qui rappresentata con un gigantismo spaziale enfatizzato dallo sforzo degli angeli per sostenerla, sia il punto di salvezza a cui devono tendere tutti i giovani. Un discorso pedagogico, quindi, rivolto ai fedeli per sottolineare la missione di fondo dei Somaschi con il loro collegio di Lugano. Interessante il movimento contrapposto in modo simmetrico delle figure, rinforzato dallo svolazzare dei panneggi, per sottolineare la gioia dell'incontro. Giorgioli, dopo la sua esperienza romana maturata tra il 1680 e il 1683 (con una puntata a Firenze), porta in Sant'Antonio, oltre al bagaglio della sua formazione lombarda da Morazzone a Camillo Procaccini, anche la vena barocca acquisita nell'Urbe.

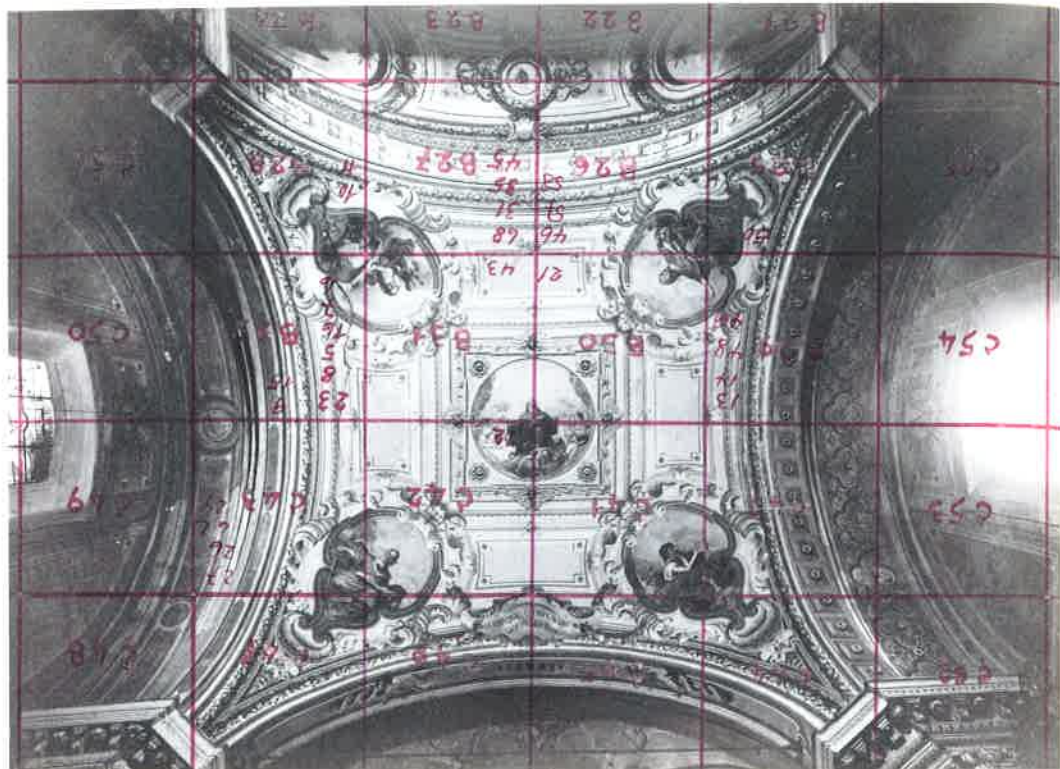
Terminati gli affreschi della volta, i Somaschi si occuparono delle cappelle laterali e del presbiterio per tutto l'arco del Settecento. Probabilmente avevano pensato a una decorazione attorno ai medaglioni del Pozzo e del Giorgioli, isolati com'erano entro uno spazio così vasto. Da alcuni documenti trovati da Riccardo Bergossi⁴⁸ parrebbe che anche sulla volta, come già avvenuto per il presbiterio decorato dai fratelli Giovannini di Varese nel 1738⁴⁹, ci fossero delle de-



corazioni, ma non abbiamo prova certa della loro realizzazione perché alla data del 1885 tutta la volta era scialbata e i Somaschi partiti ormai da Lugano. Da alcune foto del 1949⁵⁰ (seppur sovrascritte) si vede come fosse stata realizzata una ricca decorazione nelle due campate a vela con quattro figure nei pennacchi entro delle *cartouche* dipinte collegate da altre quattro specchiature a finto stucco. Nel perimetro una ghirlanda dipinta con fiori e frutti separa la volta dalle cappelle.

12. Francesco Antonio Giorgioli, *Gloria trinitaria*, affresco, volta della prima campata.

Nella campata vicina al presbiterio (fig. 13), fra le cappelle di Sant'Anna e della Madonna di Lourdes, vengono rappresentati i quattro evangelisti con i relativi simboli: da sinistra a destra, Matteo/angelo; Giovanni/aquila; Luca/bue e Marco/leone; in questo caso Marco è ritratto "alla veneziana" perché, oltre al leone e al libro, presenta anche



VOLTA 2/ CAPP. MADONNA e S. ANNA

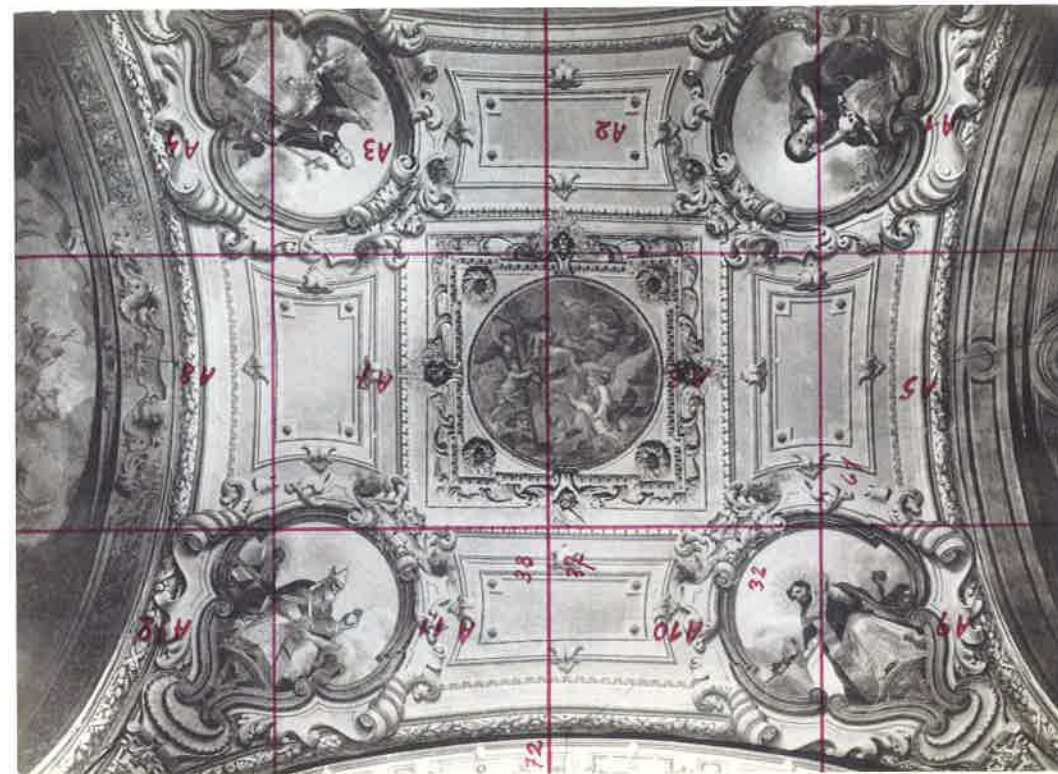
13. Pittore anonimo degli anni 14-15 del Novecento (Domingo Saporiti?), decorazione della volta della seconda campata con i quattro evangelisti (AAT, Fondo Guido Borella).

la spada. Sopra l'entrata del presbiterio, al centro, una iscrizione recita: «Quicumque glorificaverit me glorificabo eum (chiunque mi avrà glorificato sarà da me glorificato)» (I Re, 2, 30), nel senso che chiunque avrà lodato Dio avrà la vita eterna.

Nella campata fra le cappelle di San Girolamo Emiliani e San Giuseppe (fig. 14) sono rappresentati i quattro padri della Chiesa: San Gregorio Magno, qui con mitra semplice, al posto del triregno, e croce patriarcale con la lancia, in quanto promotore del culto della sacra lancia (la lancia di Longino che ferì il

Cristo prima di morire, molto venerata dal pontefice); San Gerolamo, con la consueta iconografia dell'eremita a Betlemme, che include teschio, libro e croce; Sant'Ambrogio, qui in veste di scrittore di testi sacri e normatore, al posto della sferza nell'iconografia tradizionale: si vedono infatti penna, calamaio e rotolo; infine Sant'Agostino, qui secondo l'iconografia classica nella versione con in mano il cuore ardente.

A dividere le campate, l'arcone, che viene decorato trasversalmente da una tripla cornice: la più esterna con motivi geometrici e a fogliette stilizzate, la mediana con elementi a girali vegetali affrontate e, la più interna, con festone di foglie e frutti trattenuto da nastro, con l'effetto di evidenziare maggiormente le due volte a vela (fig. 15).



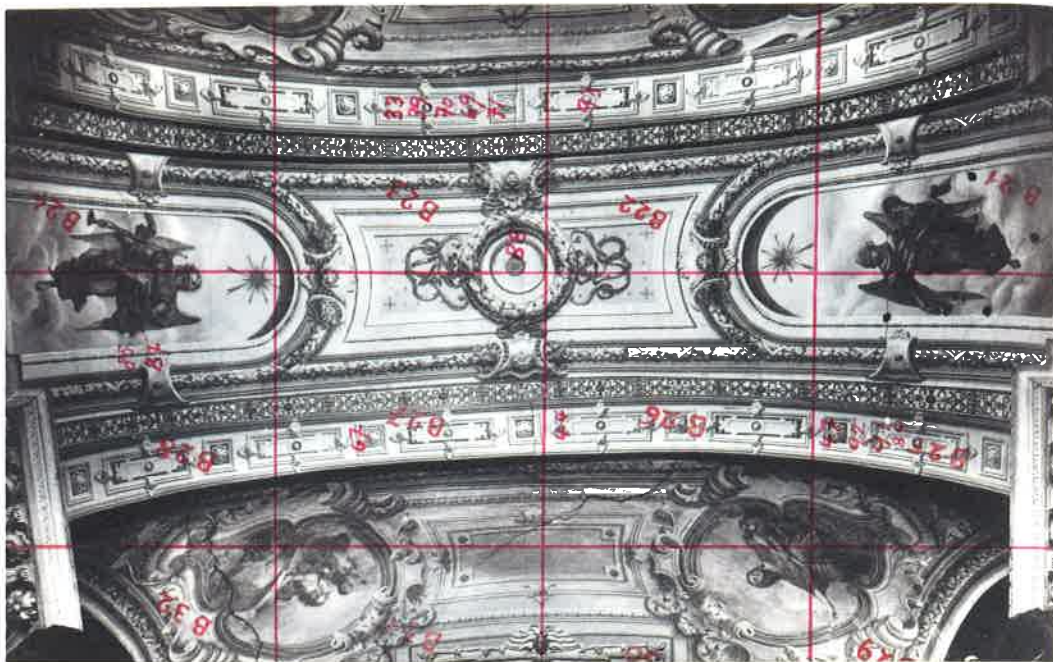
VOLTA 1/ CAPP. S. GER. e S. GIUS.

Un tondo con festoni e nastri segna il centro dell'arcone, mentre nelle specchiature laterali sono dipinte due aperture verso il cielo solcato da due stelle che lasciano spazio a due angeli, i quali si dirigono verso l'interno della chiesa. Il primo angelo con tromba e libro dei vivi e dei morti rimanda alle profezie di Ezechiele, riprese da Giovanni nella sua Apocalisse quando Cristo tornerà per il Giudizio finale. Il secondo angelo, dal capo velato, tiene con la mano destra un rotolo aperto e, con la sinistra, sorregge un'arpa che ricorda inevitabilmente Davide (antenato di Cristo), con cui Dio aveva stabilito il patto in base al quale dalla sua discendenza sarebbe nato il futuro Messia (2 Re, 7). Il rotolo rimanda a Ezechiele nel momento in cui Dio gli affidò la missione di profetizzare dicendogli:

14. Pittore anonimo degli anni 14-15 del Novecento (Domingo Saporiti?), decorazione della volta della prima campata con i padri della Chiesa (AAT, Fondo Guido Borella).

«E tu, figlio d'uomo, ascolta ciò che dico a te [...] apri la bocca e mangia ciò che ti do. Io guardai, ed ecco, stava stesa verso di me una mano, che teneva un libro in rotolo. Esso lo spiegò dinanzi a me: era scritto di dentro e di fuori e v'erano scritte lamentazioni, gemiti e guai» (Ezechiele 2, 6-10).

La stessa scena sarà ripresa da Giovanni nell'Apocalisse quando il Signore gli ordinò di mangiare il libretto aperto in mano all'angelo con le parole di Dio (Apocalisse 10)⁵¹. Continui rimandi, quindi, fra la storia passata obnubilata dal velame della profezia sempre un po'



FRA LE DUE VOLTE

15. Pittore anonimo degli anni 14-15 del Novecento (Domingo Saporiti?), volta, decorazione dell'arco (AAT, Fondo Guido Borella).

misteriosa (il capo velato dell'angelo), e la storia presente. Le due stelle sopra gli angeli, mentre fanno capire che la volta è aperta verso il cielo, ricordano come esse abbiano rappresentato sia nell'Antico e sia nel Nuovo Testamento un riferimento chiaro alla presenza in terra di un Nuovo Messia, quel Gesù indicato ai Magi proprio dalla stella cometa.

Come si vede, il significato iconografico dei due angeli nell'arcone rimanda alla Rivelazione, in particolare alla progressività della Rivelazione, la lettura trinitaria della storia. Nella storia d'Israele, il Padre si rivela come Dio, Uno, ma il messaggio è ancora incompleto, nell'attesa del Messia. Gesù compie questa attesa ma il suo mancato ricono-

scimento provoca l'accecamento d'Israele (immagine medioevale della Sinagoga bendata; immagine di Mosè che si vela il volto in Esodo 34, 29-35, criticata da Paolo in 2 Corinzi 3, 7 - 4, 6) e l'inizio della seconda età, del Figlio, che tuttavia non gode ancora della pienezza della visione: Paolo, 1 Corinzi 13,12: «Videmus nunc per speculum et in enigmatibus, tunc autem facie ad faciem» («Ora vediamo nell'enigma attraverso uno specchio, allora invece faccia a faccia»). Solo la terza età, quella dello Spirito, porterà ai «cieli nuovi e terra nuova» (Apocalisse 21, 1) e a «Dio tutto in tutti» (1 Corinzi 15, 28).

D'altra parte sia i padri della Chiesa Latina (della prima campata) e sia gli evangelisti (della seconda campata) stanno a testimoniare il cammino della Rivelazione nella sua storicità.

La presenza, inoltre, degli strumenti musicali dei due angeli ben si inserisce

nel contesto di *Gloria trinitaria* rappresentata nell'affresco del Giorgioli, che fa da *pendant* all'altra *Gloria* della volta successiva, quella di un santo, Sant'Antonio Abate, che ha glorificato Dio durante tutta la sua vita ed è stato premiato con la salvezza finale, come ben recita il cartiglio fra gli evangelisti Marco e Luca sopra l'arco del presbiterio già citato⁵².

Da una fattura del 10 settembre del 1915 di 4'000 franchi, indirizzata al rettore della chiesa di Sant'Antonio monsignor Giuseppe Antognini, sappiamo che la ditta Luzzani Camillo fu Riziero di Lugano ha eseguito lavori nell'edificio di culto dal 15 giugno 1914 fino al 23 marzo 1915⁵³. I lavori, oltre a riguardare le cappelle e i cornicioni con dorature e pitture a olio, interessano pure la volta, anche se non si dice espressamente che siano state fatte le decorazioni e le opere di figura e tantomeno chi fosse l'autore. Tuttavia è molto probabile, dato il costo elevato dei lavori, che in questo contesto sia stata dipinta tutta la volta. D'altronde la data del 1914 è ben in linea con il gusto neobarocco/neorococò che era in voga nel Milanese, sostenuto dall'allora arcivescovo di Milano Andrea Carlo Ferrari. Purtroppo, dopo varie peripezie e controversie tra vari attori, come si legge nel saggio di Riccardo Bergossi in questo volume, tutta la decorazione della volta fu cancellata nel settembre del 1953. Quanto all'autore (o agli autori), non esistono nomi certi fra i documenti, se non generici riferimenti a interventi nel presbiterio e sulla volta da parte di pittori ticinesi⁵⁴. Fra questi, però, il pittore Domingo Saporiti, nato a Vezia nel 1893 e morto nel 1966, potrebbe essere il candidato più probabile per aver dipinto le figure degli evangelisti e dei padri della Chiesa sulle due volte di Sant'Antonio⁵⁵. Confrontando infatti le fotografie della volta del presbiterio della parrocchiale di Comano del 1921, pur-

troppo cancellata, con quelle di Sant'Antonio, si notano molte affinità stilistiche. Se così fosse, bisognerebbe anticipare al 1914 l'arrivo del Saporiti in Ticino, dopo alcune esperienze a Genova, al posto del 1918 come ritenuto dalla critica, anche se una tradizione orale lo vede attivo già nel 1913 a Mendrisio e a Bellinzona⁵⁶.

Tele seicentesche in sacrestia e altrove

Nella sacrestia di Sant'Antonio, dove sono confluite opere già presenti nella stessa chiesa e quelle provenienti dai due edifici di culto demoliti di Santa Maria e Santa Marta, è custodito un quadro con una *Crocefissione* (fig. 16). Non si trova nelle fonti alcun riferimento a quest'opera, che non risulta mai esposta all'interno della chiesa, a meno che fosse presente nei locali dell'attiguo collegio.

La tela rappresenta, al centro, un crocefisso, sviluppato per tutta l'altezza dell'opera, sul quale è inchiodato Cristo morente, secondo la diffusa tipologia del *Christus Patiens*. Ai piedi del braccio maggiore è inginocchiata la Maddalena, piangente, con il capo solo parzialmente velato dal quale fuoriescono i lunghi e mossi capelli biondi. In basso, a destra, poco distante dal teschio di Adamo, si riconosce il vasetto degli unguenti, suo tipico attributo. La croce divide nettamente in due la composizione: i presenti alla scena sono simmetricamente disposti a coppie. A sinistra, come di prassi, la Vergine, dal capo velato, la veste rossa e il manto blu, con le mani giunte e lo sguardo, composto e consapevole, rivolto verso il Figlio. Dietro di lei, nel medesimo atteggiamento, ma con le braccia incrociate sul petto, è rappresentata Maria Egiziaca, riconoscibile per la folta chioma che le ricade sulle spalle e per la rozza tunica che scende solamente sino al ginocchio, allusione al suo eremitag-



16. Pittore anonimo dei primi anni del XVII secolo, *Crocefissione*, chiesa di Sant'Antonio Abate, sacrestia.

di un quadro di devozione privata, o più propriamente, considerando la presenza di uno stemma nella parte inferiore destra del dipinto, seppure parzialmente decurtato dal ripiegamento della tela, di una sorta di *ex-voto* in ringraziamento per l'intercessione del santo taumaturgo. L'insegna araldica, benché ancora non identificata, presenta caratteri che permettono di ricondurla all'ambito degli stemmi nobiliari⁵⁸. La presenza nello scudo del cuore, infatti, ricorre frequentemente anche in insigni famiglie del patriato svizzero, sia in area ticinese che in altri Cantoni, mentre le tre iniziali disposte intorno all'insegna, si devono, molto probabilmente, riconoscere in quelle del nome del donatore del dipinto, non essendo riconducibili con certezza ad alcun acronimo.

gio. La vita della santa è ammantata di leggenda, anche se si sa che è nata nel IV secolo ad Alessandria d'Egitto; dopo una vita dissoluta, si convertì mentre era a Gerusalemme per visitare il Santo Sepolcro. In seguito visse nel deserto da eremita per quarantasette anni⁵⁷.

Fa da *pendant* a Sant'Antonio Abate, disposto all'estrema destra, con i tradizionali attributi del maialino, il bastone a forma di tau con la campanella e il libro; più prossimo alla croce è l'apostolo prediletto, San Giovannini Evangelista, con una mano portata sul cuore e lo sguardo sollevato verso Gesù. Ai lati del busto del Cristo sono disposti, lungo una cortina di nubi, una serie di angeli fanciulli piangenti e in preghiera.

Il dipinto, pur non citato né dalle fonti documentarie, né dalla bibliografia, si riconnette strettamente alla storia dell'edificio di culto, per la presenza nel gruppo di santi di Antonio Abate, titolare della chiesa sin dalla sua fondazione nel XIII secolo. Le sue relativamente piccole dimensioni suggeriscono che si tratti

Da un punto di vista formale, l'opera, collocabile tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento, presenta, pur nella stesura talvolta un poco irrigidita, un'evidente vena nordica, sia nella tipologia della figura del Cristo, dal viso livido e fortemente scavato e dal corpo smagrito, con enfaticizzazione della ferita sul costato grondante sangue, che nella tipologia dell'aureola fiammeggiante. Rientra in un certo marcato espressionismo d'oltralpe anche la drammatizzazione della mimica della Maddalena piangente ai piedi della croce e così l'enfasi negli atteggiamenti del corteo angelico dolente.

Il quadro del Discepoli

In sacrestia si trovava, fino al 2001, anche un'*Annunciazione* di Giovan Battista Discepoli detto lo Zoppo da Lugano⁶⁰ (fig. 17), trasferita poi nel Museo Monte



17. Giovanni Battista Discepoli detto lo Zoppo da Lugano, *Annunciazione*, Museo Monte San Salvatore (foto Pinacoteca Züst).

San Salvatore, nel comune Città di Lugano, di proprietà dell'Arciconfraternita della Buona Morte⁶⁰. La tela, esposta l'ultima volta nel 2001 presso la Pina-

coteca Züst di Rancate, in occasione della mostra dedicata al pittore di Castagnola, presenta la classica iconografia dell'arcangelo Gabriele che si rivolge alla Vergine con le mani sul petto a testimonianza della sua obbedienza. In basso a destra, la consueta cesta da lavoro, iconografia comune ai pittori lombardi dei primi del Seicento.

Il quadro, come dice Frangi nel saggio presente nel catalogo della mostra, è di qualità non esaltanti e dimostra anche alcune incertezze formali, come nella postura dell'angelo annunciante che si rifà ad alcune tipologie di Giulio Cesare Procaccini. Lo stesso Frangi osserva come la tela presenti alcune problematicità soprattutto nell'iscrizione alla base, che sembra il frutto di un rimaneggiamento del dipinto⁶¹, riportando una osservazione peraltro fatta da Federica Bianchi già nel 1989⁶².

Il dubbio sulla datazione al 1624, riportata sulla tela forse in modo erroneo dal restauratore prima del 1989, non inficia però il fatto che l'opera sia da considerare del periodo giovanile del pittore di Castagnola, che è documentato per la prima volta nella chiesa di Santa Marta a Lugano per un pagamento già nel 1615⁶³. Non sappiamo però che cosa abbia realizzato in quella data, ma molto probabilmente pare si trattasse di lavori per la festa di Santa Marta del 29 luglio.

Non penso quindi che si debba mettere in relazione il dipinto dell'*Annunciazione* con tele situate in Santa Marta, bensì con opere presenti nell'oratorio dell'Annunziata del collegio somasco presso Sant'Antonio, come dice Pasqualigo nella sua *Guida* del 1855, che la vede presso il Padre Somasco Balsardi⁶⁴, proveniente dall'oratorio annesso alla chiesa somasca di Sant'Antonio.

A conforto di questa tesi è la notizia riportata nell'*Inventario Generale dei beni del Collegio dei Padri Somaschi di Sant'Antonio a partire dal 1783*, dove sono elencati tutti i beni mobili e immobili fino al 31 luglio 1852 della chiesa di Sant'Antonio e del collegio, in «omaggio alla legge di secolarizzazione dell'istruzione...», quindi prima del passaggio del collegio al Cantone.

18. Intagliatore anonimo di ambito lombardo-ticinese, ultimi decenni del XVII secolo, *Crocefisso*, chiesa di Sant'Antonio Abate, pulpito (Foto Parrocchia di Lugano).

A proposito dei beni nell'oratorio, infatti, si dice genericamente che esistono dei quadri dipinti ad olio e, tra le «osservazioni», che: «Il quadro nell'ancora rappresentante l'Annunciata non è compreso perché affisso al muro»⁶⁵. Evidentemente si tratta del quadro del Discepoli che si trovava ancora posizionato sull'altare maggiore e che, molto probabilmente sarebbe stato spostato in quella data e ritirato dal Padre Balsardi per poi essere custodito in sacrestia.

Resta da chiarire quando il quadro fu commissionato al pittore di Castagnola per poi essere posizionato nell'oratorio dell'Annunziata, costruito tra il 1641 e 1647⁶⁶. A meno che fosse stato ordinato allo Zoppo dai Padri Somaschi per altra sede. Stando quindi ai documenti, il quadro dell'*Annunciazione* non è mai stato di proprietà della Confraternita di Santa Marta, anche se il Bordoni lo inserisce nell'inventario dei beni sotto la voce «Quadri». D'altra parte il Bordoni non dice espressamente che l'elenco da lui stilato sia quello presente nell'inventario fatto nel 1913 alla presenza del delegato della Curia vescovile e i rappresentanti dell'Arciconfraternita della Buona Morte, purtroppo introvabile. È molto probabile che questo elenco sia stato fatto nel 1971 allorché il Bordoni pubblicava il suo libro; tra i quadri inventariati si trovano, infatti, dipinti copie da Petrini o di scuola del maestro caronese che molto probabilmente provenivano dal Collegio dei Somaschi.





19. Intagliatore anonimo di ambito lombardo-ticinese, ultimi decenni del XVII secolo, *Crocefisso*, particolare, chiesa di Sant'Antonio Abate, pulpito (Foto Parrocchia di Lugano).

I Crocefissi lignei

Il 19 maggio del 1675 venticinque confratelli dell'Arciconfraternita della Buona Morte e di quella di Santa Marta, accompagnati dal canonico Giovanni Battista Riva e dai Padri Giovanni Giacomo Carnevario e Antonio Maria Sommazzi, partirono da Lugano per recarsi a Roma, a piedi e seguiti da una sola carrozza con i loro bagagli, in occasione del giubileo dell'Anno Santo. Il viaggio, molto dettagliato, persino nei preparativi iniziati un anno prima, viene raccontato da Bruno Bordoni nel suo libro, che riprende una pubblica-

zione di monsignor Giuseppe Antognini⁶⁷. Il Bordoni descrive addirittura il commiato da Lugano dei parenti e della «Notabilità del Magnifico Borgo – fra cui il Vicario di Giustizia – avvenuto al portone della chiesa di Santa Maria degli Angioli». Pubblica anche il diario di viaggio dei confratelli che, mentre portavano un Crocefisso e uno stendardo, si fermarono in molte città italiane a partire da Como, per far tappa a Milano, Lodi, Piacenza, Parma, Reggio Emilia, Modena, Bologna, Firenze, Siena, Roma. Da notare che, in ogni luogo toccato, i pellegrini venivano ricevuti e accompagnati dalle relative confraternite locali per la visita ai santuari, chiese e monumenti importanti. Ricevuti a Roma il 7 giugno dall'abate Giovanni Pocobelli e dalla veneranda Arciconfraternita della Buona Morte di Roma che

20. Custodia di noce e cristallo dove è custodito il Crocefisso cinquecentesco, Museo Monte San Salvatore.

li aveva invitati, i confratelli, dopo aver visitato le quattro chiese, si recarono in San Pietro, dove furono ricevuti, nei giorni successivi, dal Pontefice Clemente X. I pellegrini rientrarono a Lugano il 29 giugno, avendo percorso un lungo cammino durato ben quarantadue giorni. Da notare, come già detto, che i confratelli portarono un Crocefisso a Roma, che il Bordoni pubblica nel suo libro. Lo stesso autore dice che questo Crocefisso è «un'opera artistica che risale sicuramente al Seicento (infatti è citato in un'annotazione del 28 maggio 1689)»⁶⁸. Fino a qualche tempo fa, il Crocefisso era esposto sopra il pulpito della chiesa di Sant'Antonio (figg. 18-19), ma, da un mese, è stato rimosso per essere restaurato. Alla base della croce si trova una targhetta che indica la proprietà della «ARCICONFRATERNITA della Buona Morte».

Sempre il Bordoni dice che «Nell'abside della chiesa di S. Antonio Abate in Lugano, di fronte al coro, dove si adunano i confratelli della Buona Morte o di Santa Marta, un grande e artistico Crocefisso ligneo è collocato in un'apposita custodia di noce e cristallo», con alla base un'iscrizione che recita: «CROCEFISSE portato da Lugano a Roma l'Anno Santo 1675 dalla Confraternita di Santa Marta». Il Bordoni riprende il testo di monsignor Antognini del 1925, che scrive: «[...] Come pure assai felice fu il pensiero tradotto in atto dal Rettore della Confraternita di collocare il Crocefisso in un'apposita artistica custodia di noce posta nell'abside della Chiesa di S. Antonio, di fronte al coro dove si adunano i Confratelli per la loro salmodia.



La custodia venne inaugurata la vigilia del Natale u.s., proprio lo stesso giorno in cui a Roma il Pontefice, di grazie e di perdono apriva le porte Sante del Giubileo. Sul fronte della custodia si legge: *Anno Santo MCMXXV*, e alla base vi è questa iscrizione: *Portato da Lugano a Roma l'Anno Santo MDCLXXV dalla Confr. di S. Marta*.

Oggi questa custodia in Sant'Antonio non c'è più. Sembra però essere quella situata nel Museo Monte San Salvatore, sempre di proprietà dell'arciconfraternita, in cui si trova un altro Crocefisso



21. Intagliatore anonimo di ambito lombardo della fine del Cinquecento, *Crocifisso*, Museo Monte San Salvatore (Foto E. Riva).

ligneo, custodito entro un elegante armadio in legno con vetri (fig. 20), su cui ci sono le due date, come descritto da monsignor Antognini. All'interno dell'arma-

dio una etichetta ribadisce: «Armadio contenente il Crocifisso penitenziale portato da Lugano a Roma in pellegrinaggio in occasione dell'Anno Santo del 1675».

Evidentemente c'è una contraddizione fra quanto pubblicato da Bordoni nel suo libro e quanto stabilito dai curatori del museo alla sua apertura del 1999⁶⁹. Il Crocifisso del museo (figg. 21-22), di



derivazione michelangiotesca, riletto in chiave manieristica per l'enfaticizzazione dell'ipertrofia muscolare sia delle braccia e sia del tronco, mostra il Cristo dal viso emaciato, ma di un'eleganza squisitamente classica, gli occhi chiusi, la bocca semiaperta, con la consueta ciocca di capelli che scende dalla corona di spine sulla spalla destra. Il suo perizoma triangolare e a larghe pieghe, annodato sulla destra, si appoggia sul fianco senza parvenza di movimento. Più volte ridipinto, come si vede dalle scrostature delle braccia e dalle pennellate di colore sulla barba, deve essere stato adattato su una croce rifatta nell'Otto/Novecento, su cui è stata riposizionata l'originale cartella con la scritta INRI.

Si tratta, pertanto, di un Cristo della fine del Cinquecento, opera di bravo intagliatore lombardo-ticinese, proveniente dalla chiesa di Santa Marta a Lugano, portato dopo la sua demolizione in Sant'Antonio dai confratelli dell'Arciconfraternita della Buona Morte.

22. Intagliatore anonimo di ambito lombardo della fine del Cinquecento, *Crocifisso*, particolare, Museo Monte San Salvatore (Foto E. Riva).

Il Crocifisso del pulpito di Sant'Antonio, invece, sembra una derivazione da quello del San Salvatore: capo reclinato a destra e stessa pettinatura con la ciocca di capelli che ricade sul corpo. Le differenze sostanziali stanno nella diversa posizione delle braccia, qui più divaricate, e nella postura delle gambe, più piegate. Anche nella costruzione del perizoma, il panneggio diventa più morbido e più mosso, così da sottolineare il carattere di maturo Barocco dell'opera, che potrebbe collocarsi verso gli ultimi decenni del Seicento. Nel *Libro d'ogni spesa e Ricavata della Ven. da Scuola di S.ta Martha di Lugano. Comincia l'Anno 1653*, situato in una vetrina del Museo Monte San Salvatore, si leggono diversi pagamenti fatti il 22 luglio, il primo settembre, con saldo al primo dicembre del

1690 per un totale di 140 lire all'intagliatore Francesco Casella di Carona per un Crocefisso ligneo⁷⁰. L'anno seguente si trova un pagamento per l'indoratura del Crocefisso⁷¹.

Non sappiamo se il Crocefisso del Casella possa riferirsi a quello oggi in

Sant'Antonio, ma tra i Crocefissi del Museo Monte San Salvatore non se ne trovano altri risalenti alla fine del Seicento.

Alla luce dei documenti fin qui consultati permane il dubbio su quale sia il Crocefisso portato a Roma in pellegrinaggio nel 1675.

Desidero ringraziare don Aldo Aliverti, parroco della cattedrale; Ivo Olivera, sacrestano di Sant'Antonio; l'architetto Gabriele Geronzi; Gabriele Passardi, restauratore; Ely Riva, fotografo; Felice Pellegrini, direttore della Funicolare Monte San Salvatore; Christa Bisang e Stefano Galimberti, rispettivamente priora e cancelliere dell'Arciconfraternita della Buona Morte, e Andrea Merlo, custode del Museo Monte San Salvatore.

- ⁽¹⁾ Il presbitero Isidoro Bianchi nasce a Campione il 16 febbraio 1630 da Pompeo e Caterina. L'atto di battesimo si trova in: AParr Campione, *Registro dei Battezzati*, 1576, I, Ringrazio don Massimiliano Colleoni per la collaborazione.
- ⁽²⁾ Su Isidoro Bianchi esiste numerosa bibliografia; da citare sicuramente: M. De Angelis, *Isidoro Bianchi*, Bergamo 1993; *Isidoro Bianchi, 1581-1662, di Campione*, catalogo della mostra (Campione d'Italia 2003), a cura di D. Pescarmona, Cinisello Balsamo-Milano 2003. I dati di battesimo dei figli del Bianchi sono stati resi noti da M. De Angeli, *Isidoro Bianchi cit.*, e si riportano in questa sede per avere un quadro più completo della famiglia Bianchi: Pompeo, 3 agosto 1602; Giovan Francesco, 8 settembre 1603; Angela, 21 gennaio 1607; Carlo, 4 ottobre 1608; Angela, 24 dicembre 1614; Bernardino, 4 aprile 1618: AParr Campione, *Registro cit.*; L. Facchin, *I Bianchi di Campione a Torino. Novità e considerazioni*, in *Svizzeri a Torino*, a cura di G. Mollisi - L. Facchin, «Arte & Storia», XI, 52, 2011, pp. 284-293; M. Dell'Olmo, *Contributi "lombardi" alla pittura di quadratura in Piemonte - Isidoro Bianchi da Campione, una rivisitazione e nuove suggestioni*, in *Scambi artistici tra Torino e Milano 1580-1714*, a cura di A. Morandotti - G. Spione, atti del convegno di studi (Torino 2015), Milano 2016, pp. 97-111; I. Giuliano, voci *Bianchi Isidoro, Bianchi Pompeo e Francesco*, in *Torino e Milano 1580-1714, cantiere di studio*, a cura di A. Morandotti - G. Spione, Milano 2018, pp. 306-307.
- ⁽³⁾ AGCRS, I. Taddisi, *Centone storico del Collegio di Sant'Antonio di Lugano de' Padri Somaschi, Raccolto dalli libri dell'Introito e dell'esito e degli Atti, dalli Campioni, Inventari, Instromenti, Investiture, Confessi e da tutte le altre Scritture e Memorie esistenti nell'Archivio, dal 1714, 1710-1714, 1724-1726*, f. 23.
- ⁽⁴⁾ Paolo Gerolamo Bianchi, figlio di Francesco e di Margarita, nasce a Campione il 7 aprile 1632 (è quindi cugino di don Isidoro), AParr Campione, *Registro cit.*
- ⁽⁵⁾ V. Chiesa, *La chiesa di Sant'Antonio in Lugano*, Lugano s.d. (ma 1958), p. 30.
- ⁽⁶⁾ AAT, Fondo Guido Borella, fasc. *Rilievi fotografici fatti eseguire dalla Commissione peritale nei giorni 21, 22, 23, 27-7-1949*.
- ⁽⁷⁾ AUBC, cart. 0682.
- ⁽⁸⁾ Si veda il saggio di Spiriti in volume.
- ⁽⁹⁾ Isidoro Bianchi fino al 26 giugno 1655 si trova al santuario di Nostra Signora della Caravina per terminare la decorazione della cappella del Carmine e vi fa ritorno il 15 aprile del 1657 per dipingere la cappella dei Cordiglieri fino al mese di settembre: cfr. M. De Angelis, *Isidoro Bianchi cit.*, pp. 35-38; G. Mollisi, *Il Santuario Mariano di Nostra Signora della Caravina*, Noventa Padovana, 2012 pp. 29-51.
- ⁽¹⁰⁾ Pompeo Bianchi è presente con il padre nella decorazione delle cappelle alla Caravina, come principale collaboratore.
- ⁽¹¹⁾ L. Damiani Cabrini, recensione della mostra *Isidoro Bianchi, 1581-1662, di Campione*, catalogo della mostra (Campione d'Italia 2003), a cura di D. Pescarmona, Cinisello Balsamo - Milano 2003, pp. 157, «Archivio Storico Ticinese», 136, 2004, pp. 345-349.
- ⁽¹²⁾ D. Pescarmona, Scheda *Sant'Antonio da Padova offre all'adorazione dei fedeli il Bambin Gesù alla presenza della Vergine* (1657 circa), in *Carpoforo Tencalla da Bissone*, a cura di G. Mollisi - I. Proserpi - A. Spiriti, catalogo della mostra (Rancate 1995), Cinisello Balsamo 1995, pp. 148-149.
- ⁽¹³⁾ Si vedano ad esempio: il volto dell'angelo sopra la capanna nella tela dell'*Adorazione dei pastori* nella chiesa dell'Immacolata a Lugano, (1636-40); il volto dell'angelo con violoncello nell'affresco dell'*Incoronazione della Vergine* al Santuario della Caravina (1648).

- ⁽¹⁴⁾ Si vedano, ad esempio, i demoni che tentano Sant'Antonio nella cappella di Sant'Antonio della chiesa parrocchiale di Santa Maria Rezzonico (Como) del 1618, attribuiti per la prima volta da Mauro Natale nel 1981 (M. Natale, *Isidoro Bianchi*, in *Collezioni civiche di Como: proposte, scoperte, restauri*, a cura di M. Bona Castellotti - G. Bora et alii, scheda 27, Como 1981, p. 75).
- ⁽¹⁵⁾ Si vedano, ad esempio, il bimbo nella teletta di Campione (già citata), sulla destra del quadro (1657); l'affresco nel voltino della cappella dei Cordiglieri, al santuario della Caravina, rappresentante i miracoli di Sant'Antonio (1655).
- ⁽¹⁶⁾ Archivio del Santuario della Caravina, *Libro delle Congregazioni che si fanno Per il buono regimento et governo della Chiesa et Fabrica della Madonna Santissima della Caravina nella Valsolda. Cominciando l'Anno millesimo sexcentesimo trigesimo primo*, pp. 44-45.
- ⁽¹⁷⁾ Sulla parete di sinistra, a cominciare dall'alto: *San Francesco che si spoglia dei beni davanti a suo padre Bernardone e al vescovo Guido di Assisi*; l'allegoria del *Disprezzo e distruzione dei piaceri e dei cattivi affetti*; *Francesco resiste alla lussuria*. Sulla parete di destra: *San Francesco riceve le stigmate*, l'allegoria dell'*Obbedienza* e il *Perdono di Assisi*. Sulle lesene, Gerolamo ritrae, nei medaglioni, alcune sante dell'Ordine francescano. Sulla lesena di sinistra: *Santa Chiara* e, in basso, *Santa Elisabetta d'Ungheria* (cugina di Federico II), fondatrice del Terz'ordine francescano, rappresentata con tre corone allusive alla sua regalità, religiosità e morigeratezza; al centro della lesena l'allegoria della *Verginità*. Sulla lesena destra: la *Beata Giovanna di Francia* (con il cordone del rosario) e *Santa Elisabetta del Portogallo* (con il Crocefisso) mentre, al centro, l'allegoria della *Castità*. Cfr. G. Mollisi, *Il Santuario Mariano di Nostra Signora della Caravina cit.*
- ⁽¹⁸⁾ A proposito dei parenti di Isidoro Bianchi, vale la pena qui segnalare alcuni suoi nipoti che non appaiono mai fra i suoi collaboratori e che, probabilmente, avrebbero potuto lavorare e continuare pure l'opera dell'insigne maestro dopo la sua morte: Bernardino, figlio di Pompeo di Isidoro, nato il 5 agosto 1627; Isidoro, figlio di Pompeo di Isidoro, nato il 16 febbraio 1630; Giuseppe, figlio di Giovanni Francesco di Isidoro, nato il 7 gennaio 1631; Paolo Gerolamo, figlio di Giovan Francesco di Isidoro, nato il 7 aprile 1632; Maurizio, figlio di Giovan Francesco di Isidoro, nato il 17 settembre 1645; Giacomo Giuseppe, figlio di Bernardino di Isidoro, nato il 23 novembre 1639; Domenico, figlio di Bernardino di Isidoro, nato il 21 ottobre 1663; Carlo Isidoro, figlio di Bernardino di Pompeo, nato il 25 febbraio 1659; Isidoro, figlio di Paolo Gerolamo di Giovan Francesco, nato il 31 agosto 1663; Carlo Francesco, figlio di Paolo Gerolamo di Giovan Francesco, nato il 7 agosto 1665, (AParr Campione, *Registro cit.*).
- ⁽¹⁹⁾ F. Bianchi, *Isidoro Bianchi pittore e la sua attività lombarda*, in *Isidoro Bianchi, 1581-1662, di Campione cit.*, pp. 45-55, in particolare p. 55, nota 37; D. Pescarmona, Scheda *Sant'Antonio da Padova offre all'adorazione dei fedeli il Bambin Gesù alla presenza della Vergine cit.*
- ⁽²⁰⁾ F. Bianchi, *Isidoro Bianchi pittore e la sua attività lombarda cit.* Gli affreschi della chiesa di Santa Maria della Fontana ad Appiano Gentile sono stati segnalati per la prima volta da Vittorio Caprara nel 1989 con la probabile attribuzione a Pompeo Bianchi (cfr. V. Caprara, *Documenti per la pittura del Seicento comasco*, in *Il Seicento a Como. Dipinti dai Musei Civici e dal territorio*, a cura di D. Pescarmona, catalogo della mostra, Como 1989, pp. 73-80). Ringrazio Marco Leoni per le foto degli affreschi di Appiano Gentile.
- ⁽²¹⁾ Non bisogna dimenticare che ad Appiano, oltre a Paolo Gerolamo, figlio di Francesco, probabilmente ivi abitante dopo la morte dello zio Carlo, avevano residenza: Carlo, figlio di Isidoro, come canonico della collegiata di Santo Stefano documentato nel 1657; Pompeo, figlio di Isidoro, dal 1662 in avanti fino alla morte nel 1683, abitante a Veniano Inferiore, facente parte della Pieve di Appiano; Maurizio, figlio di Francesco di Isidoro, canonico della collegiata di Santo Stefano dopo la morte dello zio Carlo; Carlo Isidoro, figlio di Bernardino di Isidoro, morto a Veniano nel 1693 e sepolto nella chiesa di Santa Maria in Campagna (cfr. V. Caprara, *Documenti per la pittura del Seicento comasco cit.*).
- ⁽²²⁾ M. Natale, *La Lombardia svizzera all'epoca di Pier Francesco Mola: un primo bilancio*, in *Pier Francesco Mola 1612-1666*, catalogo della mostra (Lugano 1989), Milano 1989, p. 93.
- ⁽²³⁾ Cfr. F. Bianchi, *Isidoro Bianchi pittore e la sua attività lombarda cit.*, p. 55, nota 37.
- ⁽²⁴⁾ Bisogna dire che l'attività dei pittori della famiglia Bianchi non è ancora stata sufficientemente indagata ed esistono diverse prese di posizione da parte della critica; valga come esempio la decorazione della cappella maggiore della chiesa di Santa Maria della Purificazione a Comano, ritenuta autografa da Laura Damiani Cabrini di Isidoro Bianchi che agli anni subito successivi al 1625, al contrario di Federica Bianchi che la ritiene del 1661: cfr. L. Damiani Cabrini, *Appunti sull'attività giovanile di Isidoro Bianchi nel santuario della Madonna della Rovana di Cevio*, «Archivio Storico Ticinese», 131, pp. 77-90: 87; F. Bianchi, *Isidoro Bianchi pittore cit.*, p. 55 nota 37). L'equivoco nasce, molto probabilmente, dalla data apposta sotto la figura di Sant'Eurosia (1661) nella parete destra della cappella maggiore, affresco che ritengo di Gerolamo Bianchi, eseguito successivamente agli affreschi delle vele, che devono essere assegnate a Isidoro intorno al 1625.
- ⁽²⁵⁾ La notizia si trova in un articolo del quotidiano «Giornale del Popolo» del 30 gennaio 1976, p. 4.
- ⁽²⁶⁾ Una statua della Madonna di Lourdes, molto simile a questa, però di dimensioni più piccole e probabilmente dello stesso autore, si trova nell'oratorio della Beata Vergine alla «Geretta» a Paradiso.

- ⁽²⁷⁾ AGCRS, I. Taddisi, *Centone storico cit.*, f. 23. Si legge che «Quel picciol quadro dell'Arcangelo Michele collocato sù la cima dell'altare dell'Angelo fu dipinto dal Sig.r Domenico Banchini da Curio, per lo prezzo di Lire 13:18, sborsate dal P.D. Giambatta Terzago, come all'Introito ed all'Esito in 8tt. 1688.
- ⁽²⁸⁾ E.V. Alther – E. Medici, *Curio e Bombinascio dagli albori: la terra, la gente, il lavoro*, Locarno 1993, pp. 184-186. Nel libro si parla di un pittore della famiglia Banchini: si tratta di un Domenico Banchini, nato a Curio nel 1597, ma che non può essere identificato con il nostro. Nell'albero genealogico viene annotato un altro Domenico Banchini che nel 1626 aveva 19 anni e quindi nato nel 1606. Ringrazio Bernardino Croci-Maspoli, direttore del Museo del Malcantone, per la consulenza.
- ⁽²⁹⁾ V. Chiesa, *La Chiesa e il Collegio di S. Antonio di Lugano nella "statistica" del Padre Stoppiglia*, «BSSI», 3, 1942, pp. 113-115.
- ⁽³⁰⁾ V. Chiesa, *La chiesa di Sant'Antonio in Lugano cit.*, p. 30.
- ⁽³¹⁾ B. Bordoni, *Lugano, l'Arciconfraternita della Buona Morte cit.*, p. 390. Bordoni parla approfonditamente del quadro anche dalla p. 245 alla p. 247.
- ⁽³²⁾ *Ivi*, pp. 263-267.
- ⁽³³⁾ È probabile che, a quella data, i Somaschi avessero già pensato a un programma iconografico nel presbiterio dedicato alla figura di Sant'Antonio, per aver deciso di rappresentare la Gloria del santo sulla volta.
- ⁽³⁴⁾ In realtà il pittore si chiama Carlo Pozzo, come si vede nell'atto di battesimo che in parte si trascrive: Archivio parrocchiale di Puria, *Libro dei Battesimi dal 1606 al 1632*: «Adi 18 Dicembre 1606 Carlo Antonio fig.lo legittimo di Marcoantonio Pozzo et di Angela sua consorte è stato battezzato da me Prette Gio Giacomo Muttone [...]». Il pittore firmerà gli affreschi del presbiterio della parrocchiale di Consiglio di Rumo e delle due tele in esso contenute come «Carlo Pozzo». Su Carlo Pozzo cfr. G. Mollisi, *I Pozzo, artisti di Valsolda*, in *Andrea Pozzo. Atti del convegno internazionale, Valsolda, Chiesa di Santa Maria di Puria 17-19 settembre 2009*, a cura di A. Spiriti, Varese 2011, pp. 5-24.
- ⁽³⁵⁾ «La dipintura di S. Antonio, che è nel mezzo del volto della chiesa nel mezzo, fra S. Anna e l'Angelo, fù fatta dal Sig.r Carlo Pozzi di Valsolda e costò al P. Rusca Scudi 20, come al lib, dell'Esito sotto la visita (?) del 26 marzo 1670: AGCRS, I. Taddisi, *Centone storico cit.*, f. 23. L'affresco del Pozzo è stato restaurato nel 1995.
- ⁽³⁶⁾ Sulla vita di Sant'Antonio e la sua iconografia cfr. la voce *Antonio, abate, santo*, in *Bibliotheca Sanctorum*, II, Roma, 1962, pp. 106-136.
- ⁽³⁷⁾ L. Brentani, *Antichi maestri d'arte e di scuola delle terre ticinesi*, V, Lugano 1944, pp. 190-192, 204-205 nota 11.
- ⁽³⁸⁾ L'attribuzione a Carlo Pozzo è stata fatta dal sottoscritto nella relazione dal titolo *Camillo Procaccini e la sua scuola nell'area dei laghi*, in occasione del convegno tenutosi a Scaria d'Intelvi nel 2016 a cura di Andrea Spiriti: *Scaria e il suo Museo. Una grande sintesi dell'Arte dei Laghi*. Romano Amerio aveva invece identificato l'autore delle pareti del transetto in Pietro Pozzi di Puria, senza citare alcun documento e, inoltre, lo studioso ticinese aveva intitolato la scena di destra come *L'omaggio della Valsolda*: cfr. R. Amerio, *Introduzione alla Valsolda (da Alberto Vignati ad Antonio Fogazzaro)*, Lugano 1970, pp. 207-210.
- ⁽³⁹⁾ Sulle tele e gli affreschi della chiesa parrocchiale di Consiglio di Rumo cfr.: A. Rovetta, *Consiglio di Rumo*, in *Alto Lario Occidentale*, Guide della Provincia di Como, pp. 35-38; R. Fazzini, *La Chiesa Parrocchiale di S. Gregorio Magno in Consiglio di Rumo*, opuscolo della parrocchia, Gravedona 2014.
- ⁽⁴⁰⁾ G. Mollisi, *I Pozzi di San Rocco. Nuove scoperte e nuove proposte di studio per la decorazione della chiesa luganese*, «Arte & Storia», 26, 2005, 94-114; P. Vanoli, *Il ciclo di San Rocco e l'arco trionfale*, in *La chiesa di San Rocco a Lugano*, a cura di L. Damiani Cabrini, Bellinzona 2013, pp. 45-61.
- ⁽⁴¹⁾ La scoperta dei documenti la si deve a Romano Amerio segnalandola in un articolo dell'8 aprile del 1938, nel quotidiano «Giornale del Popolo» di Lugano. La notizia veniva poi ripresa da L. Brentani, *Antichi maestri d'arte e di scuola delle terre ticinesi cit.*, II, Como 1938, pp. 124-125-126, nota 14. Per la presenza del pittore Marc'Antonio Pozzo in San Rocco cfr. G. Mollisi, *I Pozzi di San Rocco cit.*; idem, *I Pozzo, artisti di Valsolda cit.*; E. Bianchi, *La decorazione della volta*, in *La Chiesa di San Rocco a Lugano cit.*, pp. 83-89. La Bianchi ipotizza che il pittore di figura (cosiddetto compagno) sia Carpofo Tencalla di Bissone, ipotesi che non condivido.
- ⁽⁴²⁾ AGCRS, I. Taddisi, *Centone storico cit.*, f. 3. L'affresco del Girgioli è stato restaurato nel 1995.
- ⁽⁴³⁾ Su Francesco Antonio Giorgioli cfr. G. Martinola, *Inventario delle cose d'arte e di antichità del distretto di Mendrisio*, I, Canton Ticino 1975, pp. 49, 322-323, 325, 327, 334, 336-337, 340-341, 537-538, 545; M. Karpowicz, *Francesco Antonio Giorgioli a Varsavia*, «Bollettino Storico della Svizzera Italiana», XC, 1978, pp. 112-117; G. Piffaretti, *Francesco Antonio Giorgioli. Pittore di Meride 1655-1725*, Locarno 1998.
- ⁽⁴⁴⁾ AGCRS, I. Taddisi, *Centone storico cit.*, f. 23.
- ⁽⁴⁵⁾ Si veda il saggio di Laura Facchin in volume.
- ⁽⁴⁶⁾ Sull'iconografia dell'affresco si veda il saggio di Andrea Spiriti in volume.
- ⁽⁴⁷⁾ G. Piffaretti, *Francesco Antonio Giorgioli cit.*, pp. 83-85.
- ⁽⁴⁸⁾ Si veda il saggio di Riccardo Bergossi in volume.
- ⁽⁴⁹⁾ Si veda il saggio di Laura Facchin in volume.

- ⁽⁵⁰⁾ Le foto con la decorazione di tutta la volta e delle cappelle del 1949 si trovano in AAT, Fondo Guido Borella. Ringrazio Riccardo Bergossi per la comunicazione. Per le fasi costruttive della chiesa e delle sue decorazioni, si veda il saggio dello stesso Bergossi in questo volume.
- ⁽⁵¹⁾ [...] Poi la voce che avevo udito dal cielo di nuovo mi parlò e disse: «Va', prendi il libro aperto nella mano dell'Angelo, che sta in piedi sul mare e sulla terra». Allora io corsi dall'Angelo e lo pregai di darmi il piccolo libro. Egli mi disse: «prendilo e divoralo; amareggerà il tuo ventre, ma alla tua bocca sarà dolce come il miele; ma quando l'ebbi divorato, mi sentii pieno di amaro nelle mie viscere. Poi mi fu detto: «È necessario che tu profetizzi ancora, riguardo a molti popoli, nazioni, lingue e re».
- ⁽⁵²⁾ Un grazie ad Andrea Spiriti per i suggerimenti iconografici.
- ⁽⁵³⁾ ASDL, FP, sc. XVII Lugano, fasc. Chiesa di Sant'Antonio, fatture vecchie... Ringrazio Davide Adamoli per la ricerca.
- ⁽⁵⁴⁾ Per i nomi dei pittori intervenuti in Sant'Antonio fra il 1913 e il 1954, si veda il saggio di Bergossi in volume.
- ⁽⁵⁵⁾ Sul pittore Saporiti cfr. da ultimo: *Domingo Saporiti, decorazioni pittoriche e dipinti*, a cura di S. Bartoli Spinedi – G. Foletti, Bellinzona-Vezia 2008.
- ⁽⁵⁶⁾ *Ivi*.
- ⁽⁵⁷⁾ J.M. Sauget, *Santa Maria Egiziaca*, voce in *Santi Beati*, consultato on-line.
- ⁽⁵⁸⁾ Si ringrazia il dott. Attilio Offman per la consulenza.
- ⁽⁵⁹⁾ Su Giovan Battista Discepoli si veda: G.A. Oldelli, *Dizionario storico-ragionato degli uomini illustri del Cantone Ticino*, Lugano 1807, p. 199; M. Bona Castellotti, *G.B. Discepoli, lo Zoppo da Lugano*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, II, Milano 1984, pp. 568-579; M. Bona Castellotti, *Giovanni Battista Discepoli* (ad vocem), in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XL, Roma 1991, consultato in edizione on-line; *Giovan Battista Discepoli detto lo Zoppo da Lugano*, a cura di F. Frangi – A. Bernardini, catalogo della mostra (Rancate 2001), Milano 2001, con ampia bibliografia; *Maestri lombardi in Piemonte nel primo Seicento*, a cura di A. M. Bava – C.E. Spantigati, catalogo della mostra (Torino 2003), Torino-Londra-Venezia-New York 2003; L. Facchin, *Opere di artisti svizzeri alla Galleria Sabauda. Una prima indagine*, in *Svizzeri a Torino nella storia, nell'arte, nella cultura, nell'economia dal Cinquecento ad oggi*, «Arte & Storia», 11, 52, 2011, pp. 646-667.
- ⁽⁶⁰⁾ B. Bordoni, *Lugano, l'Arciconfraternita della Buona Morte e Orazione sotto il titolo di Santa Marta e il San Salvatore cit.*, pp. 263-267.
- ⁽⁶¹⁾ F. Frangi, Qualche indizio per gli esordi, in *Giovan Battista Discepoli detto lo Zoppo da Lugano cit.*, pp. 25-32; F. Bianchi, Scheda *Giovanni Battista Discepoli*, in *ivi*, pp. 34-35. Nella scheda si riporta il testo dell'iscrizione che dice: «Jov. Bat.a DISCEPOLI ae. Sue XXII. PIN. 1624».
- ⁽⁶²⁾ F. Bianchi, *Il Luganese*, schede a cura di Federica Bianchi, in *Pier Francesco Mola 1612-1666*, a cura di Manuela Kahn-Rossi, catalogo della mostra (Lugano 1989 – Roma 1989-1990), Milano 1989, p. 330.
- ⁽⁶³⁾ M.C. Terzaghi, *Fatti nuovi del Discepoli*, in *Giovan Battista Discepoli detto lo Zoppo da Lugano cit.*, pp. 173-187. La Terzaghi consulta il libro della Confraternita di Santa Marta e cioè il *Libro dei conti e delle portate, 1581-1625* (Regesto 1615, 21 settembre), conservato al Museo Monte San Salvatore insieme a tutti i registri della confraternita. Nel libro si dice che «Adi 21 settembre, l'anno 1615 / e più per aver pagato al Zoppo pittor per sue fadige fatte nel giorno di Sta Marta dato adi 11 ottobre l. 24».
- ⁽⁶⁴⁾ G. Pasqualigo, *Manuale ad uso del forestiere in Lugano ovvero guida storico-artistica della città e de' contorni*, Lugano 1855, p. 164.
- ⁽⁶⁵⁾ AGCRS, A 42 f, *Lugano 31 luglio 1852, Inventario*, f. 11; si veda il saggio di Laura Facchin alla nota 38.
- ⁽⁶⁶⁾ *Ivi*, p. 11.
- ⁽⁶⁷⁾ B. Bordoni, *Lugano, l'Arciconfraternita della Buona Morte e Orazione sotto il titolo di Santa Marta e il San Salvatore cit.*, pp. 268-279. Il Bordoni si rifà alla pubblicazione di monsignor Antognini: cfr. G. Antognini, *Dal 1675 al 1925: un caro ricordo storico*, Lugano 1925.
- ⁽⁶⁸⁾ B. Bordoni, *Lugano, l'Arciconfraternita della Buona Morte e Orazione... cit.*, p. 543, foto n. 66 e p. 243.
- ⁽⁶⁹⁾ Ne dà notizia il curatore Aldo Morosoli nella rivista «Terra ticinese», *Le luminosità e il Museo del San Salvatore*, 2, 2014, pp. 62-63.
- ⁽⁷⁰⁾ Museo Monte San Salvatore, *Libro d'ogni spesa e Ricavata della Ven.da Scuola di S.ta Martha di Lugano. Comincia l'Anno 1653*. Alla data del 22 luglio 1690: «Al s. Fran.o Casella Filippi 2 à Conto del Crocifisso L. 35»; il primo settembre 1690: «Al S. Fran.o Casella à Conto di sua opera L. 35»; il dicembre 1690: «Al Sig. Fran.co Casella Saldo del Crocifisso L. 70». In altri documenti pubblicati da Bordoni, Francesco Casella è detto «scultore di legname» e «intagliatore di Carona», cfr. B. Bordoni, *Lugano, l'Arciconfraternita della Buona cit.*, pp. 309-310. Negli anni seguenti Francesco Casella lavorerà ancora per la Scuola di Santa Marta per altre opere, come si vede nel Registro citato.
- ⁽⁷¹⁾ Museo Monte San Salvatore, *Libro d'ogni spesa e Ricavata della Ven.da Scuola di S.ta Martha di Lugano. Comincia l'Anno 1653 cit.* Alla data 11 aprile 1691 si trova un pagamento «Al S.r Francesco Statio per haver ind.o il Crocifisso come biglietto L. 25».

Opere d'arte in Sant'Antonio

Stucchi, marmi, affreschi fra Sei e Novecento

Laura Facchin

Università degli Studi dell'Insubria

Il XVII secolo: dalla fortuna del Manierismo al Barocco

La prima campagna decorativa intrapresa all'interno della chiesa di Sant'Antonio di Lugano interessò un'area di primaria importanza dell'edificio di culto, ovvero quella compresa fra il coro e il presbiterio¹. Nel settembre del 1652, lo stuccatore Luca Corbellini si impegnava a «intagliare e mettere in stucco il cornicione [...] et architrave con capitelli del choro [...] conforme il disegno già da lui fatto»². Nel contratto veniva esplicitamente dichiarato che il lavoro doveva essere concluso entro il novembre di quello stesso anno e che l'artista non doveva in alcun modo allontanarsi per «andar in altri luoghi», raccomandazione del tutto comprensibile considerando che, di norma, nella stagione primaverile ed estiva le maestranze dell'area lombardo-ticinese si trasferivano a lavorare in Italia o in Europa.

Nel caso di Corbellini, il principale ambito di attività sembra essere stato, dalla fine del sesto decennio del Seicento, il Piemonte sabauda³. Lo scultore vi giunse, forse, al seguito del capoma-

stro Francesco Garove di Campione, padre del più noto architetto e ingegnere ducale Michelangelo, trasferitosi nel Chierese nel 1645 e attivo per decenni nei cantieri diretti da Amedeo di Castellamonte⁴. Infatti, lo stuccatore risulta presente in una delle prime e più importanti imprese del campioneso nel territorio, ossia la costruzione e decorazione della chiesa di Sant'Elena a Villafranca d'Asti, a partire dallo stesso 1645. Documentato in Piemonte sino almeno al 1669, Corbellini nel 1658 si iscrisse alla Compagnia di Sant'Anna dei Luganesi presso la chiesa di San Francesco d'Assisi in Torino, segno di un consolidamento della sua attività nel Ducato.

In Sant'Antonio, lo scultore, all'epoca ampiamente maturo e formato, essendo più che trentenne, seppure non si conoscano le aree dove operò precedentemente al quinto decennio del Seicento, mise in opera una sorta di doppio fregio di sua stessa ideazione, anche per il disegno, a quanto risulta dalla lettura delle carte, combinata all'osservazione di quanto visibile e alla luce del complessivo intervento di restauro operato



1. Luca Corbellini, cartella con figure di angeli fanciulli, testine cherubiche, fregio con girali vegetali, mensole a lacunari, 1652, coro.

2. Luca Corbellini, cartella con figure femminili e mascherone, fregio con girali vegetali, mensole a lacunari, 1652, coro.

nel 1996⁵. La fascia superiore, aggettante, è composta da una porzione più squisitamente architettonica, scandita, inferiormente, da mensole rivestite da stilizzate foglie di acanto che delimitano spazi in cui furono modellati dei rosoncini. Le corolle sono alternate, chiuse e aperte, tutte contraddistinte da una

sorta di pistillo di una certa evidenza. Una doppia cornice, con motivo a ovali, superiormente, e a dentelli, inferiormente, raccorda la prima alla seconda porzione del fregio, caratterizzata da un motivo in stucco policromo. I girali di foglie accartocciate sono interrotti, in corrispondenza delle grandi finestre del coro, da cartelle ovoidali contenenti iscrizioni⁶, profilate da elementi a voluta e sorrette da coppie di angeli fanciulli, disposti simmetricamente (fig. 1). In corrispondenza del presbiterio, invece, le cartelle mistilinee sono affiancate da coppie di figure di fantasia con testina umana, dal cui corpo, al posto



delle gambe e delle braccia, si dipartono foglie di acanto che terminano con motivi a voluta (fig. 2). Sia le pose delle anatomie, innaturalmente forzate, sia, soprattutto, le composizioni antropomorfe, derivano da repertori all'antica riletti dalla sensibilità umanistico-rinascimentale, propri di un bagaglio stilistico-formale manierista che godette di notevole fortuna, per tutta la prima metà del Seicento e, talvolta, sino al terzo quarto dello stesso secolo, in svariati contesti, fra cui quello centro-europeo⁷ e, non ultimo, nella penisola italiana, quello piemontese⁸. Interessanti rimandi, per quanto attiene alle pose degli angeli reggi cartiglio, si possono rintracciare negli stucchi che ornano la fascia del tamburo della cupola della chiesa della Madonna del Pilone, ove l'artista operò in collaborazione con l'*équipe* di Tommaso Carlone di Rovio, oppure nei variegati repertori ornamentali delle sale del castello del Valentino, residenza di *loisir* della prima Madama Reale, Cristina di Borbone, ove lo scultore è a più riprese documentato fra il 1657 e il 1664.

Evidente è lo stacco, sia nella scelta dei motivi decorativi sia in quella del lessico formale, con quanto messo in

3. Girolamo Rossi, cartella con testine cherubiche, fregio con ceste fiorite, mensola con lacunari, 1683, navata, in corrispondenza della cantoria.

opera, lungo il medesimo cornicione, nel rimanente della chiesa. I lavori di costruzione dell'edificio di culto subirono una battuta di arresto per circa un quindicennio, riprendendo solamente dal 1667⁹. Gli interventi plastici degli interni furono riavviati nel 1683, quando si affidò allo scultore luganese Girolamo Rossi l'incarico di «ornare e stuccare il cornicione della chiesa con fare ancora a stucco tutti li capitelli che si devono fare sotto detto cornicione, seguitando l'ordine di quello si trova già fatto nel Choro tanto per il cornicione quanto per li Capitelli, riservato le rose che si trovano fatte fra le mescette del cornicione nel Choro, le quali rimette di farli d.o Rossi a suo arbitrio»¹⁰. La prevedibile richiesta, avanzata dalla committenza, di mantenere uniformità e continuità con la decorazione plastica realizzata un trentennio prima fu rispettata dall'artista per quanto riguarda l'esecuzione dei capitelli, mentre, per il fregio centrale, lo stuccatore mise in opera un repertorio parzial-



4. Girolamo Rossi, cartella con angeli fanciulli e testina cherubica, mensola con lacunari, 1683, navata.

mente variato. Più rigogliosi girali di acanto si dipartono, simmetricamente, da fasci centrali di foglie trattenu- te da nastro, alternate a composizioni in cui, al centro dell'insieme vegetale, che sembra quasi "dischiudersi", è posta una testina cherubica dal viso paffuto, la bocca socchiusa e i capelli lavorati a ciocche mosse. In corrispondenza delle porzioni aggettanti, come ai lati della nicchia dell'organo, sono modellati cestini di vimini che contengono frutti e fiori (fig. 3). Le medesime testine paffute sono poste anche alla sommità di cartelle mistilinee, profilate da sinuosi elementi a voluta, intorno ai quali si avviluppano, senza soluzione di continuità, elementi fogliacei dai quali pendono, nella parte inferiore, ghirlande simmetriche. Nella sezione superiore, aggettante, della cornice, le corolle floreali che ornano i lacunari, separati da mensole rivestite da stilizzate foglie di acanto, furono del tutto modificate, preferendo una maggiore varietà, determinata dall'alternanza di

almeno quattro diverse tipologie: con petali parzialmente chiusi; con petali trilobati; corolla con pistillo tondeggiante, rimarcato da solco centrale e petali lanceolati (possibile richiamo al giglio, tradizionale simbolo di purezza); versione con pistillo conico e petali a terminazione cordiforme.

Pur nel rispetto della continuità richiesta nel contratto, si avverte da parte dello scultore una volontà di aggiornamento verso un'ormai diffusa sensibilità barocca, specialmente nella resa delle espressive figure angeliche che reggono le cartelle ovali modellate lungo il fregio in corrispondenza degli altari (fig. 4), una tendenza che il maestro aveva già messo in pratica, pur con varianti, nella decorazione, databile intorno al 1681, del coro nella vicina chiesa della Confraternita di San Carlo di Lugano¹¹. Perduto l'ornato per la cappella della Madonna delle Grazie nella cattedrale di San Lorenzo, ulteriori prove dell'attività dell'artista si rintracciano in ambito centro europeo: dal mausoleo dell'imperatore Ferdinando II a Graz, nel biennio 1688-1689, in collaborazione con Antonio Quadri di Agno e Giuseppe Serena di Arogno, dove si leggono interessanti riscontri nella



5. Famiglia Buzzi, altare maggiore, 1734, veduta d'insieme.

ricca decorazione plastica della cupola, ai lavori realizzati a Coburgo, insieme con Nicolao Carcano, nel 1690-1691, con interventi in stucco intorno agli affreschi realizzati da Francesco Antonio Giorgioli. Potrebbe essere stato lo stesso Rossi, pertanto, a fare da intermediario per richiedere l'intervento pittorico del maestro di Meride nel 1684 per l'esecuzione del medaglione della volta della navata rappresentante l'*Esaltazione della croce e la Santissima Trinità*¹². La cornice in stucco mistilinea, accompagnata da testine cherubiche e corolle floreali, che delimita il campo pittorico, deve ricondursi alla stessa campagna decorativa, diversamente da quella che contiene il tondo nella prima campata, eseguito da Carlo Pozzo, che presenta difformità e un più rigido modellato rispetto a quanto messo in opera da Rossi

e deve, pertanto, riferirsi a un intervento precedente di autore ancora da individuare¹³.

Parallelamente alla campagna di ornamentazione in stucco si erano svolti, in due tempi, i lavori di erezione dell'altare maggiore. I primi pagamenti risalgono al marzo del 1670 quando il preposito Rusca registrava la spesa di 100 scudi luganesi per l'esecuzione del «Tabernacolo con li gradini compagni»¹⁴. Nel 1683, il suo successore Lucio Avogadro commissionava al marmoraro Giuseppe Neuron di Lugano¹⁵, per scudi 215, con consegna nel novembre dell'anno successivo, due gradini in «brocatello», presumibilmente da porsi al di sopra della mensa, mentre altri due dovevano servire a sopraelevare la balaustrata che delimitava il presbiterio, realizzata con basamento e cimasa in marmo nero di Como e pilastri in «pietra di rocchetto ben lavorata senza difetti»¹⁶.

È molto probabile che trovasse esposizione su questo primo altare la reliquia di Sant'Antonio Abate, acquisita nel 1641 dal proposito Girolamo Galliani e per la quale, quattro anni più tardi, il suo successore Crivelli fece realizzare un apposito busto reliquiario¹⁷.

Le diverse anime del Rococò: i Buzzi di Viggiù, i Giovannini di Varese e i Torricelli di Lugano

Nonostante l'impiego di marmi, per conferire maggiore ricchezza e grandiosità, la macchina dell'altare maggiore, forse perché frutto di un'esecuzione dilazionata in più momenti e del montaggio di parti realizzate da professionisti diversi, non dovette risultare del tutto soddisfacente e così, circa un cinquantennio più tardi, durante il mandato di Giovanni Pietro Riva, si decise la sua ricostruzione. Il 10 luglio 1734, i fratelli Buzzi di Viggiù, Giuseppe, Carlo Girolamo e «Elia scultore in Milano», firmarono un dettagliato contratto

per l'erezione della macchina marmorea «alla Romana» a tutt'oggi presente al centro del presbiterio¹⁸. L'impegno prevedeva che il lavoro venisse concluso entro giugno dell'anno successivo, per un compenso di 2000 lire di Milano, oltre alla celebrazione di cento messe in suffragio delle anime degli stessi marmorini o di congiunti, per un valore di ulteriori 400 lire¹⁹.

Alla celebre famiglia di professionisti, oltre alla fornitura delle parti in marmo, sarebbe spettata l'accurata esecuzione degli elementi in bronzo dorato, «perfetto di gitto», quali basi e capitelli, oltre alla portella del tabernacolo, sormontata dal *Pius Pellicanus*, seguendo un disegno che sarebbe stato loro fornito dalla committenza. Benché nel contratto fosse menzionato anche Elia Vincenzo, al tempo già statuario della Veneranda Fabbrica del duomo di Milano²⁰, e si trattasse di un periodo di limitate commissioni da parte della Scuola di Scultura del Camposanto, non risultava a lui destinata l'esecuzione delle opere di figura in marmo di Carrara, ridotte al solo tondo del paliotto con «una mezza figura e tre te-

6. Famiglia Buzzi (Elia Vincenzo?), *San Girolamo Emiliani*, 1734, altare maggiore, paliotto.





7. Fratelli Giovannini, mostra d'altare, 1734-1735, coro.



8. Fratelli Giovannini, *Vaso con fiori*, 1734-1735, coro, particolare.

9. Fratelli Giovannini, famiglia Buzzi, affreschi del presbiterio e coro e altare maggiore, 1734-1735, veduta d'insieme.

stine d'Angioli», da eseguirsi sulla base di disegni forniti da Giuseppe Antonio Petrini, in considerazione del rapporto fiduciario che il pittore aveva ormai maturato con i Padri, tramite i due fratelli Riva²¹. Il contratto indicava solamente che questo intervento avrebbe dovuto essere realizzato da un «valente e diligente scultore», il quale avrebbe dovuto essere selezionato dai professionisti e poi sottoposto all'approvazione





10. Fratelli Giovannini e Francesco Maria Bianchi, *Apparizione di Cristo a Sant'Antonio Abate tentato dai demoni e architetture illusionistiche*, 1734-1735, presbiterio, parete laterale.

del Padre Giuseppe Maria Landriani, senza specificare l'appartenenza allo strutturato clan familiare. Ciò sorprende dal momento che lo stesso Elia Vincenzo Buzzi scolpì le splendide statue degli angeli che ornano la porzione superiore dell'altare maggiore della collegiata di San Vittore di Varese fra

il 1734 e il 1742, seguendo i disegni fornitigli da Pietro Antonio Magatti²², artista, per altro, in anni di poco successivi, gradito alla casa somasca di Pavia, con cui la sede luganese non mancò di mantenere costanti relazioni²³.

Le forme dell'attuale altare maggiore della chiesa di Sant'Antonio rispondono pienamente a quanto richiesto dai Padri Somaschi (fig. 5). Esso è contraddistinto da una sobria combinazione di marmi policromi, giocata sui grigi e sui rossi, armonizzandosi così con le preesistenti macchine erette nelle cappelle laterali. Limitati sono i più innovativi innesti in giallo di Verona, per la maggior parte delle cornici, broccatello, dai toni violetti, e marmo verde per le specchiature rettangolari dei due gradini posti al di sopra della mensa, rac-

cordati alla stessa da due monumentali elementi a voluta. Il paliotto presenta, al centro, un'elegante cartella mistilinea, ornata da pelacette, al centro della quale si trova il rilievo in marmo bianco che rappresenta il fondatore della Congregazione somasca, Girolamo Emiliani, a tre quarti di figura e con il viso rivolto verso l'alto (fig. 6), in una postura, danzante e leggiadra, pienamente *rocaille*, posta sotto lo sguardo attento e giocoso di due testine cherubiche collocate in alto, sulla sinistra. Sulla portella del tabernacolo architettonico, sormontata dalla

figura del Pellicano in atto di cibare i suoi piccoli in bronzo dorato, infine, vi è rappresentata l'*Adorazione dell'Agnello mistico*.

Parallelamente all'esecuzione del nuovo altare maggiore, si procedette alla decorazione delle pareti del coro e del presbiterio: nel dicembre del 1734, infatti, fra il conte Francesco Saverio Riva, finanziatore dell'impresa, e i fratelli Giovannini di Varese²⁴ si precisavano gli accordi economici. Essi prevedevano che l'intera spesa dei colori necessari fosse a carico degli artefici e di convertire una parte della somma dovuta loro a favore del mantenimento del figlio di uno dei due per tutto l'anno scolastico nello stesso collegio somasco²⁵. L'intervento pittorico ebbe inizio dagli «ornamenti intorno il nuovo quadro grande, che s'alza nel coro d'essa chiesa», ossia l'illusionistica mostra d'altare (fig. 7), parzialmente modellata in vero stucco e dipinta in delicati toni di grigio, crema e rosa, intorno alla tela eseguita da Petrini alcuni anni prima. Essa è costituita da una doppia coppia di pilastri, ruotati di 45° rispetto alla pala, in modo da suggerire un effetto di maggiore movimento, che sorreggono una cimasa profilata da ampie volute, al centro della quale è affrescato un medaglione a finto stucco arricchito, inferiormente, da un *bouquet* di fiori colorati. Ulteriori, rigogliose, composizioni floreali si trovano alla base della mostra, entro vasi panciu-



11. Fratelli Giovannini e Francesco Maria Bianchi, *Disputa e guarigione dell'uomo con la gamba piagata*, 1734-1735, presbiterio, parete laterale.

ti dipinti a finto bronzo dorato, poggiati su basamenti parallelepipedi (fig. 8). La pittura si armonizza perfettamente con la macchina marmorea eseguita dai Buzzi, considerando un punto di vista frontale privilegiato all'altezza dei gradini che conducono al presbiterio, denotando un'attenta regia d'insieme, ri-



12. Fratelli Giovanni, decorazione illusionistica a stucco, 1738, presbiterio e coro, volta.

corrente nell'azione dei Giovanni (fig. 9). Quindi i pittori avrebbero dovuto realizzare «gli ornamenti delle 2 fenestre laterali d'esso Coro», non più visibili, ma documentati nelle fotografie di metà Novecento. Infine, il contratto indicava gli ornati «che meglio converranno ai due quadri a fresco che di nuovo s'anno a fare nel Presbiterio d'essa Chiesa». Si trattava cioè delle sontuose cornici mistilinee, imitanti un intervento in stucco bianco e dorato con elementi a voluta e pelacette, che avrebbero completato due scene figurate, rappresentanti episodi della vita di Sant'Antonio Abate, titolare della chiesa: *Apparizione di Cristo a Sant'Antonio Abate tentato dai demoni e Disputa e guarigione dell'uomo con la gamba piagata* (figg. 10-11). Per questi affreschi, forse su indicazione degli stessi pittori

quadraturisti con cui, almeno da un decennio, si era consolidata una fruttuosa collaborazione nel territorio del Varesotto e del Piemonte orientale, fu scelto Francesco Maria Bianchi di Velate, che realizzò il lavoro nello stesso 1735²⁶. Il suo repertorio combinava, sapientemente, il sempre gradito indirizzo classicista di matrice romano-bolognese, assimilato soprattutto dalla lezione di Stefano Maria Legnani, detto il Legnanino, a più recenti istanze rococò, maturate dal confronto con la pittura del già ricordato Magatti. Ben lo si evince nelle opere in esame: l'impianto delle due composizioni, di derivazione accademica, attento e calibrato su pochi personaggi, scenograficamente disposti e contraddistinti da gesti ben calibrati, si abbina a una scelta cromatica giocata su toni chiari e, soprattutto, a uno studio attento e innovativo dei giochi di luce, di derivazione veneta, ben visibile specialmente nella scena dell'*Apparizione di Cristo a Sant'Antonio Abate*, nella quale forti sono anche i

richiami alle opere di Sebastiano Ricci nelle fisionomie di angeli e demoni²⁷. Soluzioni, specie nella realizzazione di illusionistici teleri, più volte messe in opera dal Bianchi nell'arco della sua carriera: si pensi solamente alle due scene del *Martirio di San Bartolomeo* e del *Martirio di San Lorenzo* eseguite per la chiesa di San Martino a Varese nel 1723, entro le quadrature dei Giovanni, oppure alle più tarde quattro *Storie di San Vittore* dipinte nel coro della omonima basilica di Intra nel 1747.

Sorprende la scelta di questa, pur ben affiatata, società di quadraturisti e figurista che non aveva prima operato, per quanto a oggi noto, in Ticino²⁸, dove poteva trovare una ben agguerrita concorrenza, innanzitutto sul fronte della pittura di architettura allusiva, da parte della dinastia dei Baroffio di Mendrisio, famiglia che, per altro, dall'inizio del terzo decennio, stava sempre più delineando la sua forte presenza nella stessa Varese²⁹.

Il lavoro dei Giovanni dovette risultare del tutto convincente dal momento che, pochi anni più tardi, nel

1738, i due fratelli furono richiamati a completare la decorazione dell'area del presbiterio e del coro con la pittura delle volte (fig. 12)³⁰. La precisa connotazione della struttura architettonica, oltre alla presenza di ben cinque finestre, determinò un intervento giocato su una tavolozza di rosa e di grigi, *en suite* con le cromie messe in opera nella mostra d'altare, limitato alla creazione di illusionistici stucchi, con un dominante motivo a pelacette, che sottolineavano le membrature del semicatino dell'abside e della volta a botte sul presbiterio, estendendosi sino al sott'arco di separazione con la navata.

Non sono stati reperiti documenti che attestino la prosecuzione dei lavori di decorazione pittorica lungo la prima campata della navata nel corso del XVIII secolo, dato, invece, rintracciato nella documentazione di prima metà di Novecento relativa alle diverse campagne di restauro succedutesi nella chiesa.

Analogamente ai Giovanni, l'apprezzata *équipe* dei Buzzi fu ripetutamente attiva in Sant'Antonio, dal momento che ad essa spettò, sotto la supervisione del Riva, l'esecuzione di tutti gli arredi lapidei ancora mancanti nelle cappelle laterali. Nel 1743, i mar-

13. Carlo Girolamo Buzzi e membri della famiglia, parapetto della cantoria, 1743, navata.





14. Carlo Girolamo Buzzi e membri della famiglia, altare di Sant'Anna, 1746, veduta d'insieme.

15. Elia Vincenzo Buzzi (attr.), *Angelo con braccio sollevato*, 1746, altare di Sant'Anna, fastigio, lato sinistro.

16. Elia Vincenzo Buzzi (attr.), *Angelo con mano al petto*, 1746, altare di Sant'Anna, fastigio, lato destro.

morai viggiutesi ricevettero l'incarico per la «fabbrica di due coretti per la chiesa», ossia i parapetti dall'andamento elegantemente mosso delle due cantorie (fig. 13), ancora visibili al di sopra dei due confessionali, nello spazio fra le due cappelle laterali. Il costo fu di 500 lire milanesi, oltre a un «regalo» ad arbitrio del Padre somasco committente in occasione del collaudo³¹. La decorazione a stucco sottostante, contraddistinta da un motivo tripartito di

cartelle, affiancate da elementi a voluta e elementi fitomorfi, fu contestualmente messo in opera dagli scultori Beretta e Carugati³². Nella nicchia di destra, due anni più tardi, venne collocato l'organo realizzato da Giovanni Antonio Breve di Pontida, professionista che si era accreditato grazie alla rinomanza raggiunta, a metà Settecento, dalla produzione organaria bergamasca dei Serassi e dei Bossi, esemplare poi sostituito da uno strumento con maggiori potenzialità espressive e collocato in controfacciata³³.

Nel 1746, Carlo Girolamo Buzzi firmò il contratto per il completamento della costruzione dell'altare dedicato a Sant'Anna, al prezzo, inclusa la balaustra, di 2449 lire milanesi³⁴. Privilegiando un condiviso principio di uniformità e adeguandosi alle preesistenze³⁵, seguendo, forse, progetti risalenti alla fine del Seicento – inizio Settecento, quando



17. Ambito ticinese (Emilio Ferrazzini?),
Santa Margherita Maria Alacoque,
1920-1940, sacrestia.

si era iniziato a mettere in opera gli altari laterali della chiesa, la macchina realizzata dai Buzzi, della quale si conserva presso l'Archivio di Stato di Bellinzona un disegno progettuale vistato dal Riva, coerente con quanto poi eseguito, mostra un impianto analogo agli altri altari presenti nell'edificio di culto (fig. 14). I marmi grigi e rossi venati sono utilizzati per il rivestimento delle principali superfici, mentre quello nero è impiegato per evidenziare gli elementi architettonici di cornici, colonne e volute del timpano spezzato sommitale. Il paliotto e il basamento della mostra sono scompartiti da specchiature a motivi geometrizzanti, privi di figurazione. L'alta cimasa centrale è completata con la colomba della Spirito Santo, posta al centro di un'ampia raggiera; sulle volute sono collocati due angeli fanciulli, modellati a tutto tondo, forse ascrivibili all'intervento di Elia Vincenzo, configurandosi essi come l'unico elemento che, nella vivaci-

tà delle pose e dell'espressione, tradisce uno spirito *rocaille* (figg. 15-16).

Sino alla metà degli anni Cinquanta del Novecento, come testimonia la monografia di Chiesa³⁶, erano appese sulle pareti della cappella quattro tele, rappresentanti, rispettivamente, «S. Luigi Gonzaga, S. Pietro, S. Margherita Alacoque, e S. Carlo Borromeo», riferite a Petrini, parte come originali, parte come repliche, e montate entro eleganti cornici, in legno intagliato e dorato, a tutt'oggi esistenti, che presentano un ornato già di gusto neoclassico. Il dipinto che mostra l'apostolo, così come altri rintracciati in sacrestia, si può considerare, forse, parte di quel nucleo di otto opere che furono apposte alle pareti della chiesa, come ricordato nel *Centone* di Padre Taddisi, fra il 1744 e il 1745, grazie al contributo di un sacerdote della congregazione e che il somasco autore del volume di memorie indicava come: «4 copie fatte d'incerti autori, e 4 cioè S. Fran.co di Sales, la Vergine dolorante, S. M.a Mad.a, S. Pietro copie del s.r Giuseppe Petrini»³⁷. La presenza di queste stesse tele, disposte lungo le pareti della chiesa, è ricordata ancora nell'inventario patrimoniale redatto nel 1852³⁸.

Le tele del santo gesuita e dell'arcivescovo ambrosiano non sono menzionate specificatamente nel citato documento settecentesco, ma i loro caratteri formali possono ricondurle ad un ulteriore nucleo di dipinti richiesti a Petrini, forse quelli genericamente menzionati nello stesso *Centone* come opere procurate dai due Padri Riva e realizzate dal pittore di Carona. Diversamente, il quadro rappresentate la Alacoque (fig. 17), pur essendo stato collocato entro una cornice settecentesca, non fa parte della medesima serie. Oltre a riflessioni di carattere stilistico, si deve conside-



18. Giovanni Maria Cerutti di Puria, Giovanni Lucchini e Antonio Maria Daldino (altare) e Carlo Girolamo Buzzi (balaustra), altare e balaustra dell'Angelo Custode, poi della Madonna di Lourdes, 1686-1689 e 1748, veduta d'insieme.

rare che la religiosa e mistica francese venne canonizzata solamente nel 1920 da papa Benedetto XV. È da queste da-

te che si riscontra una diffusione della sua iconografia anche in territorio ticinese: basti pensare alle sue rappresentazioni incluse nella campagna decorativa realizzata da Vittorio Trainini per la basilica del Sacro Cuore di Lugano fra gli anni Trenta e Cinquanta del Novecento³⁹, oppure l'immagine dipinta nell'abside della chiesa parrocchiale di Novazzano da parte di Luigi Morgari



19. Giovanni Maria Cerutti, Giovanni Lucchini e Antonio Maria Daldino, fastigio con angeli fanciulli, 1686-1689, altare dell'Angelo Custode, poi della Madonna di Lourdes.

nel 1925-1926⁴⁰. Nel dipinto in esame, la Alacoque è rappresentata a tre quarti di figura, in preghiera davanti all'immagine della Madonna di Lourdes, a cui era stato ridedicato l'altare dell'Angelo Custode. Stringe fra le mani il crocifisso e la corona del Rosario ed il capo è aureolato, segno inequivocabile della sua santificazione: pertanto l'esecuzione dell'opera si può collocare nel secondo quarto del Novecento.

Nel 1748, Carlo Girolamo Buzzi ricevette il compenso di 420 lire di Milano⁴¹ per realizzare la balaustra dell'altare dell'Angelo Custode, eretto fra il 1686 e il 1689⁴². La macchina marmorea, la prima ad essere stata del tutto compiuta

all'interno della chiesa, era stata realizzata durante il mandato del Padre Avogadro, forte sostenitore del culto angelico⁴³, il quale aveva stipulato un contratto con una società di marmorini composta da Giovanni Maria Cerutti di Puria, Giovanni Lucchini e Antonio Maria Daldino⁴⁴, per un compenso di 780 scudi di Lugano, a parte le spese per i materiali vivi e per l'alloggio delle maestranze, come di prassi⁴⁵. L'impianto, poi riproposto, seppure con varianti, per gli altri altari delle cappelle laterali (fig. 18), riflette un gusto pienamente barocco, sia nella scelta dei marmi, con una decisa presenza del nero di Como, vivacizzato da inserti nei toni dei rossi di Arzo, sia nel piano di fondo del paliotto, ornato con intarsi geometrici e vegetali stilizzati, sia nell'alto zoccolo su cui si erge la mostra. Quest'ultima è profilata da due colonne tortili dello stesso materiale, con basi e capitelli dorati; la



20. Giuseppe Neuroni, Giovan Pietro Casasopra e Giovanni Maria Cerutti, altare di San Girolamo Emiliani, già dedicato alla Vergine, 1688-1710, veduta d'insieme.

cimasa a timpano spezzato è ornata, in corrispondenza delle due volute laterali, da due angeli fanciulli, dalle forme piuttosto rigide, in legno e stucco (fig. 19).

Nello stesso 1746, oltre alla pila per l'acqua santa vicino all'ingresso della

chiesa, Buzzi con la sua squadra aveva eseguito anche la balaustra dell'altare intitolato alla Vergine, su precise indicazioni di Giovanni Pietro Riva, che pur volendola simile a quella della cappella di Sant'Anna, precisava «eccezzuati i specchi nei pilastri che saranno d'ardese di Roveta, e i balaustri saranno più gentili e più vivi di macchia»⁴⁶. Mostrando specifiche competenze anche sui materiali lapidei selezionati, che, tuttavia, a colpo d'occhio appaiono del tutto simili in entrambe le cappelle, Riva, con la sua annotazione, evidenziava, insieme al secolare utilizzo dei marmi di Arzo, nuovi ambiti di approvvigionamento per le maestranze lacuali dalle cave aperte nella Lombardia orientale e nell'entroterra veneto, territori posti sotto il controllo della Serenissima Repubblica di Venezia che attuò, nel corso del XVIII secolo, rilevanti politiche di apertura commerciale verso lo Stato di Milano.

Quasi contemporanea alla fondazione della cappella dell'Angelo Custode era stata quella dell'altare dedicato alla Vergine⁴⁷: nel 1688, lo stesso preposito Avogadro stipulava un contratto con una società di tre marmorini: Giuseppe Neuroni di Lugano, già ricordato per l'intervento all'altare maggiore, Giovan Pietro Casasopra, appartenente a una dinastia di professionisti primariamen-



21. Carlo Girolamo Buzzi e membri della famiglia, *Stemma della Congregazione somasca*, 1748 ca., altare di San Girolamo Emiliani, già dedicato alla Vergine.

22. Maestranze ticinesi attive a Genova, *Angeli fanciulli*, 1709, altare di San Girolamo Emiliani, già dedicato alla Vergine, fastigio.

23. Cappella di San Girolamo Emiliani, 1688-1748, veduta d'insieme.



te attivi in territorio sabauda⁴⁸, e un Cerutti, forse lo stesso Gian Maria di Puria, citato nel precedente contratto. Diversamente dall'altare dell'Angelo Custode, tuttavia, come annotava, non certo senza rammarico il Padre Ignazio Taddisi nel suo *Centone*, i lavori si

protrassero per circa ventidue anni, comportando una spesa ben superiore a quella originariamente stabilita di 840 scudi di Lugano⁴⁹. Il principale oggetto di contesa furono le modifiche appor- tate da Neuroni al disegno del paliotto, trattenuto dall'artefice per lungo tem-





24. Giuseppe Antonio Maria e Giovanni Antonio Torricelli, *Girolamo assiste gli appestati durante la peste veneziana del 1529* (scena a destra) e *Girolamo distribuisce il denaro ai poveri nel 1531* (scena a sinistra) entro quadrature architettoniche, 1748, cappella di San Girolamo Emiliani, parete di fondo.

po poiché «nol voleva dare, a cagione di averlo fatto più bello dell'accordato, se non se gli dava sicurtà secolare di pagargli i miglioramenti». La controversia, derivata dalla richiesta avanzata dallo scultore di un aumento del costo del manufatto, richiese l'intervento, in qualità di perito, del marmoraro Giovan Pietro Taddei⁵⁰, e l'obbligo per i Padri, «a forza di giustizia», di pagare nel 1710 una cifra suppletiva di novanta lire⁵¹. Già nel 1705 era stato intimato ai tre professionisti, coinvolgendo l'autorità del landfogto e minacciando pene pecuniarie a loro carico, di provvedere a onorare il contratto a suo tempo stipulato, terminando l'esecuzione della

mensa e poi dell'intera macchina marmorea (fig. 20). Essa tradisce, sin dalla nota cromatica determinata dall'uso dei marmi di Arzo e Como, un gusto pienamente barocco. Il conteso paliotto presenta, come quello dell'altare dell'Angelo Custode, una struttura tripartita con specchiature a disegno geometrico, effettivamente, più complesso rispetto al compagno. Analoga è la scelta di inserire ai lati della mostra due colonne dal fusto tortile in marmo nero, combinate agli esuberanti capitelli composti dorati. Tipicamente seicentesco è l'impianto rigidamente frontale, completato da un timpano spezzato con cimasa ornata da motivo, replicato anche nel basamento, a festoni di frutti, disposti con simmetria, interrotti al centro da testine cherubiche. Le stesse circondano lo stemma della Congregazione somasca, inserito entro una cartella mistilinea ornata da pelacette (fig. 21).

Secondo una prassi, già riscontrata in altri casi⁵², non tutta la statuaria fu

scolpita direttamente dall'*équipe* ingaggiata, ma i due paffuti angeli posti sopra le volute del timpano, l'uno, a destra, reggente la tromba del Giudizio e l'altro la palma del martirio, perduta ma ricordata dalle fonti (fig. 22), eseguiti in marmo di Carrara, furono lavorati nel 1709 in Genova, piazza di plurisecolare attività delle maestranze lombardocinesie, dove non era infrequente che si richiedesse l'esecuzione di specifiche parti componenti la macchina d'altare.

Dopo il 1747, con la ridedicazione della cappella mariana al fondatore della Congregazione somasca, Girolamo Emiliani, non solo si era reso necessario sostituire la pala d'altare con una nuova opera pittorica, commissionata a Petrini⁵³, ma si stabilì di arricchire con affreschi le pareti, indubbiamente divenuta la cappella più rilevante fra quelle disposte lungo la navata (fig. 23). Nel

giugno del 1749, il Padre Michelangelo Sassi, in qualità di procuratore dei due fratelli luganesi Giuseppe e Giovanni Antonio Torricelli, assenti poiché forse già impegnati nella campagna di decorazione dell'abbazia benedettina di Einsiedeln⁵⁴, ritirava, dall'onnipresente Giovanni Battista Riva, il saldo per l'intervento da loro eseguito nella chiesa di Sant'Antonio di 600 lire milanesi, cifra che venne, per buona parte, subito riconvertita per pagare la dote alla sorella dei due pittori che era entrata nel monastero di San Giuseppe in Lugano⁵⁵. Gli affreschi, realizzati nell'estate del 1748⁵⁶, interessarono l'intera superficie delle pareti e della volta. Giocati su una tavolozza, tipica nella produzione dei Torricelli, dai toni piuttosto freddi di rosa, violetti, verdi, grigi e bruni, propria di una fase di maturazione *rocaille*, già preludente a sensibilità neoclassiche, creano un vivo contrasto con la severa macchina d'altare tardo seicentesca. La parete di fondo, necessariamente scompartita in due porzioni ai lati della mostra, fu organizzata inserendo altrettante scene figurate, rappresentanti episodi della vita del santo

25. Giuseppe Antonio Maria e Giovanni Antonio Torricelli, *Processione di Somasca nel 1534* e *Gloria di San Girolamo Emiliani* entro finti stucchi e costrutti architettonici, 1748, cappella di San Girolamo Emiliani, lunetta e volta.





26. Giuseppe Antonio Maria e Giovanni Antonio Torricelli, *Disputa coi dottori* entro finte cornici in stucco, mensole e specchiature marmoree, 1748, cappella di San Girolamo Emiliani, parete laterale destra.

27. Giuseppe Antonio Maria e Giovanni Antonio Torricelli, *Anfora con fiori su mensola*, 1748, cappella di San Girolamo Emiliani, volta particolare.

(*Girolamo distribuisce il denaro ai poveri nel 1531 e Girolamo assiste gli appestati durante la peste veneziana del 1529*)⁵⁷, entro illusionistiche cornici mistilinee in stucco, similmente a quanto eseguito un decennio prima dai Giovannini di Varese, solo accennando a uno sfondato architettonico retrostante (fig. 24). Le soluzioni ideate dai Torricelli sono contraddistinte da un disegno più articolato, sviluppato in verticale: la parte superiore delle cornici ospita cartelle dipinte, contenenti iscrizioni esplicative, ornate da un repertorio di volute accompagnate da elementi fitomorfi e sormontate da una mensola sulla quale poggiano composizioni di foglie e fiori. Le due scene narrative sono caratteriz-



28. Carlo Gabriele e Giovanni Maria Rossi, altare di San Giuseppe, 1717-1726, veduta d'insieme.

zate da un calibrato numero di personaggi, dalle caratteristiche fisionomie lievemente allungate, che si pongono, con pose teatralmente enfatiche, intorno al protagonista e sono completate dall'inserimento, consueto nei lavori dei due fratelli, di monumentali architetture classiciste scorciate che conferiscono maggiore solennità agli eventi illustrati. Al di sopra della cornice, nella lunetta, analogamente a quanto messo in atto nelle pareti laterali della cappella, l'ulteriore scena della vita del santo fondatore (*Processione di Somasca del 1534*) è raffigurata preferendo un raffinato monocromo (fig. 25). L'inserimento degli episodi entro finte cornici in stucco, simili alle precedenti, suggerisce un effetto illusionistico di «bassorilievo» che sottolinea il valore paritetico riconosciuto, nel corso del XVIII secolo, alle tre arti maggiori, pittura, scultura e architettura, ossia la cosiddetta «Aequa potestas» espressa nel motto elaborato da Pier Leone Ghezzi per la romana Accademia di San Luca⁵⁸. Lo spazio illusivo è potenziato, nelle pareti laterali, dall'inserimento dei medaglio-



ni figurati su mensole, come se fossero delle sovrapporte, e dipingendo la porzione superiore con una finta specchiatura marmorea (fig. 26). Nella lunetta è messo in opera un vero e proprio co-



29. Carlo Giuseppe Rusca, *Dio Padre benedicente*, 1725, altare di San Giuseppe, fastigio.

30. Giovanni Battista Petrini (su disegno di Pietro Porro), armadio a doppio corpo, 1770-1775, sacrestia (Foto G. Mollisi).



strutto illusionistico di sfondo, eseguito in bicromia e con un tono lievemente ribassato che ne rende meno percettibile il disegno, valorizzando la componente figurativa centrale. La campagna pittorica si completa nel voltino: un'esi-

le struttura architettonica con aperture centinate, dalle quali si intravedono ulteriori immaginifici spazi e sulla quale affacciano vasi neomanieristi ricolmi di fiori (fig. 27), si interrompe, al centro, in un brano di cielo solcato da nubi nel quale irrompono le figure della Trinità con la Vergine ad accogliere il Beato Girolamo Emiliani (vedi fig. 25). Elevato fu il gradimento dell'opera dei «valorosi fratelli» Torricelli, presentata al pubblico dei fedeli in occasione delle feste per la beatificazione dell'Emiliani ai primi di settembre del 1748⁵⁹.

L'esecuzione dell'altare di San Giuseppe, invece, era stata affidata a Carlo Gabriele e Giovanni Maria Rossi di Arzo, esponenti di una casata ancora da indagare. I lavori furono avviati nel

1717⁶⁰, durante il mandato di Padre Antonio Maria Carnaghi, sulla base di un progetto approvato dal Padre Stampa, come attestato da un disegno, con indicazione delle diverse tipologie marmoree da adottare, conservato presso l'Archivio di Stato di Bellinzona, e si conclusero nel 1725, con una parziale revisione degli accordi iniziali l'anno precedente⁶¹. L'impianto della macchina marmorea è del tutto analogo ai precedenti, sia nella composizione del paliotto, sia nel disegno della cimasa, che nella scelta dei materiali, con la dominante nota cromatica dell'alternanza fra gli elementi architettonici in marmo nero e le specchiature in rossi venati, con la sola variante, in un'ottica, forse, di lieve ammodernamento delle forme, della sostituzione delle colonne tortili con esemplari a fusto liscio rivestiti in marmo di Arzo (fig. 28). Nello stesso 1725 fu completata anche la decorazione del fastigio con il posizionamento sulle volute del timpano spezzato

31. Giovanni Battista Petrini (su disegno di frate Pietro Porro), *Cristo portacroce come emblema della Congregazione somasca*, 1770-1775, armadio a doppio corpo, cimasa, sacrestia (Foto G. Mollisi).





32. Argentiere comasco o milanese, *Croce d'altare*, metà sec. XVIII, altare maggiore.

di due angeli fanciulli scolpiti in legno e «marmoreggiati», l'uno reggente l'attributo del giglio, simbolo consueto di purezza, e l'altro una corona di fiori, allusione al martirio, e l'inserimento, al centro dello stesso, della tela con il *Dio Padre benedicente*, la cui esecuzione era stata affidata al pittore luganese Carlo Francesco Rusca (fig. 29)⁶². La presenza dell'artista, noto a livello internazionale per la sua produzione come ritrattista, non sorprende in un contesto dominato dalla committenza dei membri della Congregazione somasca appartenenti alla famiglia Riva, dal momento che il pittore originario di Torricella risulta, seppure in epoca successiva rispetto alla

presente commissione, in rapporto con questa importante dinastia luganese⁶³. Inoltre, è noto che, verso la metà degli anni Venti del Settecento, dopo una fase di attività presso la corte sabauda in Torino, egli si trovasse, rientrato in patria, in difficoltà nella ricerca di commissioni. In quest'opera il pittore si uniforma al dettato della pala sottostante, dipinta dal Petrini, con il quale ebbe, a più riprese, modo di confrontarsi durante i primi decenni della sua attività. La figura di Dio Padre, fortemente scorciata, è rappresentata in atto di sporgersi fra le nubi per guardare verso la sottostante scena dipinta della *Morte (Transito) di San Giuseppe* (vedi fig. 28), che viene indicata con la mano sinistra, mentre la destra è posta in atto di benedire. La finta architettura, eseguita da anonimo specialista intorno alla figura e ricordata dalle fonti settecentesche, non è per nulla rintracciabile, come già osservato da Giuseppe Martinola negli anni Quaranta del Novecento. Le dorature ai capitelli, della Colomba dello Spirito Santo, circonfusa di raggi, anch'essa perduta, e della cornice intorno al quadro furono realizzate da un altro Rusca luganese, Giovanni Battista, forse imparentato con il pittore, benché molteplici siano le ramificazioni di questa dinastia attestate fra Sei e Settecento sul territorio ticinese.

Nel 1726, in novembre, venne messa in opera la balaustra, ordinata dal Padre Taddisi nell'aprile precedente, che comportò un ulteriore esborso di 675 lire milanesi⁶⁴.

Nel corso di tutta la prima metà del XVIII secolo, in parallelo agli onerosi interventi sugli altari marmorei e alle campagne di decorazione pittorica, furono ripetutamente commissionati anche arredi lignei per la chiesa e per la nuova sacrestia, costruita «sull'angolo che guarda il giardino» a partire dal

1726⁶⁵. Risale al 1744 la commissione di un «cantarano nuovo e due genuflessori» e di nuovi «ripostigli per i calici» il tutto per lire 187:10⁶⁶. Fra il 1770 e il 1775, reimpiegando materiali provenienti dal demolito teatrino che i Padri avevano allestito fra il 1694 e il 1696, nell'ambito degli spazi del collegio destinati all'educazione dei giovani, furono realizzati, su committenza dell'instancabile Padre Giovanni Pietro Riva, nuovi armadi da Giovanni Battista Petrini di Comano, coadiuvato da un fratello laico somasco, che, al tempo, aveva anche mansioni di sagrestano, seguendo i disegni del frate Pietro Porro⁶⁷. Si devono probabilmente riferire a questi maestri i pregevoli arredi poi trasferiti nella sacrestia novecentesca, contraddistinti da una parziale impiallacciatura in radica e dal medesimo repertorio ornamentale floreale e fogliaceo con minime pelacette di estrema eleganza, segno di una fase tarda della cultura rococò: due mobili a doppio corpo, raccordati da una ricca boiserie che estendeva il rivestimento ligneo alle pareti (fig. 30), il maggiore dei quali coronato, lateralmente, da coppie di fiaccole e, al centro, da un mosso fastigio cimato da motivi fitomorfi che presenta, nella specchiatura, un rilievo figurato scolpito con Cristo chinato sotto il peso di una grande croce lungo il calvario, accompagnato dall'iscrizione su cartiglio «ONUS MEUM [LEVE]», impresa della Congregazione somasca sin dal 1610 (fig. 31).

Costante fu, sin dalla metà del Settecento, l'attenzione dei prepositi per un'opportuna dotazione di sacre suppellettili. Le prime acquisizioni sono documentate a partire dal 1656, quando il Padre Raggi commissionò due camici, due cotte, due candelieri e una lampada in ottone per un tota-



33. Ebanista lombardo-ticinese, pulpito, 1718 con interventi successivi, navata laterale.

le di spesa di 18 scudi luganesi⁶⁸. Un nucleo significativo di arredi lignei e in metalli preziosi, nonché paramenti, fu procurato, nel corso del secondo decennio del Settecento, dal Carnaghi con mirati acquisti sulla piazza milanese⁶⁹. I maggiori arrivi si ebbero durante i mandati dei due fratelli Riva, a partire dal quarto decennio del Settecento. Oltre a specifiche commissioni, fra cui figurano nel 1732 un calice di «argento fino», con patena, un piviale nuovo «a giardino con bordo d'oro in seta», un baldacchino per fare l'esposizione del santissimo nel 1736, un nuovo ostensorio, sempre nello stesso anno, e varie altre suppelletti-



34. Georges-Albert Jourdin, *Cristo consegna le chiavi a San Pietro*, 1918, vetrata, controfacciata.

li, incluso il crocifisso per il pulpito, il Padre Giampietro effettuò anche una lunga lista di donazioni: nel 1738 un reliquiario d'argento per mettervi una serie di reliquie da lui stesso procurate, nel 1745 due pianete e due tonicelle di «broccato d'oro» e un «bellissimo» calice d'argento di «rara fattura». Fra i donativi da parte di Giovanni Battista, invece, si devono ricordare una reliquia della «Santa Croce», che venne consegnata nell'estate del 1725, nel suo apposito reliquiario⁷⁰, e nel 1737 l'arrivo di un bacile d'argento, ricordato ancora nell'inventario dei beni di proprietà della congregazione luganese compilato nel 1783 come un «bacilone con lo stemma della città di Pavia, con iscrizione dedicatoria al Padre Giambattista Riva», segno delle costanti relazioni con la sede somasca presente in questa città lombarda⁷¹.

L'inventario tardo settecentesco fornisce un'immagine complessiva, decisamente onorevole, della dotazione di suppellettili sacre, rimasto sostanzialmente inalterato, seppure con alcuni nuovi inserimenti, specialmente per quanto attiene ai parati, più facilmente logor-

rabili con l'uso, sino alla metà dell'Ottocento, quando venne redatta l'ultima ricognizione patrimoniale prima della soppressione della congregazione luganese⁷². È forse riconoscibile nella «croce di prospetto con Cristo di bronzo, raggi e castello di rame dorato» l'esemplare a tutt'oggi esposto alla sommità del tabernacolo, che presenta all'estremità dei bracci una ricca decorazione a girali di gusto *rocaille* (fig. 32). Spiccano, per i caratteri descrittivi, le indicazioni relative ai tessuti con cui erano confezionati alcuni paramenti, decisamente «alla moda», come quello in «drappo» con fondo «color penna d'angelo, fiori verde mare, e rossi», oppure quello «cenerino, fiori a vari colori» e ancora una pianeta «glas-sé fondo verde, fiori gialli, guarnizione in argento falso».

Nel 1710, durante il mandato del Padre Visconti, fu commissionato un primo pulpito ligneo che, ritenuto non adeguato per dimensioni, venne rifatto otto anni più tardi⁷³. L'attuale aspetto del cielo e della cassa (fig. 33) inducono a ipotizzare degli interventi di ammodernamento, nel corso del Sette e Ottocento, specialmente nell'inserimento nella seconda delle specchiature ottangolari impiallacciate in radica di noce. Tuttavia, le porzioni figurate scolpite che profilano le estremità, gli spigoli, e la fascia che suddivide a metà il la-



35. Emilio Ferrazzini (da Ary Scheffer), *Sant'Agostino e Santa Monica, ante 1956*, sacrestia.

to frontale della cassa, costituite da un motivo a sviluppo verticale con angelo fanciullo in funzione di telamone, e sottostante festone di foglie e frutti, nonché le testine cherubiche scolpite ai lati delle specchiature, sono stilisticamente riconducibili alla fine del secondo - inizio del terzo decennio del Settecento. Nello stesso 1718 un falegname varesino, Francesco Botta, costruì la bussola antistante la porta di accesso della chiesa⁷⁴.

Nel 1739 furono realizzati, da un maestro di cui le fonti tacciono il nome, ma attivo in Como, due nuovi confessionali, forse riconoscibili negli attuali che armonicamente si inseriscono al di sotto delle già citate cantorie in marmo⁷⁵. Dovrebbe, invece, ricondursi al già ricordato Giovanni Battista Petri, che ottenne la maggior parte delle commissioni per gli arredi lignei della chiesa nel terzo quarto del Settecen-

to⁷⁶, l'esecuzione degli stalli montati lungo la parete del coro e a tutt'oggi visibili, dalle linee sobrie, prive di ornati, ad eccezione del lavoro di intaglio dei capitelli compositi che completano le lesene lisce di separazione fra uno stallone e l'altro.

Completato l'allestimento delle cappelle, nel corso degli anni Quaranta del Settecento l'edificio di culto era ormai pronto per essere consacrato: il 29 luglio 1753, monsignor Giambattista Pellegrini, vicario del vescovo Agostino Maria Neuroni, si presentò nella chiesa di Sant'Antonio Abate, riccamente arredata e ornata, per lo svolgimento della solenne cerimonia⁷⁷.

Interventi pittorici e scultorei nella prima metà del Novecento

I lavori di riassetto architettonico della chiesa di Sant'Antonio intrapresi nel secondo decennio del Novecento, culminati nella realizzazione della facciata, si accompagnarono, anche nel corso dei decenni immediatamente successivi, ad alcuni pregevoli interventi di incremento del patrimonio artistico esistente nell'edificio di culto, pur senza incidere in modo sostanziale sull'assetto prettamente settecentesco degli interni.

Si connette direttamente con la sistemazione della fronte della fabbrica e della controfacciata, l'inserimento di vetrate policrome commissionate nel 1918 alla rinomata manifattura di Georges-Albert Jourdin (fig. 34)⁷⁸. Pittore-vetraio specializzato, rilevò nel 1906 l'*atelier* di Enneveu e Bonnet a Ginevra, presso il quale aveva lavorato per alcuni anni, proponendo sia soggetti profani per edifici pubblici, come dimostra l'impresa del Plainpalais (1909), sia un nutrito repertorio per gli edifici di culto, tra cui spicca l'intervento nel-



36. Fiorenzo Abbondio, *Gesù condannato a morte*, Stazione n. 1 della Via Crucis, 1934, magazzino (Foto I. Olivera).

Richiami, anche al limite della citazione, alla cultura rinascimentale centro-italiana, diffusi nella cultura storicista di fine Ottocento – inizio Novecento, furono molto apprezzati a Lugano, dal momento che nel 1910-1912 erano state commissionate alla medesima manifattura ginevrina le vetrate della cattedrale di San Lorenzo⁸⁰. Fu uno degli ultimi atti della poderosa campagna di rinnovamento di questo edificio di culto, coordinata, per altro, da figure come l'architetto Otto Maraini, che fu coinvolto anche nei lavori in Sant'Antonio, su incarico dell'amministrazione cantonale, per verificare gli interventi di aggiornamento della decorazione nella cappella dell'Angelo Custode, ridedicata alla Madonna di Lourdes⁸¹. Promossi da monsignor Giuseppe Antognini, canonico della cattedrale e finanziatore anche della commissione per le vetrate, furono affidati al coordinamento dell'ecclettico pittore luganese Emilio Ferrazzini⁸². Oltre a sovrintendere ai lavori delle parti marmoree, ridipinte con delicati toni di grigio dalla ditta Andreoletti di Porto Ceresio con una tecnica, secondo quanto riportato da Chiesa, «antica ormai caduta in disuso» «impregnando a bagno le lastre con colori resistenti alla luce», l'artista eseguì due tele da porre ai lati del medesimo altare, una delle quali rappresentante *Sant'Agostino e Santa Monica* (fig. 35), è ancora conservata in sacrestia. Si tratta della copia di un dipinto realizzato dall'olandese, naturalizzato francese, Ary Scheffer, in prima stesura nel 1845 e poi nel 1854⁸³, destinato a larga fortuna, nella prima metà del XX secolo, in particolare nell'arcidiocesi

la chiesa di Notre-Dame-des-Grâces a Grand-Lancy nel 1913, ma non mancarono le commissioni anche in territorio italiano, come nel caso dell'importante lavoro per la chiesa di San Martino di Tirano (1909)⁷⁹.

Del ciclo in Sant'Antonio, che include, come testimoniano le foto storiche, anche le vetrate del coro e quelle al di sopra delle cappelle, rimane la lunetta in facciata (fig. 34), raffigurante *Cristo consegna le chiavi a San Pietro*, nella porzione centrale, e, in quelle laterali, carnosì girali vegetali di gusto classicista. La scena figurata è delimitata da candelabre neocinquecentesche, rese in colori brillanti, dalle quali pende un tendaggio mosso dal vento, al fine di svelare, sullo sfondo a sinistra, un'architettura a pianta centrale, richiamo al tempio di Gerusalemme, che nelle sue forme suggerisce rimandi alla pittura di Perugino, rintracciabili anche nelle pose e nelle tipologie delle figure protagoniste.

ambrosiana. L'impronta purista del pittore ben si legge nella replica conservata in Sant'Antonio, in cui si rispetta pienamente la precisione del disegno e la semplicità delle forme, immerse in una luce tersa, funzionali alla resa dell'episodio, ricordato da Agostino nelle *Confessioni*, in cui il santo tenne la mano alla madre morente, trascorrendo con lei gli ultimi momenti conversando sul Regno dei Cieli.

L'opera di aggiornamento dell'arredo della chiesa fu completata con la realizzazione, nel 1934, della Via Crucis firmata da Fiorenzo Abbondio (fig. 36)⁸⁴. Il quarto-quinto decennio del Novecento vide lo scultore asconese, al tempo titolare di uno studio a Milano, costantemente attivo nel Sottoceneri e, nello specifico, in Lugano con l'importante impresa nel santuario del Sacro Cuore⁸⁵, proponendo un consolidato repertorio figurativo, ben leggibile anche nelle Stazioni bronzee ad alto e basso rilievo realizzate per Sant'Antonio. Evidenti rimandi classicisti, propri della tradizione accademica, filtrati

attraverso la rilettura della tradizione plastica quattro-cinquecentesca, si abbinano a rielaborazioni di spunti della produzione scultorea otto-novecentesca, da Auguste Rodin, elegantemente citato, a titolo di esempio, nella figura di Pilato della prima Stazione, a Pietro Canonica, per la ricerca di politezza delle linee. Le diverse Via Crucis realizzate dallo scultore mostrano riprese compositive e rimandi formali, quali il caratteristico lieve allungamento delle figure, spesso presentate in scorci di spalle; si veda il confronto, in particolare, con quella, molto vicina per date (1930-1931), modellata per le cappelle del percorso devozionale del colle di Sant'Antonio di Balerna.

L'ultimo intervento volto alla modificazione della decorazione della chiesa fu realizzato, dopo la parentesi della Seconda Guerra Mondiale, nel 1952 con la consulenza del pittore-restauratore varesino Mario Rossi, che suggerì il consolidamento delle pitture settecentesche nel presbiterio e coro e della tinteggiatura della volta della navata⁸⁶.

⁽¹⁾ Per le vicende costruttive del complesso si veda il saggio di Riccardo Bergossi nel presente volume.

⁽²⁾ Un sentito ringraziamento a Padre Francesco Murgia, San Mauro Torinese, direttore di Villa Speranza, e a Padre Maurizio Brioli, Roma, Archivio Generalizio Chierici Regolari Somaschi, per la disponibilità e collaborazione alla ricerca.

G. Martinola, *Date e dati sulla chiesa di Sant'Antonio di Lugano*, «Bollettino Storico della Svizzera Italiana», s. IV, XVII, 2, aprile-giugno, 1942, pp. 57-71: 59; V. Chiesa, *La chiesa di Sant'Antonio in Lugano*, Lugano 1958, pp. 16-17; AGCRS, I. Taddisi, *Centone storico del Collegio di Sant'Antonio di Lugano de' Padri Somaschi, Raccolto dalli libri dell'Introito e dell'esito e degli Atti, dalli Campioni, Inventari, Investiture, Confessi e da tutte le altre Scritture e Memorie esistenti nell'Archivio*, dal 1714, 1710-1714, 1724-1726, f. 16: preposito era Giuseppe Maggioni; il prezzo pattuito per l'intervento fu di cinquanta ducaton.

⁽³⁾ Corbellini, figlio di Giovanni Pietro, nacque intorno al 1617 o al 1618 ed è dichiarato, in ben più tardi atti rogati a Torino, originario di «Mollinaro»: cfr. B. Bolandrini, *Artisti della 'val di Lugano' a Torino. Un primo repertorio dei ticinesi tra Sei e Settecento*, in *Svizzeri a Torino nella storia, nell'arte, nella cultura, nell'economia dal Quattrocento ad oggi*, a cura di G. Mollisi – L. Facchin, «Arte & Storia», XI, 32, 2011, p. 322. Virgilio Chiesa lo indica, invece, originario di Caragna. Sullo scultore si veda anche M.V. Gattoni, voce *Giovanni Luca Corbellino*, in *Torino e Milano 1580-1714: cantiere di studio*, a cura di A. Morandotti – G. Spione, Milano 2018, p. 323.

⁽⁴⁾ C. Castiglioni, *I Garove da Campione a Torino. Il capitolato per il noviziato dei Gesuiti di Chieri e altri documenti inediti*, in *Svizzeri a Torino cit.*, p. 365.

- (6) L'intervento di restauro, sotto la direzione dell'Ufficio dei Beni Culturali di Bellinzona, è stato condotto da Gabriele Passardi.
- (7) Per il loro contenuto e interpretazione rimando al saggio di Andrea Spiriti in questo stesso volume.
- (8) Si veda, ad esempio, l'operato di Giovanni Battista Falconi nell'area sud-orientale della Polonia: da ultimo, cfr. L. Facchin, *La dinastia dei Falconi di Rovio tra gli stati della penisola italiana e la Polonia*, in *Artyści Włosey na ziemiach południowo-wschodniej Rzeczypospolitej w czasach nowożytnych / Artisti italiani nelle terre sud-est della Repubblica Polacca nell'epoca moderna*, a cura di P. Łopatkiewicz, Rzeszów-Lańcut 2016, pp. 46-52.
- (9) Cfr. A. Spiriti, *Artisti e architetti svizzeri a Torino. Le ragioni della continuità*, in *Svizzeri a Torino cit.*, pp. 56-60.
- (10) Cfr. il contributo di Bergossi in volume.
- (11) G. Martinola, *Date e dati cit.*, pp. 60-61; V. Chiesa, *La chiesa cit.*, p. 18. Preposito era al tempo Lucio Avogadro; la spesa complessiva ammontò a 225 scudi: AGCRS, I. Taddisi, *Centone cit.*, f. 16.
- (12) Cfr. G. Mollisi, *Le figurazioni a stucco fra Sei e Settecento. Dal Barocco al Rococò*, in *La Chiesa di San Carlo a Lugano*, a cura di G. Mollisi, «Arte e Cultura», IV, 14, 2019, pp. 89-92. Rossi nacque a Lugano nel 1656, dal 1677 fu membro della Confraternita di San Carlo e morì intorno al 1718, anno in cui cessano i pagamenti per l'iscrizione al pio sodalizio.
- (13) Per l'intervento pittorico cfr. Giorgio Mollisi in questo volume.
- (14) Cfr. il saggio di Giorgio Mollisi in questo volume.
- (15) AGCRS, I. Taddisi, *Centone cit.*, f. 19.
- (16) Il maestro è forse da identificarsi in uno dei cinque figli dello stuccatore Giovanni Battista Neuron, attivo anch'egli per la Confraternita di San Carlo di Lugano. Nello specifico, Giuseppe era il secondogenito e nacque a Lugano nel 1637, ma non se ne conosce la data della morte: cfr. G. Mollisi, *Le figurazioni a stucco cit.*, p. 94.
- (17) G. Martinola, *Date e dati cit.*, p. 64; V. Chiesa, *La chiesa cit.*, p. 18.
- (18) AGCRS, I. Taddisi, *Centone cit.*, f. 17.
- (19) *Ivi*, f. 20; G. Martinola, *Date e dati cit.*, p. 64; V. Chiesa, *La chiesa cit.*, p. 23.
- (20) I tempi vennero pienamente rispettati; la messa in opera, effettuata con la collaborazione di tre «marmorini», costò ulteriori 185 lire.
- (21) Lo scultore (Viggiù, 1708-1780) presentò il proprio capo d'opera, *Il sonno di Endimione*, per entrare nella Fabbrica del Camposanto, ottenendo esito positivo, nel 1729: cfr. C.A. Anselmi, Scheda n. 293, in *Milano Museo e tesoro del Duomo: catalogo generale*, a cura di G. Benati, Milano 2017, p. 339. Divenne protostatuario del duomo nel 1752 e mantenne la carica sino al 1775. Manca uno studio monografico aggiornato su questa rilevante personalità. Una recente disamina in L. Facchin, *Gli interventi settecenteschi: dalla decorazione pittorica del battistero al nuovo altare maggiore*, in A. Spiriti - L. Facchin, *Santa Maria Assunta al Vigentino. La storia di una comunità dall'utopia dell'arcivescovo Pizolpasso alla committenza al Cerano*, Cinisello Balsamo 2012, pp. 99-100.
- (22) Cfr. il saggio di Laura Damiani Cabrini nel presente volume.
- (23) Sulla macchina d'altare che vide coinvolti, oltre a Elia Vincenzo, i fratelli Carlo Girolamo e Giuseppe, e vari collaboratori, da ultimo cfr. S. Colombo, *La bottega dei Buzzi di Viggiù e "la costruzione del novo Tabernacolo" per la Veneranda Fabbrica della chiesa collegiata insigne di San Vittore di Varese (1735-1742)*, in *Storia dell'Arte a Varese e nel suo territorio. Storia di Varese*, a cura di M.L. Gatti Perer, II, Varese 2011, pp. 211-229.
- (24) Cfr. E. Bianchi, Scheda n. 33, in *Pietro Antonio Magatti 1691-1767*, a cura di S. Coppa - A. Bernardini, catalogo della mostra (Varese 2001), Cinisello Balsamo 2001, pp. 164-165.
- (25) La più recente disamina dell'attività di Giacomo Antonio e Antonio Francesco, con attenzione alla loro presenza nel Piemonte orientale, è in M. Dell'Omo, *Un capitolo di quadraturismo settecento lombardo nel Piemonte orientale: i Giovanni tra Novara e Vercelli*, in *L'architettura dipinta: storia, conservazione e rappresentazione digitale. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, a cura di S. Bertocci - F. Farneti, Firenze, 2020, pp. 163-171.
- (26) G. Martinola, *Date e dati cit.*, p. 68; V. Chiesa, *La chiesa cit.*, p. 24. In AGCRS, I. Taddisi, *Centone cit.*, f. 23, si precisa che al costo delle materie prime, incluso «oro fino», si aggiunge quanto necessario per la modifica della parete del coro, con la chiusura di una finestra centrale e la creazione di altre due aperture ai lati dell'ancona centrale, determinando un ulteriore costo di lire 300. I Giovanni si intrattennero circa quattro mesi per lo svolgimento del lavoro.
- (27) *Ibidem*: il compenso pattuito, relativamente modesto, fu di 200 lire milanesi.
- (28) Su Bianchi (? 1689-Velate, 1757), figlio del noto pittore Salvatore, il più recente contributo in M. Caldera - C. Castiglioni - M. Dell'Omo, *Novità dal cantiere della basilica di San Vittore a Intra: Francesco Maria Bianchi, Felice Biella, Giuseppe e Giulio Baroffio*, «Verbanus. Rassegna per la cultura l'arte la storia del lago», 40, 2020, pp. 38-44.
- (29) Resta da verificare la presenza di Francesco Maria Bianchi nella chiesa di San Rocco di Riva San Vitale, collocata, in ogni caso, allo stesso 1735: cfr. *Guida d'arte della Svizzera italiana*, a cura della Società di storia dell'arte in Svizzera, Bellinzona 2007, p. 420.

- (30) Cfr. L. Facchin, *I Baroffio da Mendrisio tra Varese e il Canton Ticino*, in *L'architettura dipinta cit.*, pp. 172-183.
- (31) AGCRS, I. Taddisi, *Centone cit.*, f. 23. I Giovanni ricevettero un compenso di 300 lire milanesi, mentre le spese per i colori e ponteggi ammontarono a 179 lire, oltre al vitto per i pittori.
- (32) G. Martinola, *Date e dati cit.*, p. 64; V. Chiesa, *La chiesa cit.*, p. 47.
- (33) AGCRS, I. Taddisi, *Centone cit.*, f. 18. Nulla si conosce, al momento, di questi due professionisti, molto probabilmente attivi nell'équipe dei Buzzi. Il primo potrebbe essere un parente di Carlo Beretta (1690 ca.-1765 ca.), noto scultore attivo nella Fabbrica del duomo di Milano. Negli *Annali della Fabbrica del duomo di Milano*, a partire dal 1735, è indicato come suo collaboratore un fratello di nome Giovanni Domenico, attivo nel cantiere ambrosiano sino al 1747. Un Paolo Carugati è menzionato in un contratto siglato da due società di stuccatori per lavori nel palazzo ducale di Parma nel 1750: più precisamente, lo scultore figura insieme con Carlo Bossi, Stefano de Giorgi e Giovan Domenico Cremona: cfr. M. Pellegrini, *G.B. Boudard, statuario francese alla Real Corte di Parma*, Parma 1976, p. 38.
- (34) AGCRS, I. Taddisi, *Centone cit.*, f. 18; G. Martinola, *Date e dati cit.*, pp. 68-69. Il costo complessivo è indicato nel manoscritto in lire 2719:12, ottenute grazie a un contributo straordinario dei Padri Somaschi, e in particolare di Emiliano Molina. Non è ancora stato delineato un profilo di questo organaro, attestato, oltre che in Lugano, cinque anni più tardi, a Gorlago: cfr. G. Berbenni, *Lineamenti dell'originaria bergamasca dal secolo XV al secolo XVIII*, in www.scrittidiorganaria.it, p. 12.
- (35) G. Martinola, *Date e dati cit.*, p. 64; V. Chiesa, *La chiesa cit.*, pp. 44-45.
- (36) Un primo finanziamento per la costruzione dell'altare si dovette a Pietro Laghi che dispose il lascito, con obbligo per i discendenti di portare l'opera a compimento, in qualità di ex-voto a Sant'Anna per aver potuto vedere il suo matrimonio, dopo svariati anni, coronato dalla nascita di prole, esattamente come era avvenuto per i genitori della Vergine: cfr. AGCRS, I. Taddisi, *Centone cit.*, f. 19. I lavori, in realtà, vennero conclusi a spese dei Padri Somaschi. Tuttavia, un altro esponente della famiglia Laghi, il fisico Nicolao, nel 1725 dotò l'altare di due preziose reliquie dei Santi Anna e Gioacchino, provenienti da Lucerna, finanziando anche l'esecuzione di un reliquiario in argento: *ivi*, f. 17.
- (37) V. Chiesa, *La chiesa cit.*, p. 47.
- (38) AGCRS, I. Taddisi, *Centone cit.*, f. 23. V. Chiesa, *La chiesa cit.*, p. 55 sostiene che le mezze figure di San Pietro e della Maddalena provengano dalle distrutte chiese di Santa Marta e di Santa Maria, ma ciò confligge con la citata documentazione settecentesca.
- (39) AGCRS A 42 f, *Lugano 31 luglio 1852, Inventario*, f. 11, senza dimenticare che altrettanti dipinti con figure di santi erano ricordati come presenti, negli inventari sette e ottocenteschi, sulle pareti dell'oratorio attiguo al collegio, completato, sull'altare maggiore, con una tela rappresentante l'Annunciazione (cfr. per la tela il saggio di Giorgio Mollisi). I dipinti segnalati da Chiesa, prima di essere collocati in sacrestia, furono oggetto di ulteriori spostamenti all'interno dell'edificio di culto, come testimonia la campagna fotografica realizzata nel 1965 e conservata all'Ufficio Beni Culturali di Bellinzona (AUBC).
- (40) Cfr. M. Ferrario, *Christus heri, hodie, ipse et in saecula. Pittura e scultura nella basilica del Sacro Cuore*, in *Il Sacro Cuore a Lugano. La Basilica e la Madonnetta*, a cura di G. Mollisi, «Arte e Cultura», V, 16-17, 2020, pp. 104-105.
- (41) Cfr. M. Ferrario, *Gli interventi pittorici e scultorei nella parrocchiale. I secoli XIX e XX*, in *Novazzano: la Parrocchiale e l'Oratorio dell'Annunciata*, a cura di G. Mollisi, «Arte e Cultura», V, 18, 2020, pp. 136-137.
- (42) G. Martinola, *Date e dati cit.*, p. 64.
- (43) AGCRS, I. Taddisi, *Centone cit.*, f. 19. Per le vicende di questa cappella cfr. il saggio di Giorgio Mollisi in volume.
- (44) Lo stesso si era prodigato per ottenere indulgenze per il nuovo altare, presso il quale si sarebbe radunata la compagnia omonima, fondata nel 1672, che puntualmente giunsero da Roma nell'ottobre del 1683: cfr. AGCRS, I. Taddisi, *Centone cit.*, f. 27.
- (45) Limitate le notizie reperibili su questi professionisti. I Lucchini erano una dinastia attestata a Certenago. Il Daldini è documentato a inizio Settecento nella diocesi di Pavia.
- (46) G. Martinola, *Date e dati cit.*, p. 63; V. Chiesa, *La chiesa cit.*, p. 30.
- (47) G. Martinola, *Date e dati cit.*, p. 64; V. Chiesa, *La chiesa cit.*, p. 34.
- (48) *Ivi*, p. 64. Si segnala, fra i donatori che contribuirono all'erezione dell'altare, Girolamo Rusca «Capitano di S. M. Cattolica in Venetia destinato in Levante contro l'Ottomano», su consiglio del nipote, capitano Bernardo Rusca «benevolo del Padre D. Alessandro Trevano»: AGCRS, S. Brunelli, *Atti del Collegio S. Antonio di Lugano dei Padri Somaschi 1682-1740*, Mestre 12 gennaio 2014, anno 1690.
- (49) Cfr. B. Bolandrin, *Artisti della 'val di Lugano' cit.*, p. 320. Lo stesso architetto Giovanni Battista Casasopra, attivo nel Canavese, venne richiesto per un progetto, poi non portato a termine, per la facciata della chiesa: cfr. G. Martinola, *Date e dati cit.*, pp. 62-63.
- (50) AGCRS, I. Taddisi, *Centone cit.*, f. 19.

- ⁽⁵⁰⁾ Originario di Gandria, è forse un omonimo del maestro attestato nel Piemonte sabauda come capomastro per lavori in palazzo ducale, poi reale, a Torino nel 1647: cfr. B. Bolandrini, *Artisti della 'val di Lugano' cit.*, p. 329. Molti esponenti di questa dinastia si distinsero nel settore dell'ingegneria militare.
- ⁽⁵¹⁾ G. Martinola, *Date e dati cit.*, p. 65.
- ⁽⁵²⁾ La porzione superiore del ciborio dell'altare maggiore della cattedrale di Lugano venne acquistata da Giovanni Battista Gaggini sulla piazza genovese nel 1693: cfr. L. Facchin, *Il presbiterio di San Lorenzo. Tra Seicento e primo Novecento: la ricostruzione dell'altare maggiore*, in *La cattedrale di San Lorenzo a Lugano*, a cura di G. Mollisi, «Arte e Cultura», II, 6-7, 2017, pp. 230-231.
- ⁽⁵³⁾ La rimodulata cornice marmorea centinata fu eseguita, analogamente a tutti gli altri interventi di aggiornamento degli altari, da Carlo Girolamo Buzzi: cfr. G. Martinola, *Date e dati cit.*, p. 64.
- ⁽⁵⁴⁾ La più recente ricostruzione dell'attività dei due fratelli è in E. Agustoni, voce *Torricelli*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XCVI, Roma 2019, consultabile esclusivamente in edizione on-line.
- ⁽⁵⁵⁾ G. Martinola, *Date e dati cit.*, p. 65; V. Chiesa, *La chiesa cit.*, pp. 35-36. I legami degli esponenti della famiglia Torricelli con la congregazione proseguirono sino all'inizio del XIX secolo, dal momento che fra le carte ricordate in AGCRS, A 42 d, *Lugano 31 luglio 1852, Inventario*, f. 6 è menzionata una scrittura a favore del collegio del 24 aprile 1801 sottoscritta dal canonico teologo Giovanni Battista e dal fratello Giovanni Maria, da identificarsi, forse, con il pittore quadraturista fratello di Rocco.
- ⁽⁵⁶⁾ AGCRS, I. Taddisi, *Centone cit.*, f. 20. Il Riva fu, in effetti, il finanziatore dell'impresa, come si evince dalla congregazione dei Padri tenuta il 14 giugno 1748: cfr. AGCRS, S. Brunelli, *Atti del Collegio S. Antonio di Lugano dei Padri Somaschi 1741-1769*, Mestre 11 febbraio 2014, ad indice.
- ⁽⁵⁷⁾ Per la lettura iconografica e iconologia del ciclo rimando al saggio di Andrea Spiriti nel volume.
- ⁽⁵⁸⁾ Cfr. R. Roani Villani, *Aequa potestas le arti in gara a Roma nel Settecento*, «Paragone. Arte», s. III, LII, 35, 2001, pp. 29-46.
- ⁽⁵⁹⁾ AGCRS, S. Brunelli, *Atti del Collegio S. Antonio di Lugano dei Padri Somaschi 1741-1769*, 4 settembre 1748.
- ⁽⁶⁰⁾ G. Martinola, *Date e dati cit.*, p. 63; V. Chiesa, *La chiesa cit.*, p. 38. Il costo complessivo della macchina fu di 2725 lire di Milano, cui si aggiunse la spesa per la balaustra a lire milanesi 45 per ogni braccio di lunghezza. L'onere venne sostenuto grazie a un cospicuo nucleo di donazioni da parte di numerosi singoli cittadini, fra cui figuravano il conte Adolfo Riva e Diego Maderni; 350 lire furono inoltre versate dal Consiglio del borgo di Lugano.
- ⁽⁶¹⁾ AGCRS, I. Taddisi, *Centone cit.*, f. 19.
- ⁽⁶²⁾ G. Martinola, *Date e dati cit.*, p. 67; V. Chiesa, *La chiesa cit.*, p. 40.
- ⁽⁶³⁾ Per una panoramica aggiornata sul pittore (1693-1769): cfr. F. Bianchi, *Carlo Francesco Rusca (1693-1769), pittore della Lombardia Svizzera in Europa*, in *Liber veritatis mélanges en l'honneur du professeur Marcel G. Roethlisberger*, a cura di L. el-Wakil – P.A. Guerretta – M. Roethlisberger, Cinisello Balsamo 2007, pp. 149-159.
- ⁽⁶⁴⁾ AGCRS, I. Taddisi, *Centone cit.*, f. 19.
- ⁽⁶⁵⁾ *Ivi*, f. 18. La precedente, costruita nel 1648 e posizionata «al di là del coro», verso il «cortile del forno», venne rimodernata nel 1735. L'attuale sacrestia si deve ai rifacimenti avviati nel 1912 sotto la direzione dell'architetto Americo Marazzi: cfr. V. Chiesa, *La chiesa cit.*, p. 55 e il saggio di Bergossi nel presente volume.
- ⁽⁶⁶⁾ *Ivi*, f. 21.
- ⁽⁶⁷⁾ G. Martinola, *Date e dati cit.*, p. 61; V. Chiesa, *La chiesa cit.*, p. 51. Giuseppe Martinola immaginava che Porro potesse essere un frate cappuccino. Furono, in ogni caso, vagliati anche altri progetti, fra cui quello presentato «dall'Eremita di Brusino».
- ⁽⁶⁸⁾ AGCRS, I. Taddisi, *Centone cit.*, f. 21.
- ⁽⁶⁹⁾ *Ibidem*. Nel 1714 il religioso ordinò le tendine del coro. Nel 1716 acquistò per gli altari della Vergine e di San Giuseppe sei candelieri, sei vasi e cartagloria in legno argentato per lire 58:10. Nel 1717 giunsero alcuni parati, due pissidi e altre suppellettili. Nel 1720 furono ordinate alcune pianete in damasco di seta.
- ⁽⁷⁰⁾ *Ivi*, f. 17.
- ⁽⁷¹⁾ AGCRS, A 42 d, *Inventario Generale della facoltà e beni del Collegio de' R.R. P.P. Somaschi di S. Antonio in Lugano fatto per ordine Sindicatorio dell' Ill.mo Sig.r Cap. Reg.te Andermatt in Ottobre 1783*, f. 6.
- ⁽⁷²⁾ AGCRS, A 42 d, *Lugano 31 luglio 1852, Inventario*, da f. 7 ha inizio l'elencazione delle sacre suppellettili con la rassegna dell'argenteria.
- ⁽⁷³⁾ AGCRS, I. Taddisi, *Centone cit.*, f. 17.
- ⁽⁷⁴⁾ G. Martinola, *Date e dati cit.*, p. 61.
- ⁽⁷⁵⁾ AGCRS, I. Taddisi, *Centone cit.*, f. 17.

- ⁽⁷⁶⁾ Le sue consegne hanno inizio nel 1750 quando fornì sedie, inginocchiatoi, panche, un leggio e le cornici delle porte di accesso al coro, intagliate da un anonimo professionista originario di Melano, ancora visibili, completate da un elegante fastigio architettonico a volute: cfr. G. Martinola, *Date e dati cit.*, p. 61.
- ⁽⁷⁷⁾ AGCRS, I. Taddisi, *Centone cit.*, f. 18.
- ⁽⁷⁸⁾ Balerna, Archivio del Moderno, fondo Giuseppe Bordonzotti, sc. 12. Si ringrazia Riccardo Bergossi per la cortese segnalazione.
- ⁽⁷⁹⁾ Cfr. M. Poiatti, *Vitrail et modernité*, in *Emotion(s) en lumière: le vitrail à Genève*, a cura di L. Borel, Genève 2008, pp. 98-141. Jourdin risulta attivo sino al 1920, quando gli subentrò Eugène Dunand.
- ⁽⁸⁰⁾ Cfr. E. Ruggiero, *Oltre un secolo di restauri. Dall'intervento di Augusto Guidini ad oggi*, in *La cattedrale di San Lorenzo a Lugano cit.*, pp. 296-297.
- ⁽⁸¹⁾ V. Chiesa, *La chiesa cit.*, p. 56.
- ⁽⁸²⁾ L'artista (Lugano, 1895-1975) fu pittore di vedute, nature morte, nudi femminili e ritratti, ma anche frescante e restauratore, nonché autore di studi di storia dell'arte, fra cui il catalogo della mostra dedicata a Petrini che si svolse in Ticino nel 1933: cfr. *Emilio Ferrazzini: pittore, 1895-1975*, catalogo della mostra (Dangio 2003), Locarno 2003.
- ⁽⁸³⁾ V. Chiesa, *La chiesa cit.*, p. 31. Sull'artista (Dordrecht, 1795 – Argenteueil, 1858), noto soprattutto come ritrattista: *Ary Scheffer 1795-1858 Geviert Romanticus*, a cura di T. Ewals, catalogo della mostra (Dordrecht 1995-1996), Zwolle 1995. L'esemplare del 1854 si conserva presso la National Gallery di Londra.
- ⁽⁸⁴⁾ V. Chiesa, *La chiesa cit.*, p. 51. Le formelle sono firmate e, in parte, datate. L'opera è edita nella datata monografia sullo scultore (1892-1980), G. Laini, *Fiorenzo Abbondio scultore. Vita e opere*, Locarno-Minusio 1957, tavv. 36-38. Ringrazio Massimiliano Ferrario per la gentile segnalazione.
- ⁽⁸⁵⁾ Cfr. M. Ferrario, *Christus heri, hodie cit.*, pp. 112-120.
- ⁽⁸⁶⁾ V. Chiesa, *La chiesa cit.*, p. 56 e il saggio di Riccardo Bergossi in volume.

Giuseppe Antonio Petrini in Sant'Antonio

Un impegno lungo una vita

Laura Damiani Cabrini
Storica dell'arte

L'interno della chiesa di Sant'Antonio a Lugano colpisce per un'omogeneità architettonica e stilistica raramente riscontrabile negli edifici di culto del comprensorio, a cui contribuisce la presenza di quattro pale d'altare realizzate dal pittore originario di Carona Giuseppe Antonio Petrini, scalate cronologicamente tra il 1715-1716 e il 1744. L'artista può quindi essere considerato il vero protagonista della decorazione pittorica della chiesa luganese, considerato anche il numero cospicuo di tele di piccolo formato, copie o originali, realizzate in origine anche per decorare l'annesso collegio somasco di Sant'Antonio, distrutto nel 1909, alcune delle quali in parte ancora conservate in sacrestia o sparse in diversi edifici del Luganese, tra cui la biblioteca del Liceo cantonale di Lugano 1.

Nativo di Carona (oggi frazione di Lugano) nel 1677 e morto prima del 1756, Petrini risulta tra gli artisti più amati della pittura del Settecento lombardo-ticinese, per il suo linguaggio scarno e riconoscibile ma nello stesso tempo colto e nutrito delle maggiori componenti stilistiche della propria epoca, essendosi potuto giovare in gioventù di una pluri-

secolare tradizione migratoria degli artisti originari del villaggio affacciato sul Ceresio verso le regioni italiane confinanti. Aggregandosi a parenti e compaesani, egli percorse traiettorie consolidate da una lunga tradizione di spostamenti: forse dapprima verso la Liguria, poi verso la Valtellina e il Piemonte¹. L'eterogeneità delle fonti figurative a cui attinge la sua prima formazione conosciuta ha da sempre però ostacolato una precisa messa a fuoco dei suoi debiti stilistici nei confronti delle culture con cui è entrato in contatto. Stando alle fonti, egli si sarebbe formato presso il savonese Bartolomeo Guidobono, da cui avrebbe attinto le ambientazioni notturne di marca neo-correggesca e la capacità di raggruppare la scena attorno ad un esiguo numero di personaggi². Contrariamente a quanto spesso affermato dalla critica, non è improbabile che l'incontro con il "Prete Savonese" sia avvenuto a Torino e non a Genova, dove Guidobono operò a due riprese: dal 1685 al 1689 e succes-

1. Giuseppe Antonio Petrini, *Morte (Transito) di San Giuseppe*, 1716, chiesa di Sant'Antonio, prima cappella a destra.



sivamente dal 1705 assieme al fratello Domenico³. Lasciando ad un diverso contributo l'analisi di questa prima fase pittorica di Petrini, giova però ricordare come fu probabilmente il soggiorno nella città sabauda a portare Giuseppe Antonio alla scoperta dei tagli luminosi e cromatici perentori e dei particolari intarsi compositivi di Andrea Pozzo, con il quale l'artista è stato – e se ne capiscono le ragioni – più volte confuso. Ma i registri stilistici messi in campo nelle sue prime opere conosciute, scalate tra il 1703 e il 1711 ed eseguite, per quanto ci è dato conoscere, tra Valtellina e Piemonte, non dissipano neppure completamente le molte zone d'ombra che avvolgono ancora la sua attività all'immediato ritorno in patria, a partire dal 1711.

L'autorevole impalcatura critica proposta dalla mostra luganese dedicata gli nel 1991⁴, basata su solide evidenze documentarie⁵, aveva previsto una partenza del giovane pittore in una doppia chiave stilistica, da un lato propriamente barocchetta nelle tele dell'oratorio del Santissimo Rosario di Delebio (in provincia di Sondrio), datate in epoca precedente al 1706, e una contemporanea presa di coscienza del naturalismo di matrice secentesca, anche tramite testi di chiara impronta caravaggesca centro-italiana, ma soprattutto nutrita di contatti con artisti di una generazione precedente, come appunto il Pozzo o Paolo Pagani, trovando il proprio culmine nelle sperimentazioni luministiche proposte nelle grandi tele realizzate per il santuario della Madonna delle Grazie a Morbio Inferiore, datate al 1726⁶. A tale fase sarebbe seguito un graduale allentamento dalla tensione luminosa, evidente nella resa più distesa del partito luminoso e atmosferico e nell'attenuazione dei contrasti cromatici, giocati su scale di bruni e di grigi alternate alle

2. Giuseppe Antonio Petrini, *Apparizione della Vergine a Girolamo Emiliani*, 1729 (con aggiunte nel 1737), chiesa di Sant'Antonio, prima cappella a sinistra.

gamme aranciate delle vesti dei personaggi, fino alla tarda attività pittorica, a partire dal quinto decennio del Settecento, quando la tavolozza del caronese si sarebbe ulteriormente arricchita di tonalità pastello, a contatto con la solarità della pittura veneta⁷.

La diatriba si gioca sul filo delle opere meglio documentate del catalogo del caronese, all'interno delle quali ha un ruolo di primo piano la serie di pale d'altare realizzate proprio per Sant'Antonio a Lugano. La rilettura delle cronache inerenti alle fasi di costruzione della fabbrica, inserite nel *Centone Istorico del Collegio di S. Antonio di Lugano De' Padri Somaschi*, curata da Padre Ignazio Taddisi (preposito della chiesa dal 1710 al 1714 e dal 1724 al 1726)⁸, da cui è tratta la maggioranza delle informazioni sinora pubblicate sulla chiesa e sul Collegio dei Padri Somaschi annesso all'edificio di culto, conferma le notizie riportate anche da Virgilio Chiesa nel 1958⁹. Esse indicano, in ordine cronologico, i pagamenti all'artista nel 1716 della *Morte (Transito) di San Giuseppe* (fig. 1), collocata nell'omonima cappella a destra dell'entrata; a cui seguono quelli per l'*Apparizione della Vergine a Girolamo Emiliani*, datata al 1729 (fig. 2) collocata nella prima cappella a sinistra; per la pala dell'altare maggiore con la *Gloria di Sant'Antonio*, del 1734 (fig. 3), e per l'*Istruzione della Vergine*, del 1744 (fig. 4), nella seconda cappella a sinistra. Pur realizzate in momenti particolari della sua parabola artistica, le opere sono accumulate da un numero esiguo di personaggi, il cui dialogo laconico asseconda un tenore espressivo intimo



e introspettivo. Colte in meditazione, queste figure esprimono una religiosità vicina alla precettistica somasca dei primi decenni del Settecento, influenzata dalla dottrina di Ludovico Antonio Muratori¹⁰ e divulgata a Lugano dai principali committenti di Petrini, i Padri Somaschi Giovanni Battista (1687-1772) e Giovanni Pietro Riva (1696-1785), a lungo rettori del collegio di Sant'Antonio nella prima metà del Settecento. La produzione petrinesca, soprattutto negli anni centrali della sua ferace attività, è d'altronde per buona parte scandita, anche da un punto di vista cronologico, dai rapporti con l'insieme della famiglia Riva¹¹ e con i membri della Congregazione somasca in generale, di cui i due abati furono esponenti di primo piano, oltre che rettori del collegio: Giovanni Battista nel triennio 1726-1729 e il fratello Giovanni Pietro tra il 1732 e il 1748, per 16 anni consecutivi¹². Questi fu anche personaggio di spicco della cultura luganese. Definito dallo stesso pittore, in un suo ritratto conservato nelle collezioni civiche della città di Lugano, «Grandissimis pietate, religione, in hoc consensum beneficentia notus ac musis amicus»¹³, commissionò a Giuseppe Antonio due pale d'altare, oltre che il disegno per il paliotto dell'altare maggiore.

Ma l'esordio di Petrini nella chiesa somasca avvenne molto prima e su precisa spinta del Padre somasco Antonio Maria Carnaghi, che gli commissionò nel 1715-1716 la *Morte (Transito) di San Giuseppe*¹⁴ (vedi fig. 1), collocata nell'omonima cappella, a destra dell'entrata. Egli prescrisse una composizione sobria e di grande rigore compositivo, per la quale Petrini attinse a modelli forse desunti da un plausibile, ma non documentato viaggio romano. La scena della morte di San Giuseppe è proposta parafrasando una biografia apocrifia del padre di Gesù, se-

3. Giuseppe Antonio Petrini, *Gloria di Sant'Antonio*, 1734, chiesa di Sant'Antonio, pala dell'altare maggiore.

condo la quale egli morì all'età di 111 anni confortato dalla presenza del figlio, della Vergine e da alcuni angeli scesi dal cielo. È consuetudine che la riproduzione del tema preveda in primo piano gli attrezzi del carpentiere usati dal padre di Cristo fino alla soglia della morte, evocati da una sega nascosta sotto il letto. Racchiusa in uno spazio scenico astratto e notturno, rischiarato solo da un cuneo di luce dorata, la laconica Sacra Conversazione si rivela attraverso il dispiegarsi di un tendaggio che occupa in alto l'angolo destro e lascia intravedere in primo piano una giovanissima Maria, in attesa della morte dell'anziano marito, assistito nel trapasso dal figlio. L'opera costituisce anche l'esordio pubblico luganese del pittore – dopo gli anni trascorsi all'estero e l'inizio degli affreschi realizzati nel santuario della Madonna d'Ongero a Carona – e inaugura una formula compositiva che sarà consolidata nella successiva *Consegna delle chiavi a San Pietro*, facente parte dello stendardo eseguito per la chiesa di San Carlo, sempre a Lugano (commissionato nel 1715 ma ancora in corso d'opera nel 1718), in cui l'impianto compositivo viene giocato sul filo della diagonale sulla quale sono disposte le teste dei personaggi. I rimandi culturali sembrano orientati, nella pala di Sant'Antonio, verso la pittura romana dei primi decenni del secolo precedente, in cui un latente naturalismo di estrazione caravaggesca, percepibile nei contrasti luminosi delle vesti, viene raddolcito alla luce di modelli tratti dalla pittura emiliana, evidenti nella resa monumentale dei panneggi e nelle tonalità perlacee degli incarnati dei personaggi. Non è d'altronde un caso se anche il nome dell'artista



di origini parmensi Giovanni Lanfranco sia stato speso in più di un'occasione per la ricerca di fonti figurative nelle opere di Petrini¹⁵. Il pensiero ad un naturalismo più affabile e quotidiano, sulla scia delle opere del Merisi, coinvolge anche altri testi pittorici di estrazione caravaggesca, come la *Sacra Famiglia con Santa Elisabetta*, *San Giovannino ed un angelo* di Orazio Borgianni (1609-1610), conservata a Roma, in Palazzo Barberini. Contravvenendo ad ogni regola impartita in ambito accademico – all'epoca della realizzazione della pala già improntata ad una serrata dialettica con la pittura di stampo classicista – la modalità esecutiva di matrice caravaggesca dell'artista si evidenzia qui in tutta la sua portata. In effetti i documenti citati da Giuseppe Martinola ci indicano che il 25 gennaio del 1716 furono pagate lire 4: 05 «Ad un facchino ed un pastore che servirono di modello al dipintore» per le figure di Cristo e Giuseppe e una «giovine che servigli di esemplare per l'immagine della Beata Vergine», ricompensata dopo le sedute di posa con «canarini, ed altre galanterie»¹⁶: una prassi d'altronde sperimentata anche nella *Consegna delle chiavi* in San Carlo a Lugano, quando i registri contabili indicano che un certo "Ciocca" si recò a Carona a fare da modello al pittore, per l'esecuzione del volto di Cristo o di San Pietro¹⁷. Non è forse un caso quindi che la stessa figura di Cristo ritagliata di profilo e la tipologia dei due San Pietro – Giuseppe appartenenti alle opere delle due chiese luganesi si conformino ad una medesima struttura fisionomica, che d'altronde Petrini avrebbe ripreso anche in altri momenti della sua attività.

La concentrazione compatta dell'insieme e la ridondanza dei panneggi (qui resi virtuosisticamente in uno stereoscopico gioco luminoso) denunciano in questo caso una cifra stilistica che diverrà in lui via via sempre più personale e

4. Giuseppe Antonio Petrini, *Istruzione della Vergine*, 1744, chiesa di Sant'Antonio, seconda cappella a sinistra.

orientata verso un naturalismo vieppiù astratto e distillato, avulso da qualsivoglia definizione spaziale e contatto fisico con la realtà.

Se i rimandi alla cultura romana di stampo caravaggesco riaffioreranno a fasi alterne nella sua parabola artistica, è pur vero che l'*Apparizione della Vergine a Girolamo Emiliani* (vedi fig. 2), prima cappella di sinistra, saldata nel 1729, rimaneggiata nel 1737 con l'aggiunta del busto di Sant'Agostino e di due cherubini¹⁸ e posta sull'altare che oggi la contiene solo nel 1746¹⁹, è di più difficile collocazione culturale. A pochi anni dal culmine delle esperienze naturalistiche maturate intorno al 1726 nel santuario della Madonna dei Miracoli a Morbio Inferiore²⁰, si assiste ad un radicale mutamento del registro stilistico, evidente nella resa più distesa del partito luminoso e atmosferico e nell'attenuazione dei contrasti luminosi e cromatici, velati da toni smorzati uniformati su scale di grigi²¹, che associano la pala di Sant'Antonio a quella realizzata l'anno precedente per la chiesa di Santa Maria degli Angeli a Lugano, raffigurante *San Francesco riceve le stigmate*²². La composizione semplificata e priva di riferimenti spaziali, tutta risolta su di una netta traiettoria diagonale, richiama alla mente un'opera degli esordi già citata, realizzata per l'oratorio del Rosario di Delebio, e di cui Petrini dovette conservare i cartoni preparatori. Come nella *Madonna con il Bambino e San Domenico*, datata dalla critica in un periodo precedente il 1706²³, il *focus* dell'immagine è infatti concentrato sul dialogo interiore tra la Vergine col Bambino ed un giovane Girolamo





5. Famiglia Buzzi, *Girolamo Emiliani*, 1734, medaglione inserito nel paliotto marmoreo dell'altare principale della chiesa di Sant'Antonio, su disegno di Giuseppe Antonio Petrini.

6. Copia di bottega di Giuseppe Antonio Petrini, *Vergine Addolorata*, 1744-1745, Museo Monte San Salvatore (Foto E. Riva).

Emiliani, fondatore dell'Ordine somasco e che al momento dell'esecuzione del dipinto non era ancora stato beatificato. Priva di ogni cedevolezza alla grazia rococò esibita invece dalla tela valtellinese, la Vergine si rivolge con una gestualità perentoria ed eloquente ad una figura senza aureola e ritrattisticamente caratterizzata, di circa 35 anni, nella quale piacerebbe individuare l'effigie del probabile committente del dipinto, Giovanni Battista Riva, preposito del collegio luganese dai trentanove ai quarantadue anni, per il triennio 1726-1729. O quella del più giovane Giovanni Pietro, al ritorno dal suo soggiorno bolognese (1724-1729). Non è forse un caso che sia stato proprio quest'ultimo a indicare dei correttivi nel 1737 ad una tela evidentemente considerata troppo scarna, facendovi inserire dallo stesso Petrini il busto di Sant'Agostino, due cherubini e a far porre il velo alla Madonna. A proposito di queste figure, è da sottolineare come il santo d'Ipbona, ritratto con un cuore ardente in mano, simbolo del suo fervore religioso, sia stato ripreso in altri dipinti usciti dalla sua bottega, al-

cuni dei quali realizzati in controparte da copisti (come il mezzo busto esposto nel santuario della Madonna del Rosario a Vertemate²⁴ o la tela proveniente dal convento dei Cappuccini a Lugano, ora conservata nel Museo del Bigorio sopra Tesserete) e alcuni autografe, come l'esemplare in collezione già Carlo e Pietro Riva a Lugano e recentemente esposto alla Pinacoteca Züst di Rancate²⁵.

Solo cinque anni dividono quest'ultima opera, certo non tra le meglio riuscite del caronese, da un autentico capolavoro: la *Gloria di Sant'Antonio* (vedi fig. 3), che non solo occupa il posto chiave di pala dell'altare maggiore della chiesa luganese, ma anche simbolicamente quello di culmine della maturità artisti-



7. Copia di bottega di Giuseppe Antonio Petrini, *San Pietro*, 1744-1745, Museo Monte San Salvatore (Foto E. Riva).

della pittura lombarda della prima metà del Settecento.

Quello che potrebbe in effetti sembrare uno schema compositivo abusato si rivela, ad uno sguardo ravvicinato, di sorprendente modernità. La figura del santo si sta librando su di un cielo blu e fisicamente determinato, delimitato spazialmente dall'immissione nella parte inferiore di uno spicchio di sfera terrestre. Il braccio sinistro e lo sguardo ispirato del santo si rivolgono per contro verso l'alto, dove incontreranno la dimensione

divina, simbolicamente rappresentata dal mutamento del registro cromatico percepibile nella parte superiore della tela, sfumato in tonalità calde e dorate. L'immagine che ne deriva, allo stesso tempo geograficamente determinata, mistica e visionaria, colloca la tela all'interno di quell'ambito di interessi del pittore e dei suoi mentori luganesi rivolto a questioni teologiche ma anche a scoperte nell'ambito delle scienze e dell'astronomia. Non si contano infatti i mezzi busti realizzati dall'artista in quel giro d'anni per la famiglia Riva aventi come soggetto filosofi, matematici e astronomi, eseguiti su precisa richiesta di una committenza illuminata e con interessi in campo scientifico e letterario. La *Gloria di Sant'Antonio* diventa in questo modo anche espressione degli studi e della vocazione di cui si fe-

ca di Petrini, in quanto ne concentra e riassume le scelte stilistiche. Come ben ricordato da Mauro Natale, è ancora l'ascendente della pittura di matrice emiliana della prima metà del Seicento e di Lanfranco in particolare a determinare la posa estatica del santo francescano seduto su di un manto di nubi²⁶: uno schema figurativo che sarebbe stato in seguito ripreso in controparte dall'artista nella chiesa parrocchiale di Carabbia, con la *Gloria di San Siro*, e nella chiesa comasca del Gesù con la *Gloria di Sant'Amazio*²⁷. La riproposta del modello di matrice emiliana risulta però solo un pretesto per tradurre la scena con un lessico estremamente innovativo per l'epoca, le cui caratteristiche stilistiche fanno di Giuseppe Antonio Petrini uno dei pittori d'avanguardia nel panorama



8. Copia da Giuseppe Antonio Petrini, *San Francesco di Sales*, 1744-1745, chiesa di Sant'Antonio, sacrestia.

nell'*Allegoria della Vanità* in Palazzo Riva a Lugano²⁹. La pala si pone in un preciso momento della parabola artistica di Petrini, in comunanza con l'intensa *Trinità* della parrocchiale di Balerna, databile negli stessi anni, quando viene sacrificata la tensione drammatica procurata dai netti tagli luminosi di marca naturalista e l'accesa cromia, tipici delle opere succedutesi tra il secondo e il terzo decennio del Settecento, per pervenire ad accordi tonali intermedi e

leggermente schiariti, giostrati sulle scale cromatiche dei bruni, dei corallo e degli azzurri.

Diverso il tono espressivo esibito nell'ultima pala d'altare realizzata dal caronese per la chiesa di Sant'Antonio: *l'Istruzione della Vergine*, saldata nel 1744 (vedi fig. 4). Si tratta di un momento di forte richiesta di opere indirizzata alla bottega dell'artista anche al di fuori dai confini della diocesi comasca, rivolta alla realizzazione di insiemi compositivi impegnativi, sotto il profilo delle dimensioni e del numero di personaggi³⁰. Questi prototipi di grande impegno esecutivo costituiranno la base da cui trarre modelli pronti per essere riprodotti e riadattati a seconda delle necessità anche dagli allievi. Tali premesse servono a porre le basi per una corretta valutazione della pala luganese, forse la meno ispirata tra le opere lasciate da Giuseppe Antonio nella chiesa somasca, ma sicuramente importante

9. Giuseppe Antonio Petrini, *Busto di vecchio*, 1710 ca., Museo Monte San Salvatore (Foto E. Riva).



perché presenta i segnali di un radicale mutamento del suo stile, verso l'apertura paesaggistica delle scene, quasi del tutto sacrificata nelle opere precedenti. Le tre figure protagoniste della sacra conversazione (Anna sulla sinistra e Maria e Gioacchino sulla destra), si collocano in modo monumentale in uno spazio aperto e atmosfericamente determinato dalla presenza sullo sfondo di un cielo ingombro di nubi. Petrini propone una scena scalata su due diversi piani prospettici: Sant'Anna, posta di tre quarti in primo piano, è assorta sulle sacre scritture, mentre segue nella lettura Maria bambina, la cui esile figura risulta seminasosta da un ripiano ricoperto da un drappo azzurro. Le assiste, al di là di un masso roccioso, Gioacchino, con il volto stancamente appoggiato sulla mano destra. I volti naturalisticamente segnati da netti scarti luminosi di Anna e Gioacchino (resi ancora più netti da uno stato di conservazione piuttosto compromesso) si contrappongono ai delicati passaggi tonali con cui è costruito il volto concentrato di Maria bambina. Nonostante l'imprimitura bituminosa abbia parzialmente riassorbito buona parte delle velature che sicuramente davano maggior risalto plastico ai protagonisti della scena, da sotto l'ossidazione della vernice può essere colta una cromia accesa negli ocri del manto di Sant'Anna e nel rosso della tunica di Gioacchino, a cui è dele-

gato il compito di costruire larghe campiture cromatiche, mentre le tinte delle vesti di Maria si assestano, come vuole la consuetudine iconografica, su tonalità bianco-celesti. Si assiste proprio in questo periodo all'utilizzo massiccio degli ocri nella costituzione dei panneggi cartacei che avvolgono i personaggi; un colore che Petrini utilizzerà a partire da questo periodo in contrasto con l'azzurro dei manti, secondo un modello desunto dalla coeva pittura veneta. I tre personaggi si inscrivono all'interno di una consolidata produzione di figure sacre colte a mezzo busto a ridosso del primo piano, di cui la bottega del pittore sarà vieppiù protagonista. In questo caso particolare, il tema viene trasposto (su di un piano qualitativo decisamente inferiore) in altre tre telette collocate cronologicamente alla fine dello stesso



10. Pittore anonimo, *Santi Pietro e Paolo*, fine sec. XVIII, chiesa di Sant'Antonio, sacrestia.

11. Pittore anonimo, *Sant'Antonio*, fine sec. XVIII, chiesa di Sant'Antonio, sacrestia.

decennio, per un andamento più nervoso del profilo dei panneggi e per una cromia più schiarita³¹. Esse riflettono in controparte l'atteggiamento assorto di Sant'Anna della pala somasca, tanto da far pensare per queste opere ad una produzione ottenuta utilizzando direttamente i cartoni impiegati per la realizzazione del più illustre modello. La più antica della serie è conservata nella chiesa parrocchiale di Calcinate, presso Bergamo, forse l'unica a poter davvero vantare un diretto intervento dell'artista³²; le altre, di fattura più corsiva, sono conservate rispettivamente nelle collezioni della Pinacoteca Züst di Rancate³³ e nella parrocchiale di Tegna, trasportata dall'oratorio di Sant'Anna, o "Delle Scalate"³⁴.

Da ultimo va segnalato in chiesa il paliotto dell'altare principale dell'edificio (fig. 5), commissionato da Giovanni Pietro Riva nel 1734 ai fratelli Buzzi di Viggiù. Al suo interno venne richiesto a «valente e diligente scultore in marmo perfetto di Carrara» un medaglione marmoreo raffigurante Girolamo Emiliani fra testine di angeli, secondo il disegno «che si darà dal sig.r Giuseppe Petrini»³⁵. Il fondatore dell'Ordine somasco, ritratto senza aureola in quanto santificato solo 1767, vi viene raffigurato con il busto leggermente ruotato verso sinistra, a raggiungere con lo sguardo la dimensione celeste. Se il disegno preparatorio è scomparso, è legittimo immaginare quale sia il motivo alla base della mancanza di repliche di un soggetto che sarebbe stato capillarmente diffuso solo all'indomani della canoniz-



12. Copia da Giuseppe Antonio Petrini, *Madonna col Bambino*, fine quinto decennio del Settecento, chiesa di Sant'Antonio, sacrestia.

13. Copia da Giuseppe Antonio Petrini, *Sant'Agostino*, 1744-1745, chiesa di Sant'Antonio, sacrestia.

zazione dell'Emiliani. A nostra conoscenza risulta però almeno un altro caso in cui l'artista si sia cimentato nella realizzazione dello stesso tema, questa volta con un modello preparatorio da un'incisione uscita dal bulino di Pietro Perfetti. L'indicazione presente sui fogli stampati, conservati in più esemplari, indica per il Padre fondatore dell'Ordine lo stato di "Beatus" e non ancora quello di "Sanctus", facendo ipotizzare una datazione dell'invenzione compresa tra la data di beatificazione di Girolamo Emiliani (1747) e quella della sua santificazione (1767)³⁶.

Altre opere di Petrini o copie

Secondo *Centone* del Taddisi, tra il 1744 e il 1745 furono inoltre realizzati altri otto dipinti per ornare i quattro altari della chiesa, quattro dei quali «Sono copie d'incerti autori», raffiguranti la *Vergine Addolorata* (fig. 6), *San Pietro* (fig. 7) *Maria Maddalena* e *San Francesco di Sales* (fig. 8), copie di Giuseppe Petrini³⁷. La notizia non è di poco interesse, in quanto offre lo spunto per riflettere sulle numerose copie di tele celebri del maestro di Carona, forse non uscite solo dalla sua bottega e sulle quali si è anche





14. Copia da Giuseppe Antonio Petrini, *San Carlo*, 1744-1745, chiesa di Sant'Antonio, sacrestia.

nel museo alla vetta del San Salvatore, in cui sono confluite altre opere già nella sacrestia di Sant'Antonio, come ad esempio la celebre *Annunciazione* di Giovan Battista Discepoli⁴⁰. Alcune di esse appartengono alla Confraternita della Buona Morte, che aveva sede nella chiesa somasca a partire dal 1913. Il riconoscimento di queste due repliche petriniane tra quelle facenti parte della serie composta dalle otto tele citate dal Taddisi, obbliga necessariamente a una retrodatazione degli originali da cui verosimilmente sono tratte. *L'Addolorata* (vedi fig. 6) deriva infatti dal prototipo conservato alla Pinacoteca Züst di Rancate, di cui si può quindi precisare la datazione agli inizi del quinto decennio del Settecento⁴¹, mentre il *San Pietro* (fig. 7) si colloca perfettamente in linea con opere realizzate proprio nei primi anni Quaranta del secolo, quando si manifesta nell'opera del caronese una ricerca di dinamismo nella torsione dei corpi dei personaggi percepibile ad esempio nell'*Ascensione* della chiesa di San Maurizio a Pinerolo, di poco anteriore al 1743⁴²: una delle opere su tela di maggiore impegno dell'artista, dal cui repertorio di pose e di atteggiamenti proposto dai personaggi sarebbero usciti spunti per la realizzazione del cospicuo numero di figure a mezzo busto realizzate a getto continuo nella sua bottega negli ultimi anni di attività.

Nel museo del San Salvatore si trovano altri dipinti forse provenienti da Sant'Antonio e citati da Bruno Bordoni come appartenenti alla Confraternita della Buona Morte⁴³: oltre ad una replica non autografa di Petrini ma strettamente derivata da un prototipo petriniano

soffermata la critica più recente³⁸. Si tratta di opere "da stanza", che vedono quali protagoniste figure di santi e di scienziati dell'antichità colte a mezzo busto, tipiche del repertorio formale petriniano, la cui fortuna fu tale da costringere l'artista ad affidarsi ad alcuni fidati collaboratori, dei quali abbiamo però solo scarse notizie. Non si contano infatti le copie e le repliche tratte da prototipi usciti senza sosta dal suo atelier, soprattutto negli ultimi due decenni di vita, sparse in edifici di culto e case private, soprattutto del Luganese. L'attestazione di Taddisi rende conto inoltre di una fortuna e di una prassi di bottega ben attestata già nel fulcro della sua febbrile attività lavorativa. Nel caso dei dipinti in esame, si può riconoscere nella *Vergine Addolorata* e nel *San Pietro* (vedi figg. 6-7) citati da Taddisi due delle tele già collocate sull'altare di Sant'Anna³⁹, oggi conservate



15. Giuseppe Antonio Petrini, *San Domenico*, 1750 ca., chiesa di Sant'Antonio, sacrestia.

no non rintracciabile, raffigurante un *San Giovanni Evangelista*, è presente un mezzo busto degno di nota.

La sagoma di un uomo anziano, visto in modo frontale e senza alcuna identificazione iconografica, è in un contesto naturale contro una protuberanza rocciosa (fig. 9). La tela non solo possiede i caratteri stilistici per potersi candidare



16. Giuseppe Antonio Petrini, *San Pietro di fronte al braciere*, 1726-1729, Lugano, Liceo cantonale di Lugano 1, biblioteca (Proprietà Cantone Ticino) (Foto G. Mollisi).

ad una indiscutibile autografia, ma per la vigoria della pennellata, percepibile nei resa dei capelli argentei dell'uomo, distinti in una netta scriminatura, nella

sottolineatura naturalistica dei tratti del volto avvizzito e nella resa nodosa delle mani congiunte, può essere allo stesso tempo considerata come una rara testimonianza dell'attività giovanile di Petrini. La connessione può essere stabilita con le pale, sperimentali e visionarie, eseguite in Piemonte per Altavilla Monferrato, databili ancora entro il primo

17. Giuseppe Antonio Petrini (?), *San Gerolamo*, 1744-1745 ca., Lugano, Liceo cantonale di Lugano 1, biblioteca (Proprietà Cantone Ticino) (Foto G. Mollisi).

18. Copia da Giuseppe Antonio Petrini, *Davide con la testa di Golia*, fine quinto decennio del Settecento, Lugano, Liceo cantonale di Lugano 1, biblioteca (Proprietà Cantone Ticino) (Foto G. Mollisi).

decennio del secolo⁴⁴, ma anche con la figura di San Pietro nel dipinto databile al 1704 conservato nella parrocchiale dei Santi Pietro e Andrea a Dubino, con cui condivide anche l'alternanza cromatica del giallo e dell'azzurro delle vesti.

Nella sacrestia della chiesa di Sant'Antonio possiamo rintracciare altre opere nell'orbita del caronese di qualità discontinua, come le due palette raffiguranti rispettivamente i *Santi Pietro e Paolo* (fig. 10) e *Sant'Antonio* (fig. 11), le cui pose bloccate risultano palesemente desunte dai repertori di bottega, attestandone la fortuna fino alle soglie dell'Ottocento. Esse anticipano infatti una compattezza disegnativa e un arrotondamento delle forme dal sapore già quasi neoclassico.

Altre tele possono essere considerate, alla stessa stregua delle precedenti, repliche di invenzioni piuttosto celebri dell'artista e allo stesso tempo utili per una retrodatazione dei prototipi di riferimento: la *Madonna col Bambino* (fig. 12); una delle numerose repliche della fortunata *Sacra famiglia con pastore* conservata presso le collezioni della città di Lugano⁴⁵; un *Sant'Agostino* (fig. 13), anch'esso replica di un esemplare conservato nelle medesime collezioni cittadine⁴⁶; un tardo *San Carlo* (fig. 14) ripreso dall'esemplare conservato presso la Pinacoteca Züst di Rancate⁴⁷; il citato *San Francesco di Sales* (vedi fig. 8), il quale – stando al *Centone* dell'abate somasco – sarebbe desunto da un'esemplare di Petrini



non più esistente. Infine un *San Domenico* (fig. 15), forse l'unica tela a poter vantare qualche ragione valida per una collocazione all'interno del catalogo di opere autografe del pittore, molto simile a un ovale già conservato (con altre tele non più reperibili) nella sacrestia della chiesa parrocchiale di Carona. Nonostante il

19. Copia da Giuseppe Antonio Petrini, *Addolorata*, fine quinto decennio del Settecento, Lugano, Liceo cantonale di Lugano 1, biblioteca (Proprietà Cantone Ticino) (Foto G. Mollisi).

nessimo stato di conservazione non consente definitive considerazioni in merito, l'opera sembrerebbe posizionabile cronologicamente verso il 1750, per analogie con la figura di *San Vincenzo Ferreri* realizzata per la chiesa dei Santi Giacomo e Andrea di Chiuro, in Valtellina⁴⁸.

È possibile che essa appartenesse alla serie delle otto tele sopra citate, ma forse anche ai «molti quadri che ora si trovano in coll(egio) oltre li sopra notati sono stati provediti parte dal (...) R.mo Giovan Battista Riva, in maggior numero dal M.P.D. Giampiero Riva e (quasi tutte) dipinture del Sig. Petrini»⁴⁹. Parte di questo cospicuo insieme di opere conflui, a seguito della soppressione del convento nel 1852, nel nuovo Liceo cantonale di Lugano, aperto nel 1905, dove possono ancora essere rintracciati alcuni dipinti «strappati dal convento»⁵⁰. L'ipotesi di una provenienza somasca delle quattro tele superstiti, oggi depositate nella biblioteca del liceo e in uno stato di conservazione preoccupante, è sostenuta da una scritta letta da Edoardo Arslan sul retro del *San Pietro di fronte al braciere* (fig. 16): «Don Giambattista Riva somasco Sant'Antonio Abate»⁵¹, che riporterebbe ad un'autografia del pittore di Carona e ad una datazione dell'opera compresa negli anni di rettorato del collegio da parte dell'illustre rappresentate somasco, tra il 1626 e il 1629, in parallelo all'esecuzione della



pala d'altare in chiesa con la *Apparizione della Vergine a Girolamo Emiliani* (vedi fig. 2). Di qualche interesse e forse autografo è anche il *San Gerolamo* (fig. 17), la cui sagoma è pantografata dal *San Luca* del seminario vescovile di Pavia, mentre le altre due tele presenti nello stesso edificio scolastico risultano essere palesemente delle repliche – e forse neppure uscite dalla bottega di Giuseppe Antonio – in cui si può riconoscere almeno nel *Davide con la testa di Golia* (fig. 18) uno dei numerosi esemplari desunti dallo spavaldo eroe biblico raffigurato nell'esemplare già in collezione Ferrazzini a Lugano⁵².

Non si conosce invece il riferimento iconografico dell'*Addolorata*, probabile copia da un esemplare perduto del Petrini (fig. 19).

- (1) Sulla formazione di Giuseppe Antonio Petrini e in particolare sul suo soggiorno valtellinese alle dipendenze di Carlo Francesco Peregalli, si veda ora S. Coppa, *Carlo Francesco Peregalli parroco di Dubino, primo committente di Petrini in Valtellina (1703-1709). Notizie sulla vita e considerazioni su due singolari scelte iconografiche*, Sondrio 2020, con vasta rassegna bibliografica.
- (2) R. Soprani – C.G. Ratti, *Delle Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti genovesi*, II, Genova 1769, p. 144.
- (3) A Torino morirà nel 1709 a 55 anni. Per questa fase pittorica di Guidobono: M. Newcome-Schleier, *Bartolomeo e Domenico Guidobono*, Torino 2002; G. Spione – F. Cappelletti, *I fratelli Guidobono e Daniel Seiter. L'avvio della grande decorazione a Torino tra Seicento e Settecento*, Torino 2002.
- (4) *Giuseppe Antonio Petrini*, a cura di R. Chiappini, catalogo della mostra (Lugano 1991), Milano 1991.
- (5) Tale disegno critico – con cui chi scrive ancora oggi sostanzialmente concorda – è stato riassunto in L. Damiani Cabrini, *Giuseppe Antonio Petrini e l'attività degli anni venti e trenta del Settecento: due nuovi dipinti*, in *Il più dolce lavorare che sia. Mélanges en l'honneur de Mauro Natale*, a cura di F. Elsig – N. Etienne – G. Extermann, Cinisello Balsamo 2009, pp. 313-319; eadem, *Quattro veri Petrini*, in *Petrini alla Loggia. Quattro dipinti inediti dello studio d'arte Bianchini Massoni*, a cura di L. Damiani Cabrini, catalogo della mostra (Carona 2016), Lugano 2016.
- (6) In particolare: eadem, Schede nn. 20-21, in *Giuseppe Antonio Petrini cit.*, pp. 144-147; S. Coppa, *Giuseppe Antonio Petrini. La Madonna del Rosario con i Santi Domenico e Caterina*, in *Pittura a Como e nel Canton Ticino dal 1000 al Settecento*, a cura di M. Gregori, Milano 1994, pp. 346-347.
- (7) L. Damiani Cabrini, *Giuseppe Antonio Petrini a Bergamo. Una svolta determinante*, in *Svizzeri a Bergamo*, a cura di G. Mollisi, «Arte & Storia», X, 44, 2009, pp. 200-209, con bibliografia precedente. Nel corso dell'ultimo decennio tale impianto critico è stato parzialmente messo in discussione grazie ai contributi di Lucia Pedrini Stanga, Edoardo Agustoni, Ivano Proserpi e Edoardo Villata. Le loro indicazioni divergono sostanzialmente soprattutto in relazione alla prima fase pittorica di Petrini, quasi esclusivamente interpretata in chiave caravaggesca. Cfr. E. Agustoni – L. Pedrini Stanga, *La quadreria Riva*, in *Il Palazzo Riva di Santa Margherita a Lugano e la sua quadreria*, a cura di S. Martinoli, Bellinzona 2014, pp. 101-105; *Tra le mura del Bigorio, dipinti del Settecento Lombardo dalla quadreria del convento*, a cura di E. Agustoni – I. Proserpi, catalogo della mostra (Rancate 2015), Cinisello Balsamo 2015; E. Villata, *Petrini, Giuseppe Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXII, 2015, cons. online; *Dentro i palazzi. Uno sguardo sul collezionismo privato nella Lugano del Sette e Ottocento: la quadreria Riva*, a cura di E. Agustoni – L. Pedrini Stanga, catalogo della mostra (Rancate 2020-2021), Bellinzona 2020.
- (8) AGCRS, I. Taddisi, *Centone storico del Collegio di Sant'Antonio di Lugano de' Padri Somaschi, Raccolto dalli libri dell'Introito e dell'esito e degli Atti, dalli Campioni, Inventari, Instrumenti, Investiture, Confessi e da tutte le altre Scritture e Memorie esistenti nell'Archivio, dal 1714, 1710-1714, 1724-1726*.
- (9) V. Chiesa, *La chiesa di Sant'Antonio in Lugano*, Lugano s.d. (ma 1958).
- (10) J. Soldini, *La Pinacoteca Züst*, Bellinzona 1988, pp. 50-51; F. Bianchi, *Petrini durante il periodo luganese: l'incontro con la famiglia Riva e la sua incidenza nell'opera dell'artista*, in *Giuseppe Antonio Petrini cit.*, pp. 61-73; M. Bona Castellotti, *Petrini e i committenti nel clima della cultura filosofico-scientifica di primo Settecento*, in *Giuseppe Antonio Petrini cit.*, pp. 75-79.
- (11) L'accento sul ruolo di questa famiglia nel contesto intellettuale, civile e religioso della Lugano della prima metà del Settecento è stato più volte posto dalla storiografia relativa al pittore. Sulla famiglia Riva e in particolare sul collezionismo dei suoi membri: F. Bianchi, *Petrini durante il periodo luganese cit.*; M. Bona Castellotti, *Petrini e i committenti cit.*; *Il Palazzo Riva di Santa Margherita a Lugano cit.*; *Dentro i palazzi cit.*
- (12) Il prelado diresse ininterrottamente il collegio di Sant'Antonio per ben 16 anni, tra il 1732 e il 1748. Cfr. AGCRS I. Taddisi, *Centone cit.*, f. 4. Per la caratura intellettuale dei due prelati somaschi, cfr. il saggio di Andrea Spiriti in questo volume. Per i rapporti tra Petrini e Giovan Pietro Riva: F. Bianchi, *Petrini durante il periodo luganese cit.*; E. Agustoni – L. Pedrini Stanga, *Gian Pietro Riva (1696-1785)*, in *Il Palazzo Riva di Santa Margherita cit.*, pp. 89-92.
- (13) *Ibidem*; idem, *Giuseppe Antonio Petrini, Ritratto del conte Sacerdote Gian Pietro Riva*, in *Dentro i palazzi cit.*, pp. 96-97.
- (14) «Il quadro di San Giuseppe fu dipinto dal signor Giuseppe Pietrini di Carona, cominciato l'anno 1715 di 4 novembre terminato il 10 gennaio 1716 nel tempo del sign. Antonio da Cavenago, che lo fece poi trasportare solennemente al suo altare il giugno 29 del 1716 senza spesa alcuna della casa, ma con una pubblica soddisfazione [...] Costò il detto quadro lire di Milano 330.22, avendo per attivo il Collegio, oltre la detta spesa, sempre mantenuto di vitto il detto pittore»: cfr. AGCRS I. Taddisi, *Centone cit.*, f. 2. Dalla lettura del Taddisi si evince che il dipinto fu realizzato grazie ad una colletta promossa dal Cavenaghi a Lugano e a Milano, presso i notabili originari della cittadina affacciata sul Ceresio.
- (15) Si veda, ad esempio, la *Santa Teresa riceve dalla Vergine l'abito dell'Ordine carmelitano* dipinto intorno al 1612 per il convento delle carmelitane a Roma evocato da M. Natale, *Petrini: l'attività a Lugano e nella Svizzera Italiana*, in *Giuseppe Antonio Petrini cit.*, pp. 49-59: 49.

- ⁽¹⁶⁾ Cfr. G. Martinola, *Date e dati sulla chiesa di Sant'Antonio di Lugano*, «Bollettino Storico della Svizzera Italiana», s. IV, XVII, 2, aprile-giugno 1942, pp. 57-71: 66. Per l'interpretazione di questo documento si vedano le illuminanti considerazioni in M. Natale, *Petrini: l'attività a Lugano cit.*, pp. 49-50.
- ⁽¹⁷⁾ L. Brentani, *Antichi maestri d'arte e di scuola delle terre ticinesi*, VI, Como 1957, p. 258.
- ⁽¹⁸⁾ «L'Ancona del nostro venerabile fondatore fu dipinta dal signor Giuseppe Petrini nel 1729 per lire 150 oltre il vitto la tela imprimita costa lire 14:16. Nel 1737 il P. Gian Piero Riva vi fece accrescere Santo Agostino e due puttini col velo alla Madonna per lire 35 oltre il vitto»: cfr. AGCRS I. Taddisi, *Centone cit.*, f. 23.
- ⁽¹⁹⁾ G. Martinola, *Date e dati cit.*, p. 64, nota 7. Da rilevare come l'attesa per la collocazione definitiva dell'opera sull'altare dovesse correre parallela a quella della beatificazione del fondatore dell'Ordine, avvenuta solo nel 1747. Da notare anche come Virgilio Chiesa (V. Chiesa, *La chiesa di Sant'Antonio cit.* p. 35) faccia derivare la commissione della pala dal preposito Giovan Battista Riva, nome omissso invece nel *Centone* del Taddisi.
- ⁽²⁰⁾ In particolare, L. Damiani, Schede nn. 20-21, in *Giuseppe Antonio Petrini cit.*, pp. 144-147; S. Coppa, *Giuseppe Antonio Petrini. La Madonna del Rosario cit.*, pp. 346-347.
- ⁽²¹⁾ Per questa conversione nell'opera di Petrini, cfr. M. Natale, *Petrini: l'attività a Lugano cit.*; L. Damiani Cabrini, *Giuseppe Antonio Petrini e l'attività degli anni venti cit.*
- ⁽²²⁾ La data 1728 è stata letta alla fine dell'Ottocento da Johann Rudolf Rahn sulla cornice dell'opera: J.R. Rahn, *I monumenti artistici del Medioevo nel Cantone Ticino*, Bellinzona 1894, p. 193.
- ⁽²³⁾ B. Fabian, Scheda n. 8, in *Giuseppe Antonio Petrini cit.*, pp. 124-127.
- ⁽²⁴⁾ La tela (96 x 71 cm) fa *pendant* con una figura di *San Giuseppe*, questa volta autografa del caronese, con le stesse misure.
- ⁽²⁵⁾ E. Agustoni – L. Pedrini Stanga, Scheda n. 22, in *Dentro i Palazzi cit.*, p. 108.
- ⁽²⁶⁾ M. Natale, *Petrini: l'attività a Lugano cit.*, p. 55.
- ⁽²⁷⁾ Cfr. G. Mollisi, *Un disegno per Carabbia*, «Arte & Storia», VI, 27, 2006, pp. 86-96.
- ⁽²⁸⁾ Per questi aspetti, E. Agustoni – L. Pedrini Stanga, *Gian Pietro Riva, (1696-1785)*, in *Il Palazzo Riva di Santa Margherita cit.*, pp. 89-92; L. Damiani Cabrini, *Quattro veri Petrini cit.*; E. Agustoni – L. Pedrini Stanga, Schede nn. 15-16, in *Dentro i palazzi cit.*, pp. 96-97.
- ⁽²⁹⁾ Per la tematica relativa alla raffigurazione di putti in movimento nell'opera di Petrini, si veda G. Mollisi, *Un disegno per Carabbia cit.*; C. Naldi, a. *Allegoria femminile*; b. *Allegoria maschile*, in *Petrini Ritrovati*, a cura di C. Naldi, catalogo della mostra (Lugano 2016), Lugano 2016, pp. 18-23.
- ⁽³⁰⁾ S. Coppa, *L'opera del Petrini cit.*, pp. 81-82.
- ⁽³¹⁾ L. Damiani Cabrini, *Giuseppe Antonio Petrini a Bergamo cit.*
- ⁽³²⁾ Direttamente correlabile al prototipo di Calcinata è la tela di analogo soggetto già conservata nella chiesa parrocchiale di Carona, firmata dal figlio di Giuseppe Antonio Petrini, Bernardo, nel 1779. Cfr. M. Natale, *Petrini: l'attività a Lugano cit.*, pp. 56, 58.
- ⁽³³⁾ 94,5 x 71,5 cm. Anche Soldini poneva l'opera in epoca posteriore alla pala di Lugano, in prossimità dello scadere del decennio (J. Soldini, *La Pinacoteca Züst di Rancate*, Bellinzona 1988, p. 54).
- ⁽³⁴⁾ La tela è stata riconosciuta quale opera di Petrini dal Robertini (A. Robertini, *Storia antica e recente delle "Scalate" di Tegna*, «Eco di Locarno», 30 agosto 1973, p. 3); più recentemente, cfr. A. Gilardi, Scheda n. 62, in *La nube dei testimoni. Arte in Ticino: arte, fede, iconografia*, catalogo della mostra (Mendrisio 2014), Mendrisio 2014, pp. 258-259.
- ⁽³⁵⁾ G. Martinola, *Date e dati cit.*, p. 64; per la costruzione dell'altare si veda il saggio di Laura Facchin in questo volume.
- ⁽³⁶⁾ Si veda la bella scheda di Tiziana Monaco in http://www.lombardiabeniculturali.it/stampe/schede/C0160-00165/?view=autori&offset=0&hid=31538&sort=sort_int.
- ⁽³⁷⁾ «Cioè, 4 copie fatte d'incerti autori, e 4 cioè S. Fran.co di Sales, la Vergine dolorante, S. M.a Mad.a, S. Pietro copie del s.r Giuseppe Petrini». Cfr. AGCRS I. Taddisi, *Centone cit.*, f. 23. Per la bibliografia relativa a questo passaggio, cfr. il testo di Laura Facchin in questo volume.
- ⁽³⁸⁾ Si vedano le riflessioni di E. Agustoni – L. Pedrini Stanga, *Tra desiderio e possesso della bellezza: vicende edificatorie e collezionistiche della famiglia Riva*, in *Dentro i palazzi cit.*, pp. 17-49: 30-31.
- ⁽³⁹⁾ Si confronti la documentazione fotografica conservata presso l'AUBC di Bellinzona.
- ⁽⁴⁰⁾ Cfr. B. Bordoni, *Lugano, l'Arciconfraternita della Buona Morte e orazione sotto il titolo di Santa Marta e il San Salvatore*, Bellinzona 1971, pp. 202-205. La confraternita è proprietaria sia della cappella sulla vetta del San Salvatore che dell'immobile ora sede del museo.
- ⁽⁴¹⁾ Cfr. E. Agustoni, Scheda 1.02, in *Arte. Antichità. Argenti. Le collezioni di Giovanni Züst nei musei di Rancate, Basilea e San Gallo*, a cura di M. Agliati Ruggia, catalogo della mostra (Rancate – Basilea – San Gallo), Rancate-Bellinzona 2016, pp. 52-63.

⁽⁴²⁾ S. Coppa, *L'opera del Petrini cit.*, pp. 81-82.

⁽⁴³⁾ B. Bordoni, *Lugano, l'Arciconfraternita della Buona Morte cit.*, p. 265.

⁽⁴⁴⁾ Cfr. P. Venturoli, Scheda n. 16, in *Da Musso a Guala*, a cura di G. Romano – C.E. Spantigati, catalogo della mostra (Casale Monferrato 1999), Savigliano 1999, pp. 158-159.

⁽⁴⁵⁾ S. Soldini, Scheda n. 48, in *Giuseppe Antonio Petrini cit.*, p. 200.

⁽⁴⁶⁾ Proveniente dalla chiesa parrocchiale di Vezia. Idem, Scheda n. 23, in *Giuseppe Antonio Petrini cit.*, p. 152.

⁽⁴⁷⁾ J. Soldini, *La Pinacoteca Züst cit.*, Scheda n. 23, p. 54.

⁽⁴⁸⁾ D. Caverzasio, Scheda n. 34, in *Giuseppe Antonio Petrini cit.*, p. 174.

⁽⁴⁹⁾ AGCRS I. Taddisi, *Centone cit.*, f. 23.

⁽⁵⁰⁾ I quattro dipinti sono citati in E. Arslan, *Giuseppe Antonio Petrini*, Bellinzona 1960, p. 118.

⁽⁵¹⁾ *Ibidem*.

⁽⁵²⁾ Per il *Davide e Golia*, D. Caverzasio, Scheda n. 34, in *Giuseppe Antonio Petrini cit.*, p. 174. Per il dipinto conservato nel seminario pavese, C. Bassi, *Opere ignorate del Cav. Giuseppe Petrini da Carona (Lugano)*, «Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte», 1, 1939, pp. 138-146: 55.

I Somaschi a Lugano

Religione e cultura nel Sei-Settecento

Andrea Spiriti
Università degli Studi dell'Insubria

*Dedico questo mio contributo
alla memoria di don Maurilio de Nicolò*

L'Angelo Custode e il suo Ordine

Nel 1656 Girolamo Bianchi di Campione¹ realizzava la pala dell'Angelo Custode, venerata nel 1672 dall'omonima confraternita e collocata trenta simbolici anni dopo (1686) sull'altare ultimato. All'epoca, l'istituzione somasca luganese aveva alle spalle oltre un cinquantennio di storia (la fondazione ufficiale è infatti del 1598), e gli anni Sessanta del Seicento si riveleranno decisivi per le operazioni contemporanee: la risoluzione degli attriti con la comunità luganese, la prima ricostruzione del collegio, il completamento edilizio della chiesa nuova, che occorreva ora qualificare con operazioni semantiche forti, a cominciare appunto dalla dedicazione degli altari. Il regista di questa operazione è il preposito Lucio Avogadro (1683-1689)², membro del ramo milanese della stirpe di origini bresciane e diffusione brianteo-varesina, e portatore – si direbbe piuttosto consapevole – delle complessità dell'*Ordo Clericorum Regularium a Somascha* al quale apparteneva.

Anche se la tradizione interna all'istituzione s'identificava con la "conversione" del fondatore nel 1528 quale momento istitutivo (e infatti tale data verrà celebrata come centenaria ancora nel 1928), è solo nel 1534 che la Compagnia dei servi dei poveri troverà forma giuridica intorno alla personalità carismatica di Girolamo Miani/Emiliani³ (1486-1537) (fig. 1), già caratterizzandosi sui temi dell'assistenza agli infermi, alle prostitute convertite e soprattutto agli orfani, con un'attenzione allo sbocco occupazionale che è in germe l'idea del collegio poi razionalizzato; e qualificandosi per radicamento veneto, ma anche per una decisa espansione occidentale, verso lo Stato di Milano (al punto dal porre sul confine la casa eponima di Somasca presso Vercurago) e poi il Ducato di Savoia. Per quasi un secolo la vita dell'istituzione è travagliata: l'appoggio importante ma ingombrante di Gian Pietro Carafa poi Paolo IV, la prima approvazione nel 1540, la precaria unione coi Teatini (1547-1555), le varie aggregazioni di altre famiglie religiose⁴, l'approvazione dell'Ordine nel 1568 e finalmente delle sue Costituzioni nel 1626.

1. *San Girolamo Emiliani*,
velo tessuto, 1750 ca.,
Meride, Museo Arte Sacra.

L'Inchiesta Innocenziana dal 1650⁵ ci restituisce il quadro articolato nelle tre grandi Province romana, veneta e lombarda. La prima include sedici case, comprese quelle romane (San Biagio, sede del procuratore; e il Collegio Clementino) e presenta una singolare articolazione: lo Stato Pontificio (con gli epicentri laziali, marchigiani e romagnoli), il Regno di Napoli e la Repubblica di Genova; in sostanza, l'area tirrenica con la vistosa eccezione toscana. La seconda – estesa a tutta la Repubblica di San Marco – presenta diciotto case, comprese le sei veneziane (con la casa-madre presso San Zanipolo, i due Seminari e la Salute), e si estende fino al confine lecchese con la casa eponima di Somasca. La terza è la più numerosa con ventitré case fra Ducato di Milano, Ducato del Monferrato, Ducato di Savoia e Ducato di Parma: i grandi nuclei di Milano (cinque case), Cremona (tre), Pavia (due) e Lodi (due), e le singole fondazioni, fra le quali spicca ai nostri fini il Collegio Gallio di Como (1583). Merita accennare alla forte presenza milanese: nel 1535 Girolamo Emiliani fonda l'orfanotrofio di San Martino (i celebri Martinitt), gestendo in parallelo quello femminile delle Stellinghe; la stima di Carlo Borromeo si esprime nel 1571 con l'assegnazione di San Bartolomeo⁶, quella di Gaspare Visconti nel 1585 con



la centrale e prestigiosa Santa Maria Segreta, quella di Federico Borromeo nel 1616 con San Pietro in Monforte⁷; mentre nel 1639 la creazione della Colombara è una succursale di San Martino, frutto della compagnia nobile a supporto, includente famiglie del calibro dei Panigarola e dei Calchi.

Il quadro che emerge è quello di uno dei numerosi Ordini della riforma cattolica cinquecentesca (Gesuiti, Cappuccini, Filippini, Camilliani, Barnabiti, Teatini, Carmelitani/e Scalzi/e, Orsoline, più tardi Scolopi per citare i più noti), con i dati consueti: carisma del fondatore, inizi tribolati, sospetti di eresia – meno di altri, in verità –, tentativi di fusioni e soppressioni, stabilizzazione fra Cinque e Seicento. Per altro verso, la

stessa scelta del motto d'Ordine: ONUS MEUM LEVE ("Il mio giogo è leggero": Matteo 11, 30) lo pone nell'alveo di quel rinnovamento teologico, decisivo per le sorti figurative e pedagogiche di Lugano, che si potrebbe definire Cattolicesimo "dolce": l'unione cioè fra la soavità dei modi – in implicita polemica con le durezza controriformate –, la forza della persuasione (*versus* la repressione inquisitoriale) e l'ottimismo etico, contro il pessimismo etico neoagostiniano. Il messaggio, cioè, di Filippo Neri e di Francesco di Sales con Giovanna Francesca Frémiot de Chantal, ma anche la riscoperta cappuccina della letizia francescana (si pensi a Felice da Cantalice); e tutto questo si traduce in scelte teologiche e figurative precise, compreso l'Angelo Custode dal quale eravamo partiti.

Per quanto la devozione sia antica e le attestazioni già patristiche – ad esempio in Basilio il Grande, con tutto il filone orientale susseguente – è solo nel 1570 che la festa al 2 ottobre viene inserita nel Messale post-tridentino di Pio V, ma con limitazioni tali da renderne necessaria la riproposizione nel 1608 e le indulgenze del 1614: i due atti di Paolo V (si ricordi: lo zio di Scipione Borghese) che vanno di pari passo con quanto avviene nell'ambiente veneto. Può sembrare un paradosso, ma proprio nel momento più aspro dello scontro fra Santa Sede e Serenissima, la seconda vede molti ecclesiastici concordi con la devozione di Paolo V: si pensi alla fitta attività trattatistica di Andrea Vittorelli da Bassano (1590 ca.-1653) o appunto alla posizione dei Somaschi. In parallelo, l'evoluzione dell'iconografia di *Raffaello con Tobia* che aveva prevalso fino al Rinascimento incluso verso quella di un angelo generico che strappa dal male un fanciullo indirizzandolo all'a-

mor di Dio ha un suo campo di verifica privilegiato in area lombarda. Cremona e Pavia, non a caso due città di forte presenza somasca, vedono all'inizio e alla fine del Seicento due casi-cardine come la statua di Giulio Cesare Procaccini oggi ai Musei Civici (1600 ca.) e il dipinto di Sebastiano Ricci al Carmine (1693 ca.).

Pare chiaro come l'evoluzione iconica, palese a Lugano, abbia risvolti pedagogici, con il parallelo di angelo e giovane con maestro e allievo, perfetto per il collegio; e come sia di assoluta precocità rispetto al celebre dipinto di Pietro da Cortona (appunto, 1656) che segna l'inizio dell'evoluzione definitiva del tema; e che, non si dimentichi, è commissionato da papa Alessandro VII, la cui celebre lettera del 1642, subito tradotta in francese, esaltava in termini salesiani «une dévotion civile, noble, et tempérée»⁸, appunto quanto qui espresso. D'altronde la stessa formalizzazione nell'altare del 1686 ben risponde alla complessità ideologica del papato del comasco Innocenzo XI Odescalchi (1676-1689)⁹, per un verso conclusivo della "prima" Controriforma, per un altro già aperto al nuovo. Ma c'è di più: l'arresto il 18 luglio 1685 del celebre mistico Miguel de Molinos e, dopo il processo, la sua condanna il 3 settembre 1687 erano stati certo la fase cruenta dello scontro fra papa e Inquisizione, fra Innocenzo XI e il futuro Alessandro VIII; e avevano determinato, con la condanna del quietismo, il prevalere di una visione più attiva del ruolo del fedele, certo assistito ma interagente nell'opera di salvezza, che ben risponde a questa iconografia. L'itinerario ascetico del fanciullo strappato dal diavolo e rivolto alla gloria angelica passa attraverso la visione di scorcio in basso a sinistra, un precoce *capriccio* con edificio

2. Francesco Antonio Giorgioli, *Gloria trinitaria*, particolare con l'Angelo Custode, Lugano, Sant'Antonio.



sormontato da lanternino e barchessa¹⁰; e giunge alla contemplazione di sei angeli: i due *Meganghèloi* Michele e Gabriele vestiti e quattro angioletti. In questo modo (posto che il Custode allude comunque a Raffaele) arriviamo ai tre arcangeli e ai quattro che realizzano il numero perfetto di sette

escludendo, con discreta precocità, la frequenza lombarda di Uriele. I due tondi sulla volta vengono realizzati rispettivamente nel 1670 e nel 1684. La *Gloria di Sant'Antonio Abate* di Carlo Pozzo è un tributo all'iconografia ricorrente, con il titolare inginocchiato e con la veste dell'Ordine antoniano; la numerosità degli angeli allude al contrario a quella dei demoni delle molte tentazioni subite dal grande anacoreta. La *Gloria trinitaria* di Antonio Giorgioli è interessante per due ragioni: l'esaltazione della Croce, in una linea molto frequente negli anni di Innocenzo XI; e la presenza dell'Angelo Custode (fig. 2), a conferma dell'importanza iconografica per i Somaschi.

La riscoperta di Giuseppe

Il trentennio che va dal 1686 al 1717 vede due novità nel ruolo di preposito¹¹: la presenza, per la prima volta, di luganesi, con il definitivo superamento della fase istitutiva dai superiori "foresti"; e un evidente quanto non pacifica alternanza fra milanesi/cremonesi e comaschi/luganesi, protagonisti i primi della massima parte del rinno-

vamento figurativo. Consideriamo le date: il primo gruppo predomina dal 1702 al 1705, dal 1707 al 1720 e dopo il 1754; il secondo dal 1689 al 1702, dal 1705 al 1707, dal 1720 al 1723, dal 1726 al 1754; mentre un compromesso¹² è raggiunto dal 1723 al 1726. Malgrado il predominio temporale del secondo (circa il 70% del totale), è il primo a realizzare la maggioranza delle operazioni: il pulpito nel 1710, la cappella di San Giuseppe dal 1715 al 1725, la bussola nel 1719. È invece, ed è ovvio patrimonio comune, il primo altare di San Girolamo Emiliani, dal 1688 al 1711, tuttavia iniziato e finito dalla prima corrente. Ancora più interessante il fatto che il primo gruppo abbia surclassato il secondo proprio sul terreno della qualità artistica locale, offrendo per la prima volta una committenza a Giuseppe Antonio Petrini da Carona: ed è il *Transito di San Giuseppe* (1715-1716) per la cappella omonima, all'indomani della Guerra di successione spagnola (1700-1715) che aveva mutato gli assetti europei e iniziato per Milano una serie di dominazioni stabilizzate



3. Giuseppe Antonio Petrini, *Transito di San Giuseppe*, particolare.

solo nel 1746 (e *de jure* nel 1748) a vantaggio degli Asburgo d'Austria.

Malgrado la sistematica presenza di Giuseppe nelle raffigurazioni dell'infanzia di Cristo, il primo millennio della Chiesa non vede fiorire iniziative liturgiche o devozionali particolari. La diffusione spetta agli Ordini religiosi: nel 1030 inizia la presenza nel culto benedettino cluniacense, che non a caso è anche il promotore del ricordo dei defunti, nel 1324 in quello servita; ma sono i Francescani – in specie conventuali – a diffondere devozioni, come quella culturale nel 1399, il patrocinio nel 1478 (col papa minorita Sisto IV), la pratica dei Sette Dolori e Sette Allegrezze nel 1536, la devozione all'anello nuziale nel 1537. In parallelo, vengono fondate le chiese dedicate: la prima europea a Bologna già nel 1129, la prima romana nel 1540. Sempre a Bologna, perno della *pietas josephina*, fu fondata nel 1557 la prima Confraternita del Transito, mentre la devozione veniva promossa in particolare dalla riforma carmelitana e dai Gesuiti (Confraternita del Transito romana al Gesù nel 1648). Gli atti formali si succedono: nel 1597 l'edizione delle Litanie,

del l'iconografia del Transito, derivata dagli Apocrifi e destinata a soppiantare il culto di San Gregorio a vantaggio, appunto, del nuovo polo devozionale, che aveva il forte vantaggio emotivo di sottolineare l'umanità di Gesù e Maria, solidali con un dolore proprio dell'esperienza umana. Il palese modello (noto da derivazioni soprattutto incisorie) è il celebre dipinto di Marcantonio Franceschini per la chiesa bolognese del Corpus Domini (1686-1688)¹³, di cui riprende i tratti essenziali: Giuseppe seminudo (a sottolineare la fragilità della carne), Gesù che gli accosta il capo, due Angeli¹⁴. Cambia la postura della Vergine, a Bologna accostata al marito, qui raggelata nel suo dolore¹⁵; e si noti lo sviluppo parallelo delle devozioni dei Dolori di Maria. Il dato interessante è la precisa adesione alla *Storia di Giuseppe falegname* nella variante araba¹⁶, una cui prima traduzione latina era comparsa a Milano nel 1522 mentre la più nota si diffonderà dal 1722. Ritroviamo tutti i particolari: Gesù che gli tiene la mano sulla spalla (19, 1) (fig. 3), la Vergine ai piedi (20, 1), i due *Meganghéloi* Michele e Gabriele (23, 1).

4. Anonimo, *Ritratto di Giovanni Pietro Riva*, Lugano, Fondazione Riva.

La grande stagione dei Riva

Fin dal 1717/1719 l'instabile equilibrio fra i due gruppi era stato modificato dall'entrata in scena della famiglia Riva¹⁷, che per un settantennio qualificherà le vicende della chiesa e, per qualche tempo, della stessa Congregazione somasca. Allo stato attuale, risulta difficile distinguere fra omonimie e paronimie i tre nuclei milanese, comasco e di Riva San Vitale nel Medioevo; più utile riflettere sul peso urbano conseguito a inizio Cinquecento, nei mutati equilibri *post sforzeschi*; e la ramificazione parallela all'accresciuta potenza da fine Seicento. L'ottenimento della propria cripta funebre davanti alla cappella dell'Angelo Custode determinava una decisa presenza nello spazio sacro e il controllo dell'altare ultimato; mentre l'utilizzo del Petrini, già legato alla famiglia, lo staccherà dall'impresa giuseppina per gestirlo nel resto dello spazio sacro. Le prudenti premesse, in realtà, datavano già da un trentennio, con l'ottenimento di un banco familiare nel 1691 e con le vestizioni religiose¹⁸ di membri importanti della stirpe: Carlantonio nel 1697, Giovanni Battista nel 1704, Giovanni Pietro nel 1714 (fig. 4), ai quali seguirà Pietro Antonio nel 1727. Fra questi, il personaggio decisivo e il più illustre di tutta la famiglia



è certamente Giovanni Battista (1687-1772)¹⁹. I genitori Giovanni Battista di Antonio (1646-1729) e Lucrezia Morosini (1658-1725) non si erano limitati ad un contributo importante alla vasta politica di acquisizioni edilizie, alleanze matrimoniali e sistematica presenza nei gangli amministrativi che erano le concause del successo dinastico; ma avevano precisato l'attenzione familiare per i due poli (chiesa e collegio) del complesso somasco, declinando la presenza, per sua natura temporanea, dei propri figli nella struttura educativa nella vestizione religiosa del nostro e del fratello Giovanni Pietro. Dunque, dopo la professione religiosa nel 1704, Giovanni Battista percorre un *iter* di formazione e poi di docenza abbastanza normale ma con precisa

qualificazione intellettuale²⁰. Dai trentanove anni, per il triennio 1726-1729, è preposito a Lugano, dove succede al compromesso Tadisi-Molo, segna la vittoria del gruppo comasco (che governerà per un trentennio) e si lancia in una serie ambiziosa di realizzazioni mirate: la sacrestia, gli ampliamenti del collegio, l'organizzazione spaziale e patrimoniale della biblioteca. Il giovane preposito, cioè, non si accontenta dell'ordinaria amministrazione: forte del supporto familiare, vuole segnare la sua presenza con operazioni impegnative e di forte caratura intellettuale.

La prova del successo è verificabile a due livelli: luganese e personale. Per Sant'Antonio, il primato dei comasco-luganesi si verifica nella successione volutamente *soft* di Carlantonio Molo, al cui triennio però succede la lunghissima prepositura di Giovanni Pietro Riva (1732-1748)²¹, all'inizio trentaseienne ma con alle spalle una vicenda significativa. Nato nel 1696 e professore nel 1714 a Milano, aveva espletato un *curriculum* denso²² fino all'approdo bolognese (1724-1729) a dirigere l'Accademia del Porto, prendendo contatto con intellettuali del calibro degli Zanotti (il che vuol dire l'Accademia Clementina, cioè l'apertura al meglio della cultura europea) e del somasco Carlo Innocenzo Frugoni, ma anche con l'arcivescovo cardinale Lambertini, il grande motore ideologico e politico oltre che futuro papa Benedetto XIV²³. Infatti, la carriera successiva di Giovanni Pietro include il ruolo di segretario del generale (1729-1732) presso la sede veneziana di Santa Maria della Salute²⁴, il che implica l'apertura all'internazionale mondo della Serenissima; la nomina a vocale (1729); e la lunga stagione luganese 1732-1748, come *longa manus* e

intellettuale di riferimento del fratello. Gli anni Trenta vedono infatti Giovanni Battista percorrere una rapida carriera ai vertici dell'Ordine²⁵, compresa la prestigiosa ambasciata alla corte imperiale viennese nel 1737, il cui successo gli apre la strada al Generalato (1741-1745)²⁶. Gli anni Quaranta del Settecento segnano perciò il culmine dell'attività luganese dei fratelli Riva, decifrabile solo se si comprende la loro posizione generale nella cultura cattolica del tempo. Il primo, grande tema è il muratorismo: la convinta adesione, cioè, ad un cattolicesimo severo sul piano morale ma estremamente aperto e tollerante su quello ideale; quale si era incarnato nel magistero di Ludovico Antonio Muratori (1672-1750), nella sua capacità di fondere rigore nella ricerca storica con lotta alla superstizione, apertura vastissima al dialogo culturale con forte senso identitario, *moderatio* classica e *pietas* cristiana. A Milano²⁷, faro per tutta l'area, la stessa presenza di Muratori come dottore dell'Ambrosiana (1695-1699) dà inizio ad una felice stagione che si declinerà nelle inquietudini degli anni Venti per proseguire col lunghissimo episcopato di Giuseppe Pozzobonelli (1743-1783)²⁸ e con una figura del calibro di Maria Gaetana Agnesi (1718-1799), donna di scienza e di carità, per terminare nelle lucide peculiarità del cattolicesimo di un grande allievo somasco: Alessandro Manzoni²⁹. Del resto, dal 1704 al 1730 lo stesso Muratori intrattiene un fitto epistolario con il somasco Giuseppe Stampa³⁰, del ramo gravonese della stirpe e molto legato al Collegio Gallio di Como, la cui natura mista (dal 1696) di seminario e centro d'istruzione – anche grazie all'appoggio dei Riva – ne rende alto il livello qualitativo, peraltro sottolineato dalla

5. Anonimo, *Ritratto di Francesco Soave*, Bellinzona, Archivio di Stato.

grande stagione figurativa sotto l'egida di Carlo Innocenzo Carloni di Scaria.

La fase settecentesca è in rapporto fecondo con quella Arcadia che, malgrado i suoi limiti e quelli (mentali) dei suoi detrattori, rappresenta la più articolata internazionale della cultura nell'Europa settecentesca: Arcadia alla cui attività poetica i Riva partecipano con trasporto, specie in sede felsinea. Ma Bologna non è solo la città arcade e classicista e il grande polo universitario; è anche la città di Prospero Lambertini, il cui papato come Benedetto XIV rappresenta il più alto tentativo di dialogo fra la Chiesa e un mondo che spesso le era ostile. Il papa, quasi a paradosso, che accetta volentieri la dedica del *Mahomét* di Voltaire, che propone il cardinalato a Muratori, che rimuove la censura a Galileo, che riforma la Sapienza in termini fortemente innovativi. A questo "muratorismo lambertiniano" aderiscono con chiarezza i Riva, dai frequenti contatti bolognesi di Giovanni Pietro alla nomina generalizia di Giovanni Battista, gradita e approvata dal pontefice. Il culmine di questa affinità è rappresentato nel 1741 dall'edizione, voluta dal neogenerale, della *Methodus*: per un verso una *Ratio studiorum* secondo il grande modello gesuitico, per un altro una proposta educativa a sua volta feconda per la riorganizzazione austriaca degli studi. Esiste infatti un nesso preciso fra il *patronage* dei Riva nei confronti di Francesco Soave³¹ (fig. 5) e il ruolo di quest'ultimo come organizzatore della riforma teresiana, collega di Giuseppe Parini, docente di Alessandro Manzoni, a unire i vecchi ai nuovi tempi.



Una chiesa-modello: le opere settecentesche

In Sant'Antonio di Lugano la fase Riva³² si concretizza in tre poli paralleli: in ordine cronologico d'inizio, gli altari di San Girolamo Emiliani (1729-1749) e Sant'Anna (1744-1746) e il presbiterio dedicato al patrono Sant'Antonio Abate (1734-1738). La lunga durata delle imprese è dovuta sia all'impegno economico sia alle difficoltà della guerra (siamo in piena Successione polacca e poi austriaca); e ovviamente venne privilegiato per il culto l'altare maggiore, realizzato in un quinquennio. I dipinti comprendono la pala del coro del Petriani (*Gloria di Sant'Antonio*) e le due *Storie* affrescate da Francesco Bianchi di Velate ai lati del presbiterio (*Disputa e guarigione dell'uomo con la gamba piagata*; *Apparizione di Cristo a Sant'Antonio Abate tentato dai demoni*)³³. Intorno al 355³⁴, Sant'Atanasio di Alessandria, fuggito nella Tebaide, compose la *Vita di Antonio* (in greco, presto tradotta in latino), fonte principale per la



6. Francesco Bianchi, *Apparizione di Cristo a Sant'Antonio Abate tentato dai demoni*, particolare coi Demoni in fuga, Lugano, Sant'Antonio.



7. Giuseppe Antonio Petrini, *Educazione della Vergine*, particolare.

lese la profonda selezione operata dai Somaschi: al santo tentato dai demoni (tema peraltro di enorme fortuna artistica fino a Max Ernst e a Salvador Dali), di ascetismo estremo e dalle potenti visioni si preferisce quello polemico, caritativo e mistico. Ecco allora alla parete destra la *Disputa coi dottori* (72, 1 – 80, 7) resa in termini controversistici cari all'iconografia della Controriforma; ma insieme la *Guarigione dell'uomo con la gamba piagata*, che da un lato indica il miracolo che assévera le affermazioni dottrinali, dall'altro abbina la carità intellettuale a quella pratica, con una dialettica cara ai Somaschi. Il fronteggiante episodio mostra sì due demoni (fig. 6), ma volti in fuga dall'ascesi del santo (seminudo, con croce, bastone, teschi e rosario) e dalla conseguente apparizione del Cristo risorto (in veste bianca) con un arcangelo

biografia dell'anacoreta, poi utilizzata da San Girolamo per la *Vita di Paolo eremita* ed entrambe confluite nella *Legenda aurea* di Jacopo da Varazze. Risulta pa-

(probabilmente Michele, il nemico dei diavoli per antonomasia) e un angelo (allusione discreta all'Angelo Custode?). La pala del coro mostra la *Gloria*

di Sant'Antonio Abate, in veste giallastra e manto scuro (ossia ri-storicizzato, senza rimandi alla divisa degli antoniani), seduto sulle nubi, in compagnia di tre angeli (gli arcangeli?), uno dei quali reca il famoso bastone a tau.

Il culto di Sant'Anna ebbe un incremento dal 1584, quando Gregorio XIII ne estese la festività a tutta la Chiesa, nel quadro della più generale riflessione sulla famiglia di Gesù che include la devozione verso Giuseppe; ed è del resto tipico della spiritualità somasca. Già nel 1716 il ventenne Giovanni Pietro Riva aveva pronunciato un apprezzato panegirico in onore della santa, e dal 1730 al 1744 si succedono gli interventi nella cappella culminanti nella pala del Petrini, il cui soggetto è l'*Educazione della Vergine* (fig. 7). All'iconografia medioevale e rinascimentale di Sant'Anna Metterza (ossia "messa per terza" dopo Gesù e Maria) il Sei-Settecento sostituisce quelle della *Presentazione al Padre* (che è cosa diversa dalla *Presentazione* e dalla *Custodia nel Tempio*) e, come nel nostro caso, della *Educazione della Vergine*, che in realtà congloba diverse valenze. Anzitutto c'è quella pedagogica, cara ai Somaschi: Anna insegna a Maria, e persino la spiritualità più alta necessita del passaggio attraverso l'umana istruzione; nel Settecento, questa componente sarà declinata sullo specifico dell'educazione femminile, il grande tema di Algarotti (il *Newtonianesimo per le dame* viene edito nel 1737). Poi c'è l'idea del forte nesso della famiglia, *ecclesia domestica* e primo polo educativo, il che spiega la presenza di Gioacchino. Infine, la Vergine ha la veste bianca con drappo blu della *Purissima*, l'iconografia immacolista di origine spagnola e impostasi a fine Seicento: in altre parole, un conto è la purezza assoluta di Maria, un altro la sua umana necessità d'istru-

zione; e tale istruzione, filtrata dalla sua purezza, diventa *scientia Dei*.

Una delle grandi mosse di Benedetto XIV a favore dei Somaschi fu la beatificazione di Girolamo Emiliani nel 1747, preparata dall'attività di Giovanni Battista Riva che poi farà pubblicare gli *Acta*; e la conseguenza fu il rifacimento della cappella della Vergine, che poté anche formalmente risultare codificata all'Emiliani. La pala del Petrini, in effetti, effigia il beato che, in veste nera, bacia il piede dell'Assunta in veste rossa e manto blu, inginocchiato sul ceppo con le catene spezzate. Il rimando evidente³⁵ è al 1511, quando l'Emiliani, subcastellano della Serenissima a Castelnuovo di Quero sul Piave, venne sconfitto e fatto prigioniero dai francesi di Jacques Chabanne de La Palice (il famoso Lapalisse!); in prigione, fece voto alla Vergine, se avesse riacquistato la libertà, di venerarla da penitente nella Madonna Grande di Treviso, di riconoscere pubblicamente la grazia ottenuta e di cambiare stile di vita; effettivamente liberato, lasciò a Treviso come ex voto gli strumenti detentivi³⁶. Il culto specifico dell'Assunta ha peraltro forti connotati veneziani, a cominciare dal capolavoro di Tiziano ai Frari. La committenza diretta di Giovanni Battista Riva spiega la genesi iconica del dipinto, alla prima versione del 1729, nel 1736 vennero aggiunte due testine angeliche (solito rimando indiretto ai *Meganghèloi*), il velo della Vergine in segno di umiltà³⁷ e soprattutto Sant'Agostino, giacché formalmente i Somaschi, come tutti gli Ordini mendicanti e i Chierici Regolari, ne adottarono la Regola in ossequio alle disposizioni del remoto Concilio Ecumenico Lateranense IV. Va anche notato come il dipinto venne messo in opera solo nel 1746, alla vigilia della beatificazione del fondatore.



8. Giuseppe Antonio Maria e Giovanni Antonio Torricelli, *Angelo con gli emblemi gerolamini*.

Gli affreschi dei Torricelli includono sei scene, tre policrome (due episodi ai lati dell'altare, uno sull'intradosso dell'arco) e tre monocrome (due sulle pareti laterali, uno sulla lunetta sommitale), oltre



9. Giuseppe Antonio Maria e Giovanni Antonio Torricelli, *Angelo con gli emblemi gerolamini*.

ai due angeli dello sguincio inferiore che ostendono gli strumenti della prigionia (figg. 8-9) e le *Virtù* monocrome della lunetta: a sinistra la *Carità* (fig. 10) (col fanciullo abbracciato, mentre due angeli



10. Giuseppe Antonio Maria e Giovanni Antonio Torricelli, *Carità*.

11. Giuseppe Antonio Maria e Giovanni Antonio Torricelli, *Purezza*.

che si baciano alludono al motto biblico «Iustitia et Pax osculate sunt»: «La Giustizia e la Pace si sono baciato», a destra la *Purezza* (con agnellino) (fig. 11). La lunetta centrale effigia invece la *Processione di Somasca*: Girolamo con dieci discepoli che nel 1534 entra nella chiesa-madre, con un gioco sapiente della prospettiva che fa giganteggiare la figura del fondatore. Con effetto tardobarocco, da questa *umbra* scaturisce la vera vita paradisiaca: la *Visione gloriosa con Girolamo accolto in cielo dalla Trinità e dalla Vergine* che gli indicano il trono a lui destinato, sorretto da un angelo e col cartiglio «SEDES HERONYMI» («Seggio di Girolamo») (fig. 12). A destra della pala, l'episodio con *Girolamo assiste gli appestati durante la peste veneziana del 1529* è sormontato dal cartiglio «Propter nimiam charitatem tuam Ad. Ephes. Cap. II» («Per la tua eccelsa



carità³⁸, Efesini 2^o, 4); a sinistra, quello con *Girolamo distribuisce il denaro ai poveri nel 1531* è sormontato dal cartiglio «Dispensit, dedit pauperibus, Psal. CXL» («Egli dona largamente ai poveri³⁹, Salmo 140»; ma in realtà è il 112 - 111 Vulgata -, 9).

Se nel primo caso la grandiosità quasi teatrale dell'impianto (Girolamo in primo piano con in spalla un appestato, la massa dei caduti, la veduta veneziana con suggestioni di rii e palazzi) è nitida nei ruoli dei personaggi, in parallelo con i modelli di Gesù e di Simone il Cireneo declinati nel grande esempio di Carlo Borromeo, nel secondo non mancano stratificazioni espressive. Scontato il rimando al gesto di santi caritativi come Lorenzo di Roma, Tommaso di Villanova, Elisabetta di Turingia, Margherita da Cortona, è interessante la voluta ambiguità fra la toga senatoria indossata dal santo e la dalmatica da diacono (con tanto di stola obliqua). A lato di Girolamo, un giovane con parrucca bionda e pendente del Toson d'oro veste a metà fra clericale e laicale e porge la patena col denaro (fig. 13). I tratti puntuali di



12. Giuseppe Antonio Maria e Giovanni Antonio Torricelli, *Visione gloriosa con San Girolamo Emiliani accolto in cielo dalla Trinità e dalla Vergine*.

un ritratto lasciano intuire trattarsi di un benefattore. In assenza di dati certi, ipotizzo Cristiano Stampa di Montecastello (1712-1744)⁴⁰: figlio di Teresa Barbiano di Belgioioso e di Guido Antonio Stampa, fratello del cardinale arcivescovo di Milano Carlo Gaetano (1737-1742)⁴¹, parente di Giuseppe, il già citato corrispondente del Muratori, legato al Collegio Gallio di Como, Cristiano è l'ultimo maschio del suo ramo, e riceve la più alta onorificenza europea nel 1739 (solo dieci lombardi lungo il Settecento austriaco). Potrebbe essere lui a risultare effigiato ventisette, con una valenza di ricordo nel 1749⁴²; ma è tema da indagare ancora.

I monocromi effigiano invece due miracoli citati nel processo di beatificazione: a destra Girolamo moltiplica i pani per i suoi confratelli, a sinistra fa sgorgare acqua dalla roccia per i medesimi (fig. 14). Chiari i rimandi a Gesù (*Moltiplica-*

zione dei pani) e a Mosè (*Miracolo di Refidim/Massa*), con sottinteso eucaristico. Risulta quindi chiara la chiave di lettura: Girolamo viene esaltato come uomo di carità – anche nella taumaturgia – quotidiana ed eroica, con una religiosità dalla forte connotazione mariologica. Pare curioso l'errore di citazione dal Salmo 111, ma è possibile che si tratti di una ripresa novecentesca. Di contro, il chiaro rimando a Girolamo, che può motivarsi solo nel contesto della beatificazione, si riscontra nei cartigli del fregio in stucco, molto probabilmente rifatti proprio nell'occasione del 1747 e ripresi in seguito. Dalla cappella in esame procedendo verso destra abbiamo:

1. Cappella di San Girolamo Emiliani: «Orphano tu eris adiutor, Psal. 9»: «Tu presterai aiuto all'orfano, Salmo 9» (9-10), 14 (35)⁴³.
2. Cantoria: «Intret postulatō mea in conspectu tuo»: «Venga al tuo volto la mia supplica», Salmo 118 (119), 170.
3. Cappella di Sant'Anna: «Beata et Beatus fructus ventris tui»: «Beata e beato del frutto del tuo ventre», adatta-

13. Giuseppe Antonio Maria e Giovanni Antonio Torricelli, *San Girolamo Emiliani distribuisce il denaro ai poveri nel 1531*, particolare con il giovane Cristiano Stampa di Montecastello.



mento dell'Ave Maria (con il richiamo a Luca 1, 42) con riferimento ai genitori della Vergine ma anche con rimando a Maria e Gesù in polisemia voluta.

4. Cappella della Madonna di Lourdes (prima dell'Angelo Custode): «Beatam me dicent omnes generationes»: «Tutte le generazioni mi chiameranno beata», Luca 1, 48. Rifatta con la ridedicazione mariana.
5. Organo e cantoria: «Laudate eum in chordis et organo», «Lodate lo (scil. Dio) sulle corde e sui flauti»⁴⁴, Salmo 150, 4.
6. Cappella di San Giuseppe: «Constituit eum dominum domus suae»: «(Il re) lo pose signore della sua casa», Salmo 104 (105), 21, spesso utilizzato in contesti giuseppini (fig. 15).
Un discorso a parte merita il presbiterio, dove si succedono quattro cartigli: due sugli affreschi laterali, due sopra le finestre (con unico testo). La corrispondenza è quindi semantica con gli episodi:
 1. *Apparizione di Cristo a Sant'Antonio Abate*: «In oratione et ieiunio, Marc. Cap. IX»: «Con l'orazione e il digiuno, Marco 9», 28/29⁴⁵.

2. *Gloria di Sant'Antonio Abate*: «Deus clarificatus est in eu (recte eo); et continuo clarificabit eum, Ioan. Cap. XIII»: «Dio è stato glorificato in lui (scil. il Figlio dell'Uomo) e presto di nuovo lo glorificherà, Giovanni 13», 32.
3. *Disputa e guarigione*: «Unus Deus et una fides, Ad. Ephes. Cap. IV»: «Un solo Dio e una sola fede, Efesini 4», 5 (fig. 16).

Come ben si vede, la ricca serie di citazioni scritturali non si limita ad un adatto rimando ai temi figurati sottostanti, ma ne fornisce una chiave interpretativa, definendo quella corrispondenza fra parola e immagine che, sempre importante,

14. Giuseppe Antonio Maria e Giovanni Antonio Torricelli, *San Girolamo Emiliani fa sgorgare l'acqua dalla roccia*.

è decisiva in una chiesa affiancata da un grande complesso scolastico. Così, in modo sistematico: 1. L'assistenza agli orfani, tipica dell'Emiliani e dell'intera esperienza somasca, è enfatizzata nelle sue radici profetiche, volta a sovvertire l'ingiustizia della storia; 2. La preghiera corale insiste sulla dimensione di supplica e insieme di contatto diretto con Dio, e l'orazione mentale individuale (così tipica dei necrologi somaschi) diviene canto assembleare; 3. La famiglia di Gesù viene esaltata nella sua discendenza su tre generazioni con uso ardito del testo evangelico; 4. L'Angelo Custode e Sant'Anna vengono equiparati nel ruolo protettivo (rispettivamente, verso il giovane fedele e verso la Vergine bambina), con una vena pedagogica di chiaro rimando somasco; 5. La simmetria canora e musicale utilizza un testo quasi obbligatorio; 6. Il Salmo letto in termini giuseppini è frequente ma qualificato dal rimando agli altri versetti relativi alla famiglia di Gesù, e naturalmente la *domus* è sì quella davidica che si conferma messianica, ma anche la chiesa somasca in senso fisico. Lo stesso vale per il presbiterio: 1. Come nel brano evangelico, i demoni sono scacciati dall'asceti di Antonio, e il parallelismo continua con l'apparizione nell'affresco del Cristo risorto, che rimanda al Cristo glorioso della Trasfigurazione che precede immediatamente l'episodio evocato (Marco 9, 2-8 e i paralleli Matteo 17, 1-8 e Luca 9, 28-36); 2. La glorificazione del Padre e del Figlio procede nella fedele *imitatio* di Antonio e quindi in concreto il *Kabod/Doxa/Gloria* di Dio rifulge nel santo, con un rimando quasi vertiginoso alla cultura biblica e liturgica; 3. L'affermazione dossologica di Paolo trova conferma nella disputa vittoriosa di



15. Cartiglio della cappella di San Giuseppe.

16. Cartiglio del presbiterio.

Antonio coi filosofi, a conferma di come la guarigione nell'affresco abbia – sul modello di quelle di Gesù nei Vangeli – anzitutto valore esplicativo e confermativo delle sue parole (cfr. ad esempio versetti paralleli di Matteo 9, 5; Marco 2, 10-11; Luca 5, 24 in riferimento alla guarigione del paralitico a Cafarnao).

**Finire in gloria:
le ultime imprese Riva**

La grande fase dei Riva in Sant'Antonio è conclusa con la visita del vescovo di Como Cesare (in religione Agostino Ma-

ria) Neuroni: nato a Lugano nel 1690, studente somasco, cappuccino nel 1707 e guardiano di Mendrisio nel 1731, predicatore di Carlo VI a Vienna nel 1732, vescovo di Como nel 1746 per volontà di Lambertini, Neuroni è, come ben si vede, del tutto omologo ai Riva (fig. 17). Nel 1747 la visita, scandita dal volume di poesie raccolte da Giovanni Pietro Riva, culmina nella fondazione del monastero delle Cappuccine di San Giuseppe, dove al rapporto dei Riva col ramo maschile si somma il culto giuseppino: in sostanza, vecchi amici luganesi si saldano in un muratorismo lambertiniano che è anche adesione al partito imperiale asburgico.

All'epoca Giovanni Battista non era più generale ma vicario generale dell'Ordine con sede a Como (appunto),



17. Giovanni Battista Ronchelli, *Ritratto di Agostino Neuronì, Capriasca, convento di Santa Maria al Bigorio* (Foto E. Riva).

1767, infatti, si assiste alla canonizzazione dell'Emiliani (che Giovanni Battista vorrebbe solennizzare con una facciata, mai realizzata, per la chiesa luganese) e la monumentale pubblicazione degli *Acta*: gesti che Giovanni Pietro dovette considerare culmine e termine del suo respiro internazionale.

Dal 1769 è infatti a Lugano, prima come collaboratore del fratello, poi come suo successore nei quattordici anni dal 1769 al 1782: ed è la fase del rifacimento della sacrestia (1772-1773), ultima grande impresa artistica. Nel

per divenire nel 1748 assistente generale e preposito di Lugano. Dal 1751 è superiore all'orfanotrofio della Colombiana di Pavia, nel 1757, settantenne, torna a Lugano dove come superiore, poi vicario, poi residente rimane fino alla morte nel 1772. In parallelo, Giovanni Pietro dal 1748 al 1766 alterna numerosi incarichi lombardo-emiliani⁴⁶ per divenire dal 1766 al 1769 procuratore generale a Roma in un momento decisivo. Se l'ultimo segno di benevolenza di Lambertini per i Somaschi era stato l'inserimento nel 1757 di Girolamo Emiliani nella serie statuaria dei Fondatori nella basilica vaticana, il successore Clemente XIII Rezzonico (1758-1769)⁴⁷ era un veneziano di ascendenza comasca, dunque doppiamente legato all'Ordine. Nel

1783 permette l'edizione delle sue opere poetiche, mentre al breve periodo di Luigi Bava succede il proprio congiunto Giovanni Battista Riva jr. (1784-1787 e ancora 1796-1799), sotto la cui prima prepositura muore nel 1783, ponendo fine ad un clamoroso cinquantennio che, sotto l'egida dei due Riva, aveva proiettato l'esperienza religiosa e didattica luganese dei Somaschi in una dimensione europea fra Roma e Vienna, al centro dei grandi temi filosofici, culturali e letterari del tempo; e che si era tradotta in una grande campagna figurativa, aggiornata sui più importanti temi iconici generali come nella ridefinizione del proprio ormai beatificato e canonizzato fondatore Girolamo Emiliani.

- ⁽¹⁾ Rimando agli altri saggi del presente volume (per Bianchi, a quello di Mollisi) per ulteriore bibliografia. Le fonti documentarie primarie sono il *Libro degli atti del Collegio di Sant'Antonio della Congregazione di Somasca in Lugano 5 giugno 1682 sino al 19 giugno 1705* e AGCRS, I. Taddisi, *Centone storico del Collegio di Sant'Antonio di Lugano de' Padri Somaschi, Raccolto dalli libri dell'Introito e dell'esito e degli Atti, dalli Campioni, Inventari, Instrumenti, Investiture, Confessi e da tutte le altre Scritture e Memorie esistenti nell'Archivio, dal 1714*. Scontato il ruolo importante di G. Martinola, *Date e dati sulla chiesa di Sant'Antonio di Lugano*, «Bollettino Storico della Svizzera Italiana», s. IV, XVII, 2, 1942, pp. 57-71 e V. Chiesa, *La chiesa di Sant'Antonio in Lugano*, Lugano, s.d. (ma 1958).
- ⁽²⁾ La serie dei prepositi è elencata da AGCRS, I. Taddisi, *Centone cit.*, ff. 3-4.
- ⁽³⁾ La variante "Emiliani", per quanto di largo uso, è destituita di fondamento e frutto della sommatoria del presunto legame coi Polo dell'Emilione (quelli di Marco, per intenderci), dell'ancor più presunta discendenza dalla *gens Aemilia* e della normalizzazione grafica. Tuttavia, si adopera nel testo la grafia "Emiliani" per mera convenzione d'uso. Utile sintesi nella voce di F. Crucitti per il *Dizionario Biografico degli Italiani*, LVI, Roma 2001, pp. 564-570.
- ⁽⁴⁾ I chierici riformati di Tortona dal 1566 al 1568, i chierici del Buon Gesù di Ravenna dal 1612 al 1616, i chierici della Dottrina Cristiana di Avignone dal 1616 al 1647.
- ⁽⁵⁾ *L'inchiesta di Innocenzo X sui Regolari in Italia. 2. I Somaschi*, a cura di L. Mascilli Migliorini, Roma 1992.
- ⁽⁶⁾ A mediare c'è un Giovanni Battista Riva, lontano parente dei luganesi.
- ⁽⁷⁾ Formalmente il donatore è, come abate commendatario, il cardinale-nipote Scipione Borghese; ma a gestire c'è Federico.
- ⁽⁸⁾ Citazione da *La bonne philosophie*, Paris 1658 in M. Rosa, *Alessandro VII*, in *Enciclopedia dei Papi*, III, Roma 2000, pp. 121-127.
- ⁽⁹⁾ Fondamentale *Innocenzo XI Odescalchi. Papa, politico, mecenate*, a cura di R. Bösel – A. Menniti Ippolito – A. Spiriti – C. Strinati – M.A. Visceglia, Roma 2014.
- ⁽¹⁰⁾ Intuibile forse qualche vago rimando a Mirafiori/Miraflores e Viboccone presso Torino, luogo di attività dei Bianchi di Campione; ma molto rielaborato. In senso simbolico, sono le delizie del mondo rifuggite dall'anima beata grazie all'intercessione dell'Angelo Custode.
- ⁽¹¹⁾ Per comodità ne riporto la cronotassi: Alessandro Treccani da Lugano, 1689-1694; Giuseppe Maria Conti da Lugano, 1694-1697; ancora Treccani dal 1697 al 1699; Giuseppe Guaita "dal lago di Como", 1699-1702; Antonio Maria Moja da Milano, 1702-1705; ancora il Conti, 1705-1707; Francesco Maria Visconti da Rivolta d'Adda, 1707-1710; Ignazio Taddisi da Cremona, 1710-1714; Antonio Maria Carnaghi da Milano, 1714-1720; Carlantonio Molo da Como, 1720-1723; ancora il Taddisi, 1723-1726.
- ⁽¹²⁾ Nel 1723 il Taddisi, peraltro in buoni rapporti coi Riva e legato a un protagonista del calibro di Juan Caramuel y Lobkowitz, si prende infatti come vice il predecessore Molo, garantendo così un equilibrio.
- ⁽¹³⁾ Utile D.C. Miller, *Marcantonio Franceschini*, Torino 2001, s.v.
- ⁽¹⁴⁾ Si tratta della riduzione della classica iconografia dei *Meganghèloi* Michele e Gabriele che introducono all'aldilà.
- ⁽¹⁵⁾ Si vedano le varianti iconiche nelle successive versioni del Petrini per il santuario di Morbio Inferiore nel 1726 e per la collegiata di Sondrio nel 1755.
- ⁽¹⁶⁾ Utile L. Moraldi, *Vangeli apocrifi*, Casale Monferrato 1996, pp. 137-157.
- ⁽¹⁷⁾ La bibliografia sistematica in *Dentro i palazzi. Uno sguardo sul collezionismo privato nella Lugano del Sette e Ottocento. Le quadre Riva*, a cura di E. Agustoni – L. Pedrini Stanga, catalogo della mostra (Rancate 2020-2021), Bellinzona 2020: si vedano in particolare E. Agustoni – L. Pedrini Stanga, *I Riva. Mecenate e collezionisti*, pp. 11-52; R. Bergossi, *Strategie dell'abitare. Residenze Riva a Lugano tra Seicento e Settecento*, pp. 53-58; P. Montorfani, *Un ritratto di profilo. La cultura libraria della famiglia Riva di Lugano*, pp. 59-64. Fra la bibliografia precedente, vedi almeno *Storia della famiglia Riva*, a cura del Fidecommesso Riva di Lugano, 2 voll., Lugano 1971; F. Bianchi, *Petrini durante il periodo luganese; l'incontro con la famiglia Riva e la sua incidenza nell'opera dell'artista*, in *Giuseppe Antonio Petrini*, a cura di R. Chiappini, catalogo della mostra (Lugano 1991), Milano 1991, pp. 61-74; M. Bona Castellotti, *Petrini e i committenti nel clima della cultura filosofico-scientifica del primo Settecento*, in *Giuseppe Antonio Petrini cit.*, pp. 75-80.
- ⁽¹⁸⁾ Si noti il peso anche quantitativo: dal 1638 (con Eustachio Rusca, primo luganese) al 1729 abbiamo diciotto professionisti religiose, dei quali quattro Riva e due parenti Morosini; e sono peraltro le uniche famiglie con più di un religioso. Ferme restando le vocazioni individuali, è un investimento dinastico duraturo.
- ⁽¹⁹⁾ Vedi *Storia della famiglia Riva cit.*, II, pp. 90-103.
- ⁽²⁰⁾ Studente a Santa Maria Segreta di Milano dal 1704, ordinato nel 1710, al Collegio Clementino di Roma dal 1710 al 1712 (e già questo denota un interesse dei superiori), ancora a Milano dal 1712; e poi professore a Lugano dal 1715, a San Maiolo di Pavia dal 1717, ancora a Lugano dal 1722, a Milano dal 1723, con l'elezione a vocale (ossia a membro dell'organo collegiale dell'Ordine). In sostanza, la formazione nei luoghi migliori e periodi luganesi abbastanza frequenti da mantenere le reti familiari e abbastanza brevi da evitare radicamenti troppo precoci.

- (21) *Ivi*, pp. 103-126.
- (22) A Lugano nel 1715, a Pavia nel 1716 (dove è ordinato nel 1719), a Lugano come docente nel 1720, a Como nel 1721, a Lugano nel 1723: la stessa mobilità del fratello, con una più precisa caratura culturale e una “nobile contesa” fra collegi per accaparrarselo.
- (23) Utile sintesi nella voce di M. Rosa in *Enciclopedia dei Papi*, III, Roma 2000, pp. 446-461.
- (24) Si noti questa tipica scelta comasca di mobilità di provinciale e generale, in grado di risiedere a scelta nelle case dell’Ordine; è solo il procuratore costretto dall’ufficio al soggiorno romano.
- (25) È a Milano nel 1729, procuratore a Roma nel 1731, consigliere provinciale e preposito di Pavia nel 1732, preposito provinciale (sempre a Pavia) nel 1735, solo preposito a Pavia dal 1738 al 1741.
- (26) Per la seriazione dei generali cfr. *Serie cronologica dei capitoli generali*, «Rivista della Congregazione Somasca», XIV, 1924, pp. 85-91.
- (27) Vedi almeno *La Parrocchiale di Arluno e il cardinale Pozzobonelli*, a cura di M.L. Gatti Perer, Milano 1996; A. Spiriti, *Vallisneri e l’Arcadia*, in Antonio Vallisneri, *La figura, il contesto, l’immagine storiografica*, a cura di D. Generali, atti del convegno internazionale (Milano 2006), Firenze 2008, pp. 267-284; M. Mazzotti, *The World of Maria Gaetana Agnesi, Mathematician of God*, Baltimore 2007; A. Spiriti, *La politica culturale di Giuseppe Pozzobonelli, cardinale e arcivescovo di Milano*, «Terra Ambrosiana», volume in memoria di monsignor Luigi Crivelli, 2010, pp. 117-123; *Clelia Grillo Borromeo Arese. Un salotto letterario settecentesco tra arte, scienza e politica. II. Sezione di Storia dell’Arte, Storia e Storia della Letteratura Italiana*, a cura di A. Spiriti, Firenze 2011, pp. 1-16; *Maria Gaetana Agnesi. Scienziata, umanista e donna di fede*, a cura di A. Spiriti, Lecco 2016, pp. 245-262; M. Mazzotti, *Maria Gaetana Agnesi e il suo mondo. Una vita tra scienza e carità*, Firenze 2020. Un caro ricordo ai dialoghi con la mia maestra, Maria Luisa Gatti Perer.
- (28) Si ricordi che il grande sponsor di Pozzobonelli è appunto Benedetto XIV Lambertini.
- (29) Sullo specifico, A. Rivolta, *Cenni sulla formazione scolastica del Manzoni nei collegi somaschi di Merate e di Lugano*, Genova 1981.
- (30) M. Tentorio, *Per la storia dei PP. Somaschi in Como. Lettere di P. Stampa Giuseppe somasco a L.A. Muratori*, Genova 1979.
- (31) D. Curzol, *Francesco Soave e il trattato pedagogico della Methodus studiorum*, Bellizona 2013.
- (32) Per la politica familiare cfr. *Storia della famiglia Riva cit.*, I, pp. 199-205.
- (33) Una lettura diversa in M. Karpowicz, *Bianchi di Velate in S. Antonio di Lugano*, «Arte & Storia», 43, 2009, pp. 92-98. Un ricordo struggente ai dialoghi con l’amico e collega.
- (34) Per la complessa vicenda testuale vedi *Vita di Antonio*, a cura di C. Mohrmann – G. Bartelink, Milano 1974.
- (35) Vedi F. Crucitti, *Miani Girolamo cit.*
- (36) Chiaro il rimando a San Pietro in Vincoli di Roma.
- (37) Faccio notare che nel 1736 esce l’edizione veronese delle opere di Paolino di Nola, nel cui epistolario il tema del velo ricorre con rimando alla monacazione della moglie Therasia.
- (38) Il testo, riferito a Dio, è ovviamente alla terza persona singolare.
- (39) Letteralmente “Ha distribuito, ha dato ai poveri”.
- (40) I dati anagrafici in <https://gw.geneanet.org/fcicogna?lang=en&n=stampa&oc=0&p=cristiano>.
- (41) S. Negruzzo, *Stampa Carlo Gaetano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XCIV, Roma 2019, pp. 3-5.
- (42) Ossia cinque anni dopo la sua morte e dieci dopo l’ottenimento del Tosone.
- (43) La numerazione del Salmo, com’è noto, è fra le più complesse della Bibbia. La fonte prima è comunque Esodo 22, 21-22; e l’Antico Testamento vede ripetersi di continuo il tema dell’aiuto all’orfano (con derivate benedizioni o maledizioni in caso di osservanza o omissione), specie nella letteratura profetica.
- (44) Utilizzo la traduzione corrente Bibbia di Gerusalemme / Bibbia Cei, conscio della lunga questione sull’esatto significato musicologico.
- (45) La numerazione dei versetti del capitolo marciano è molto tormentata e non mancano le aggiunte: 28 è il versetto della Vulgata, 29 quello Gerusalemme/Cei, dove è preferita la lezione “con l’orazione”, la glossa incorporata “e con il digiuno” frutto di una lettura monastica seriore.
- (46) Dal 1748 a Como (dal 1751 come provinciale); dal 1751 a Milano in Santa Maria Segreta; dal 1754 a Lugano, coi voti del nipote Diego nel 1755; dal 1757 a Pavia come provinciale; dal 1760 a Lugano; dal 1764 a Bologna.
- (47) Non è questa la sede per un giudizio generale sul complesso personaggio. Rilevo solo l’inadeguatezza rigida dei vecchi schemi: certo alle aperture di Lambertini subentrano le chiusure di Rezzonico, ma lo zelo religioso è omologo e la stima reciproca notevole, senza contare il passaggio dal classicismo del primo al neoclassicismo del secondo. Utile la sintesi di L. Cajani – A. Foa in *Enciclopedia dei Papi*, III, Roma 2000, pp. 461-475.

Le donne, l’arte e il Grand Tour

Gioielli in micromosaico
e dipinti-ricamo
in collezioni private svizzere



PINACOTECA ZVST

Rancate (Mendrisio), Cantone Ticino, Svizzera
tel. +41 (0)91 816 47 91 / www.ti.ch/zuest



Repubblica e Cantone Ticino
Dipartimento dell’educazione, della cultura e dello sport

12 giugno - 3 ottobre 2021

Editore

Fontana Edizioni S.A.
Via Giovanni Maraini 23
6963 Pregassona-Lugano
www.fontanaedizioni.ch

Direttore

Giorgio Mollisi
giorgio.mollisi@fontana.ch
giorgio.mollisi@gmail.com

Redazione

Mirko Moizi
edizioni@fontana.ch

Redazione Grafica

Bernardino Bettelini

Servizi fotografici

Ernesto Palmieri

**Amministrazione, Marketing
abbonamenti e PR**

Marino Malacarne
Tel. +41 91 941 38 31
marino.malacarne@fontana.ch

 **Fontanaedizioni**

© 2021

Fontana Edizioni S.A.

Tutti i diritti sono riservati
e coperti dalla proprietà intellettuale

Finito di stampare

giugno 2021

Stampato presso

Fontana Print SA,
6963 Pregassona-Lugano, Svizzera

ISSN - 2504-0448-19